

# ADRA

Revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego  
Nº2 Santiago de Compostela, 2007

Tempos de Barro

NOLÓ SUÁREZ

Limiar

Achegas para a xénese dunha biblioteca (nos trinta anos do seu comezo)

CARLOS GARCÍA MARTÍNEZ

Consumo contido: prácticas aquisitivas no contexto  
do comercio ambulante, em meio rural.

OCTÁVIO SACRAMENTO

Xénese e vixencia do monumento a Curros na Coruña

JOSÉ MARÍA LAREDO CORDONÍ

Memento Mori: Fotografías dos mortos, recordos para  
os vivos. Galicia e o retrato fotográfico fúnebre

VIRGINIA DE LA CRUZ LICHET

O retablo maior de San Paio de Antealtares: unha arquitectura

EDUARDO BEIRAS GARCÍA

Fabricantes do intanxible, o efémero e o ínfimo: as  
empresas metalgráficas en Galicia (1900-1936)

JESÚS GIRALDEZ

O documental galego na reconstrución da memoria do 36

COMBA CAMPOY GARCÍA

Un presente de Castelao a Ruth Matilda Anderson

MANUEL VILAR ÁLVAREZ

Nota erudita sobre a orixe do termo “paisaxe” en galego

FEDERICO LÓPEZ SILVESTRE

María Mariño, consagrada pola RAG o día das letras galegas

XESÚS SAMBADE







# **ADRA**

Revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego  
Nº2 – Santiago de Compostela, 2007

# **ADRA**

Nº2 – Santiago de Compostela, 2007

**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<sup>a</sup> Méndez García  
Xaquín Penas Patiño  
Manuel Vilar Álvarez

Representantes dos socios e socias:

Xosé Carlos Beiró Piñeiro  
Fátima Braña Rei  
Xoán Ramón Marín Martínez  
Rosa M<sup>a</sup> Méndez García  
Eduardo Otero Iglesias  
Xaquín Penas Patiño  
Xosé Recimil Tábora  
Manuel Vilar Álvarez  
Tino Viz Martínez

Deseño e maquetación: ocumodeseño

Impresión: Litonor S.L.

Depósito Legal: C-2367-2005

ISSN: 1886-2292

© da edición: Museo do Pobo Galego.

© dos textos: os autores e autoras.

# Índice

Tempos de Barro

NOLLO SUÁREZ **7**

Limiar **9**

Achegas para a xénese dunha biblioteca  
(nos trinta anos do seu comezo)

CARLOS GARCÍA MARTÍNEZ **11**

Consumo contido: prácticas aquisitivas no contexto  
do comercio ambulante, em meio rural

OCTÁVIO SACRAMENTO **25**

Xénese e vixencia do monumento a Curros na Coruña

JOSÉ MARÍA LAREDO CORDONÍ **41**

Memento Mori: Fotografías dos mortos, recordos para  
os vivos. Galicia e o retrato fotográfico fúnebre

VIRGINIA DE LA CRUZ LICHET **59**

O retablo maior de San Paio de Antealtares: unha arquitectura

EDUARDO BEIRAS GARCÍA **77**

Fabricantes do intanxible, o efémero e o ínfimo: as  
empresas metalgráficas en Galicia (1900-1936)

JESÚS GIRALDEZ **87**

O documental galego na reconstrución da memoria do 36

COMBA CAMPOY GARCÍA **101**

Un presente de Castela a Ruth Matilda Anderson

MANUEL VILAR ÁLVAREZ **113**

Nota erudita sobre a orixe do termo “paisaxe” en galego

FEDERICO LÓPEZ SILVESTRE **119**

María Mariño, consagrada pola RAG o día das letras galegas

XESÚS SAMBADE **123**







*Tempos do barro (2006-2007)*  
Nolo Suárez (1953, Santiago de Compostela)  
35x50 cm. Técnica mixta/papel

Ao estar outra vez con todos e todas diante dun novo número de ADRA, seguimos tan ilusionados como cando presentamos os volumes 0 e 1, e que podemos definir como os que botaron andar este proxecto. Esta ilusión é produto do traballo, pois somos conscientes de que temos aínda moito que facer para consolidar esta pequena contribución nosa ao proxecto global que é o Museo do Pobo Galego.

ADRA é unha aportación desde a propia base social que sustenta esta institución cultural e museística, unha aportación que agroma libre e voluntariosa e que quer que siga tendo os pés na base ampla da sociedade civil galega, para así axudar a contribuír ao seu fortalecemento por medio dun maior acceso á cultura, acceso que permita o gozo e a formación.

Desde ADRA pretendemos atraer a xente cara ao Museo do Pobo Galego, que vexan nel unha institución útil para o século no que vivimos e para o desenvolvemento cultural. Tamén pretendemos ser o paraugas que acubille a todos aqueles que teñan ilusións, inquedanzas e ganas de traballar para dinamizar o noso patrimonio cultural e, polo tanto, contribuír a enriquecer o presente e o futuro da sociedade galega.

Temos dito noutra ocasión que a filosofía do Museo é sintetizar a cultura galega e a nosa intención é que en ADRA teñan cabida os estudos sobre todas as expresións culturais que nos afectan como cidadáns. Por iso nesta nova aportación de ADRA queremos desprazarnos cara a campos non tratados nos números anteriores, como a arte e a fotografía.

Neste 2007 o Museo cumpre trinta anos desde que abriu as súas portas por vez primeira nun xa distante 1977. Trinta anos ao servizo da sociedade e nos queremos rendirlle homenaxe e gratitude a todos os que traballaron neste proxecto común dos galegos e das galegas. Queremos lembrar aquí que hai cen anos nacían Xaquín Lorenzo “Xocas” e Xesús Taboada Chivite, dous referentes nos estudos etnográficos e dúas persoas que participaron na xénese e constitución desta institución, que nacía no alborear dun novo tempo e traía novas ilusións adormecidas na longa noite de pedra.

E como non, a nosa gratitude ás casas comerciais que nos axudan economicamente para que ADRA poida estar nas vosas mans. A eles grazas por entender que este é un proxecto no que podemos estar moitos e moi diversos dando pasos diferentes, pequenos e constantes. Agradecementos que facemos tamén ao Gabinete Lingüístico da Deputación de Pontevedra. E grazas a todos os socios e socias por seguir mantendo a ilusión deste proxecto que é o Museo do Pobo Galego. ☺



## Achegas para a xénese dunha biblioteca\*

CARLOS GARCÍA MARTÍNEZ

Quere ser esta nótula pequena homenaxe ao amigo Manuel Taboada Cid, lingüista e filólogo autente, morto prematuramente o 27 de xullo de 1993 aos corenta e sete anos, neste que andamos de 2007 no que se cumpre o centenario do nacemento do seu pai o benemérito D. Xesús Taboada Chivite, investigador circio e comprometido con Galicia, ronsel que seguiría o seu fillo. O Profesor Taboada Cid, que desempeñaba a cátedra de Filoloxía Española na Universidade de A Coruña<sup>1</sup>, tíñase salientado, a parte doutros traballos da súa especialidade, na esculca etnolingüística, principalmente na área sudoriental do país, continuando con impulso anovado o labor do seu proxenitor, de X. Lorenzo e L. Prieto.

Patrón do MPG dende o 19 de decembro de 1987, habería xogar papel capital na conformación da súa biblioteca, que á volta dos anos pode considerarse como unha das notables de Galicia, non obstante iniciar o Museo a súa camiñada sen dispor de ningún fondo bibliográfico. Isto poidera semellar un algo insólito, máis esa foi a realidade. E esa

realidade diuse tamén no que fai aos fondos propiamente museísticos, que comezan a coller corpo co ingreso de parte das coleccións etnográficas do Seminario de Estudos Galegos, coa doazón dos conxuntos de olaría que instituen o Doctor Luciano García Alén e a súa dona María García Ayaso, coas achegas de patróns e doutros doadores, e as procedentes da colaboración de campesiños, mariñeiros ou artesáns.

No proxecto que deseñaba á institución confeccionado a finais do ano 1976, figuraba entre os nove departamentos nos que se compartillaba<sup>2</sup>, o denominado de Biblioteca, documentación e bibliografía, que tiña como propósito a confección de ficheiros e arquivos, a creación dunha filmoteca e a biblioteca. A pouco de constituirse o Padroado ingresan os primeiros libros, folletos e publicacións periódicas, que fornecen distintos patróns, a salientar, D. Xaquín Lorenzo, D. Ramón Martínez López, D. Ramón Piñeiro, D. Antonio Rodríguez Fraiz e a Fundación Barrié de la Maza. D. Xaquín será dos que mais contribúa e

\* Este texto debelle moito a reponsable do Servizo da Biblioteca do MPG, Rosa Méndez García. Vaia tamén o meu recoñecemento para todas as persoas que dunha ou outra forma colaboraron á configurar a realidade que hoxe é.

1 No lembrar: Manuel Taboada Cid. Boletín Auriense. T. XXIV, Ourense. 1994, p.9-13. Necrolóxica biobibliográfica.

2 Folleto no que se expón o proxecto do MPG, deseñado por X.M. Gómez Vilasó, a quen se lle debe tamén o logotipo. No que facía aos seus departamentos, figuraban os seguintes: Habitat e Arquitectura popular; Etnografía material: o medio rural; Id.: O mar; Oficios e Arte popular; Antropoloxía social; Música; Cuestións paraetnográficas; Biblioteca, documentación e bibliografía; Restauración e conservación.

a todas as reunións que como Presidente asistía facíao traendo algún lote de publicacións, algunhas verdadeiras xoias de bibliófilo, pesie á súa limitada economía, como os facsímiles, das Cantigas de Santa María, do Codex Gerundensis, do Libro do Xadréz, o primeiro Lapidario do Rei Afonso X ou a magnífica reprodución do mapa de Fontán. O Presidente e D. Ramón Martínez López eran moi conscientes da importancia que unha gornecida biblioteca debería ter no centro recién fundado. O traballo a emprender semelláballes impensable sen este necesario pilar. E o Padroado era tamén desta opinión, si se quería acadar un dos fins que se subliñaba nos documentos fundacionais: o da investigación da nosa realidade a través de estudos de historia, etnografía e antropoloxía e a súa correspondente publicación. Para esta tarefa precisábase unha axeitada infraestrutura bibliográfica. Martínez López, escollido bibliografo, teimaba neste extremo nas reunións do Padroado e defendía que unha boa forma de recadar fondos era o mecanismo do intercambio con universidades, centros de investigación, museos, etc. Para algúns isto semellaba inalcanzable tendo en conta que o MPG viña de crearse, estando pois en formación e en consecuencia era escasamente coñecido e no que facía ás publicacións eran poucas e modestas. En 1977 só se tiñan tirado do prelo dous folletos para a difusión da idea e do proxecto. O primeiro número dos Cadernos, “As artes de pesca” de F. Calo é de 1980, o segundo “Os oleiros” da autoría de L. García Alén, de 1981, aos que siguen

“As vías romanas” de M. Caamaño Gesto en 1985, ano que tamén ve a luz a máis o manual de “Cultura popular” de X.R. Mariño Ferro e o catálogo da exposición “De Rosalía a Castela. Galicia”. D. Ramón Martínez López insistía na necesidade de potenciar as edicións propias e sostiña que aínda que estas fosen humildes, sempre serían benvidas nos grandes museos. Era un vieiro que tiña que se abrir e en concreto propoñía xa en 1978 como un instrumento útil a publicación dun anuario e outros patróns falaban da creación dun boletín informativo, que recollese as novidades bibliográficas. Ningunha destas propostas prosperou daquela. Porén serían recorrentes debaténdose en algunhas outras reunións do Padroado<sup>3</sup>.

Paseniñamente o vieiro dos intercambios diu os seus froitos, aínda que de principio non fosen moi cumpridos. Cara 1985 mantéñense cos museos galegos, con centros como o Instituto “Padre Sarmiento”; con algúns museos portugueses e españois, co Servei de Cultura Popular de Barcelona, coa Institució Alfons el Magnanim de Valencia, coas Asociacións Madrileña e Andaluza de Antropoloxía, ou coas Universidades Autónoma de Madrid e de Tarragona.

E si Martínez López teimaba nos intercambios, Rodríguez Fraíz reclamaba insistentemente máis dotación para a adquisición de libros, á que se destinaba partida consoante co limitado orzamento dispoñible. Puntuais xestións perante instancias da Administración lograbán algunha axuda que emendaba de cando en vez a magra partida, para satisfacción do apelante.

3 O Padroado pesie aos debates non acordou editar unha revista. A Asemblea de Socios do Museo sí decidiu apostar pola publicación de ADRA pensada para “enriquecer a súa dinámica” e “irradiar a vida e a imaxe do Museo na sociedade...” Presentación do N° 0 de 2005.

Non foron poucas pois as dificultades a defrontar para dotar ao MPG do esencial servizo de biblioteca. Ás inherentes á recadativa de fondos, terían de engadirse as derivadas da súa ubicación. Durante anos foi imperiosa prioridade a restauración do vello mosteiro de San Domingos, posto que o seu estado de conservación era moi deficiente cando se lle cede ao Museo polo concello de Santiago, tanto no que facía ás partes estruturais, como ao propio aspecto do inmovible. Había zonas en estado ruinoso que precisaban de intervencións urxentes e inmediatas. A preferencia nas actuacións a levar a cabo viñan establecidas pola propia saúde do edificio, pola adecuación dos espacios que ocuparían as primeiras salas, ou pola disposición das áreas imprescindibles para o traballo; pero por enriba de todas elas pola dispoñibilidade económica. Foi ésta en definitiva a que marcou o ritmo da restauración.

A nacente biblioteca instalouse, precariamente, no local arranzado para acoller as reunións dos órganos rectores e de representación e que era o mellor preparado de cara afora, onde permaneceu até mediados dos anos oitenta en que se habilitou a segunda planta da zona norte do convento. No programa establecido para a utilización integral do edificio, contemplábase que esta segunda planta, na súa totalidade, e o seu baixo cuberta, se destinase aos distintos servizos do Museo, entre eles a biblioteca. As obras de restauración foron sufragadas pola “Dirección General de Arquitectura y Vivienda”, do entón “Ministerio de

Obras Públicas y Urbanismo”, e afectaron a forxados e cubertas, correndo a cargo do Museo o acondicionamento para o seu uso da coxía ancha da planta, que se rematou en 1985 e xunto coa colaboración da Escola Taller de Restauración, creada en 1984 polo Concello de Santiago a adecuación da coxía estreita. Nos locais preparados na coxía ancha ubícaríanse dous despachos, unha sala de reunións e seminarios, outra de dimensión máis reducidas, dous gabinetes de traballo, a biblioteca, sala de debuxo, arquivo, zona de reserva e aseos. O destinado á biblioteca será polo momento suficiente. De 1976 a 1987 abástase fundamentalmente das entregas dos propios patróns, ben institucionais ou persoais, de diversas editoriais e tamén dos intercambios e compras. En 1980 o número de rexistros era tan só de 600. En decembro de 1987 son xa 1500 volumes, e coleccións ou números soltos de 50 revistas<sup>4</sup>.

Han ser non obstante as doazóns, en menor medida os depósitos, as que en poucos anos acrezan os fondos da biblioteca de MPG.

Nese ano de 1987 recíbese un lote de publicacións, maiormente periódicas, da biblioteca de Vicente Risco, procedentes da casa de Castro Caldelas, doadas polo seu fillo Antón (outro lote entrou no Arquivo Provincial de Ourense) e polas xestións do patrono Xosé Lino Vázquez Monxardín, os familiares herdeiros dos galegos emigrados na Argentina, Agustín A. Calvo e I. Vázquez Romaguera, fan entrega dun importante conxunto de publicacións de temática galega de finais

<sup>4</sup> Os datos foron tomados do libro, Museo de Pobo Galego, 1977-1997, Santiago, 1997.; dos informes anuais de xestión, do libro rexistro e das Páxinas Informativas.

do século XIX e comezos do XX, editadas en Galicia, Madrid e América do sur.

Á altura de decembro de 1988 os fondos bibliográficos son aínda modestos. Monografías e folletos acadan os 2466 rexistros, aos que hai que engadir as publicacións periódicas que sobordan xa os 50 títulos. Os ingresos siguen procedendo na súa maioría das achegas dos patronos, do Ministerio de Cultura, e agora o Parlamento e Xunta de Galicia, Consello da Cultura Galega, entidades como a Fundación Barrié, Fundación Caixa Galicia e editoriais fundamentalmente O Castro; intercambios, que levan xa unha liña ascendente, con institucións galegas e con universidades, centros de investigación e museos de España e doutros países da nosa contorna; e por compra, con cargo á partida de biblioteca, que dentro do parco orzamento do MPG procúrase incrementar.

Polo ano 1986 D. Xaquín facía público que tiña disposto no testamento, ditado en Ourense o 29 de marzo de 1985, que cando el morrera, os libros de carácter non literario, que tiña nas súas casas de Ourense e Facós, en Lobeira, coas fichas, papeletas e demais material, antropolóxico, fotográfico, etc., pasasen ao MPG, xunto cos seus obxectos persoais e documentos, constituíndo a mais a aquél como herdeiro dos dereitos de autor da súa obra intelectual. O 18 de xullo de 1989 falece en Facós. Iníciase de contado a preparación do espazo que albergaría o legado na coxía estreita da segunda planta da zona norte do convento. As previsións testamentarias comezan a cumprirse por parte dos testamenteiros designados, entre os que figura Xosé-Lino Vázquez Monxardín, amigo propinco e fiel de D. Xaquín. As xestións para a acollida

daquel comezan en nadal dese mesmo ano. Os membros do MPG, Dna. María Xosé Fernández Cerviño, D. Luciano García Alén, D. Carlos García Martínez e D. Juan Conde Roa, desprázanse a Ourense, á casa natal na Rúa da Paz e á petrucial de Lobeira. Logo desta visita preparatoria dispúxose o traslado. En Facós quedaron os libros do seu pai D. Xosé Lorenzo Alvarez, con notable presenza de literatura francesa e algunhas cousas pertencentes ao seu hirmán Xurxo (varios deseños e debuxos, fotografías). O 12 de marzo de 1990 o Museo recibe formalmente o legado. A biblioteca conta con 3500 monografías e folletos e arredor de 100 títulos de publicacións periódicas. Comprétano un conxunto documental clasificado en trinta e oito unidades, un fondo gráfico de fotografías (positivos e negativos, diapositivas), pezas etnográficas, condecoracións, medallas, títulos e a súa colección de cámaras e artiluxios de fotografía, arte á que profesaba especial afección. O fondo Xaquín Lorenzo resalta polas publicacións de temática antropolóxica entre as que abundan as de investigadores portugueses cos que tivo particular relación. A súa coñecida xenrosidade explica a falla de libros que sen dúbida deberon formar parte da biblioteca. Interese ten o arquivo con documentación de campañas de estudio en diversas zonas do país, entre elas Deza, así como orixinais dos seus traballos e materiais do seu irmán Xurxo.

O ingreso da biblioteca do etnógrafo ourensán foi motivo de alegría e tamén de reflexión para Manuel Taboada Cid que sentía por D. Xaquín fonda admiración e con quen mantiña especial amizade continuando a que existira co seu pai. Coa



súa incorporación dexergábanse as posibilidades de que o Museo chegara ser un centro bibliográfico de referencia na etnografía e antropoloxía. Idea que compartiamos. Dende a morte de D. Xesús, o 27 de novembro de 1976, quen participara na creación de MPG e fora elixido Vicepresidente do seu Padroado o 31 de xullo dese ano, a súa biblioteca especializada en etnografía e arqueoloxía permanecía na casa de Verín. Entendeu que non era este o destino apropiado para aquel ricáz fondo bibliográfico. Debería estar a disposición da investigación, ao servizo da cultura e da cidadanía. Dende esta perspectiva mostrábase convencido de que tiña que seguir os pasos da de D. Xaquín, na seguranza de que de el ter vivido, así o faría. Este propósito trasladoulo aos seus irmáns, accedendo todos a que a biblioteca do seu pai, xunto con outros obxectos, fose depositada no Museo. De novo disputáronse as obras para preparar un local na coxía estreita da segunda planta da zona norte do edificio, xusto a seguir do legado de D. Xaquín. Por parte do museo efectuouse en Verín o inventario previo ao traslado. O 28 de novembro de 1992, conmemorando o 16 cabodano do seu pasamento, recepcionábase formalmente a biblioteca, acto ao que asisten todos os seus fillos e outros familiares. Fraguas acolle o depósito no nome da institución e Manuel Taboada intervéñ pola familia. Son 3432 monografías e folletos e 1209 exemplares de publicacións periódicas. A sobrancear o apartado de arqueoloxía e o fondo antigo, colección de documentos de

tipoloxía e procedencia variada, protocolos notariais, reais provisións e documentos xudiciais, dende principios do XVII a finais do XIX.

Ao Prof. Taboada Cid diagnosticáraselle unha enfermidade incurable, o que non lle impediu, todo o contrario, proseguir con entusiasmo exemplar os traballos nos que andaba. Con frecuencia acodía ao Museo onde mantiñamos demoradas conversas, sempre na sala que ocupaba a biblioteca do seu pai, cabe á súa mesa de traballo, presidida pola fotografía de Dna. Carola, a súa muller. Sostiña que unha vez recibido o fondo de D. Xaquín, primeiro e agora o de D. Xesús, D. Antonio Fraguas faría doazón dos seus queridos libros. E isto deducíao dalgunha conversa que con el tivera. As tres bibliotecas conformarían un abastado conxunto bibliográfico, especialmente rico en temática etnográfica e mesmo en outras disciplinas como a arqueoloxía, historia, arte..., con preferencia referidas a Galicia.

A biblioteca, mellor as bibliotecas, do Museo comezaban ser xa de referencia e non só nos eidos da antropoloxía e etnografía. O amigo Manolo Taboada, home de singular calidade humana, que concitou afectos ao longo da súa vida tanto nas actividades docentes e públicas, como no trato privado, foi unha das persoas decisivas nesta tarefa. Os ingresos dos fondos bibliográficos referidos estimularán sen dúbida novas doazóns.

D. Antonio Fraguas amaba os libros<sup>5</sup>. Para el, que non tivera descendentes, eran

<sup>5</sup> Fernández Cerviño, María-Xosé. Os doce mil fillos de D. Antonio (e unha manda de afillados). En Antonio Fraguas Fraguas. 1905-1999. Santiago, 2006, p. 235-239.

como fillos, o seu “tesouro,” e a eles dedicou aloumiños e cartos, pois fora do tabaco que deixara na madurez, non tivera outro “vicio”. A afección víñéralle temperán: na Pontevedra de cando comeza a estudar o bacharelato polo ano 1919, adquire nun quiosco que lle facía rebaixa os primeiros exemplares, dous libros de xeografía<sup>6</sup>. Dende entón estarán sempre presentes na súa vida. Eís o traballo árduo de confección dos ficheiros bibliográficos no Seminario de Estudos Galegos, baixo a autoridade de D. Salvador Cabeza de León, a quen habería soceder na dirección da Sección de Bibliografía. Tamén o de bibliotecario do SEG dende 1928 a 1933, que deixa ao ter que trasladarse á Estrada, biblioteca aquela da que debe considerarse continuadora a do MPG; e xa nos amargos anos da posguerra a angueira de reorganizala tras a expoliación á que fora sometida en 1939 e instalala no “Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos”, creado en 1944 e no que ocupará posto de bibliotecario. Afeito ás librerías de novo e de vello na percura das novidades e das publicacións de bibliófilo, recordo aínda o seu contento pola compra, na década dos setenta do século pasado, dos últimos fascículos do NÓS na de Eduardo Hernández no portal do número 56 da Rúa do Villar, libreiro e establecemento dos que tantos somos debedores. Durante a meirande parte da súa vida foi, pois, formando con constancia a súa biblioteca, que tiña sona de ser ben cumprida.

Non fixera ningún comentario relativo á sorte que correrían os seus libros, nen

siquier co gallo das recepcións dos fondos bibliográficos xa incorporados. Manolo Taboada deducira de conversacións que con el mantivera, como xa se apuntou, que era proclive á súa cesión nun futuro. Endexamais tiñamos falado palabra sobor deste asunto. Sorpresivamente arredor de maio de 1994 comunícame por teléfono a súa vontade de legalos ao Museo e cun punto de humildade engade, sempre que se estimase de interés. Érao e tanto. Visitamos de inmediato a biblioteca no seu piso de Montero Rios. Os libros ategábanos. A bibliotecaria Rosa Méndez e a bolseira Ana Fernández terán que realizar un intenso labor de inventario, sempre co consello solícito de D. Antonio, para proceder ao seu traslado ao MPG. A previsión de Manolo Taboada facíase realidade.

Instálase, logo das pertinentes obras de adecuación e de dotación da necesaria infraestrutura, na coxía estreita da segunda planta da zona norte, ocupada dende o nacente polas de D. Xesús Taboada e D. Xaquín Lorenzo, comunicadas ámbalas tres. Son 16.000 unidades (libros, folletos, separatas) e 399 cabeceiras de publicacións periódicas, así como unha importante colección de obxectos (condecoracións, recoñecementos e distincións), pezas etnográficas, arqueolóxicas e de arte e un ricáz fondo documental agrupado en 115 unidades, con interesante correspondencia con mestres e amigos (Otero Pedrayo, Cuevillas, Sebastián González, X. Lorenzo...).

O 17 de decembro de 1994 a seguir da Asemblea do Padroado, ás 13 horas, celé-

<sup>6</sup> González Pérez, Clodio. Antonio Fraguas. Profesor, xeógrafo, historiador, antropólogo. Galego de ben. Ir Indo Ed. Vigo, 1998. p. 10-11.

brase o acto de recepción. Están presentes o Sr. Presidente da Xunta de Galicia, o Sr. Presidente do Parlamento, o Sr. Alcalde de Santiago, o Sr. Conselleiro de Cultura, a familia, os membros do Padroado e dos órganos directivos do MPG, socios e unha importante representación institucional e cidadán. No libro de ouro, con emoción, escribirá: “No día que deixamos o noso “tesouro”, a sinxela biblioteca co pensamento na terra e na nosa cultura”.

D. Antonio Rodríguez Fraíz, tal como se indicou, amosouse como un dos patronos que mais porfiou para conquistar unha nutrida biblioteca. Rara era a Asemblea do Padroado na que a súa potente voz non se ouvisse demandando un maior orzamento para a adquisición de libros e revistas e unha maior atención para este servizo. Logo da recepción do fondo Taboada e do ingreso do “tesouro” de D. Antonio Fraguas, o Sr. Abade de Campañó sentíase particularmente satisfeito. De seguro que a súa perseveranza tiña contribuído á realidade que a biblioteca era na altura de decembro de 1994.

Tiña comentado cos amigos próximos que si non había oposición polo Museo, os seus libros acabarían tamén incrementando os seus fondos bibliográficos. Fraíz morre en Pontevedra o 8 de xuño de 1995 logo de sufrir un ataque cardíaco. E como adiantara dispuxera que a súa biblioteca de ser aceptada pasase á institución. Unha vez inventariada na Casa Reitoral de Campañó, traballo que realizou un sobriño de seu Antonio Lorenzo Bugallo, socio e colabo-

rador do Museo, trasládase a Santiago e o 30 de agosto do mesmo ano fírmase a acta de entrega por parte dos seus herdeiros. Instálase esta como as anteriores na segunda planta de zona norte do mosteiro. Son 1913 rexistros, libros, folletos e separatas, xunto con mais de 40 coleccións de publicacións periódicas, algunhas de certa rareza. Débese mencionaonar a máis de materiais relativos á Terra de Montes, que foi obxecto de boa parte dos seus estudos, documentación compilada polo mesmo Fraíz como mapas, carteis, estampas, folletos turísticos e monográficos encol de diversas personalidades galegas.

En 1925 Fermín Bouza Brey publicara no NÓS<sup>7</sup> un dos primeiros artigos sobor da arte popular, no que salientaba a importancia e necesidade do seu estudo e que habería chegar un tempo, dicía, “...no que o labor do persoal empregado no noso museo etnográfico a facer inventariará os moimentos que o arte rural nos deixe.” A súa voz sumábase á de outros mais que defendían a creación dun museo de tipo antropolóxico e a investigación da cultura popular. Bouza, un dos inspiradores do Seminario de Estudos Galegos, traballará tamén no seu incipiente museo e ao largo da súa vida contribuír con múltiples publicacións ao coñecemento científico da etnografía. Os que con el traballamos ben sabemos que de non ter morto en 1973 sería un dos valedores e impulsores máis ardido do MPG.

O 29 de outubro de 1997 celebróuse o 20 aniversario da inauguración das primeiras salas do museo. Ao concluir a Asemblea

7 Bouza Brey, Fermín. Do arte popular galego e d’algunhas das súas maifestazóns. NÓS. N°21, 1925.p. 9.

Extraordinaria do Padroado que conmemoraba a efeméride e para realzala tivo lugar o simbólico acto no que Dna. Emilia Álvarez, viuva de Bouza Brey, facía doazón da colección de gravados, xunto con pranchas de cobre e de madeira, comprendidos entre os séculos XVI e XIX, considerada como unha das mellores de Galicia e que o polígrafo xuntara na súa vida. Con ela entregaba 174 pezas arqueolóxicas, 200 títulos de publicacións periódicas, con case 2000 exemplares, uns 1000 títulos de libros e folletos e un fondo documental, conxunto todo el de singular valor e interés. Na súa intervención Dna. Emilia Álvarez xulgaba aquel como un día de emoción e satisfacción e si ben o seu marido nada deixara dito de onde tiñan que ir as súas cousas “...nós, os meus fillos e eu mesma, non dubidamos nunca onde tiña que ser: eiquí, neste sitio... É tamén unha gran alegría pensar que a cultura que el deixou escrita e feita vai ter froitos nesta casa, porque non é un museo morto, é un museo vivo que sigue investigando e que sigue traballando”<sup>8</sup>. O 26 de xuño de 1998 inaugúrase a exposición “Gravados da colección Bouza Brey”, lembrando os 25 anos do seu pasamento (11 de xuño de 1973). Sobresae nesta doazón, xunto a documentos persoais e as coleccións de revistas e libros portugueses e españois de arqueoloxía, historia e etnografía, a serie de publicacións galegas no exilio americano, singulares cabeceiras de periódicos galegos e unha ricáz recortoteca de artigos de prensa de opinión e ensaio, sobor de temas de actualidade, de arqueoloxía, historia, arte, etnografía, etc.

Cara finais dos anos noventa do século pasado o espazo do que dispoñía a biblioteca común do Museo era xa insuficiente. Tornábase inadiable procurarlle una nova ubicación. No plan de ocupación do edificio preveíase, como se referiu, que se instalase na segunda pranta da zona este, que entestaba coa coxía na que estaban os fondos de A. Fraguas, X. Lorenzo e X. Taboada, establecendo así unha continuidade nun uso especializado. Os locais asignados no papel víñaos ocupando para os seus ensaios a Banda municipal da cidade. Máis ao trasladar o colexio de educación primaria que rexentaban as monxas da Caridade, que funcionaba na ala sur do complexo mosteiral, o Concello de Santiago accedeu a trasladar o local de ensaio mencionado a un espazo na zona ocupada até entón polas monxas.

A parte liberada precisaba, habida conta do seu deplorable estado, unha forte inversión para a rehabilitación e adaptación ao novo destino. O interés e apoio do entonces Conselleiro de Cultura, Comunicación Social de Turismo, D. Xesús Pérez Varela –manifestado en xeral a todas as actividades do Museo–, perante do Consorcio de Santiago, permitiu levar a cabo a intervención. O proxecto foi redactado polos arquitectos Rafael Baltar, Xosé Antonio Bartolomé, integrantes do Padroado, e Carlos Almuíña, e foi executado en dúas fases. A primeira, que se inicia en 2001, comprendeu as obras propias de preparación do espazo (pavimentos, paramentos verticais interiores e exteriores, carpintería de ocos...); a segunda

8 Intervención de Dna. Emilia Álvarez, viuva de Bouza Brey no acto de recepción da doazón. Páxina Informativas do MPG, novembro 8/1997.

que se desenvolve no seguinte ano, abrangue luminarias, moblaxe, calefacción e accesos. Concluída a restauración e unha vez instalados os libros no seu novo emprazamento, inaugúrase a biblioteca o día 7 de novembro de 2002, polo presidente da Xunta, D. Manuel Fraga Iribarne e coa presenza do Sr. Presidente do Padroado do MPG, Sr. Conselleiro de Cultura, Sr. Alcalde de Santiago, membros do Padroado, socios do Museo e representantes doutras institucións.

En 2002 os fillos de D. Manuel Beiras García (1904-1996) e Dña. Minia Torrado comunican á dirección do Museo a súa decisión de facer doazón da biblioteca e arquivo do ilustre galeguista, quen en vida xa tiña expresado que esa era a súa vontade. Unha vez aceptado o legado procedeuse ao seu inventario e posterior traslado, acomodándose na segunda pranta da zona norte do convento, cabe o resto dos fondos bibliográficos. O acto formal de recepción ten lugar o 21 de xaneiro de 2005, asistindo parte dos fillos de D. Manuel e Dña. Minia asinando o documento de doazón en nome de todos Xosé Manuel e Alexandro Beiras Torrado. Representaron ao MPG, os Srs. García Alén, Beramendi González, Caamaño Suárez e García Martínez, agradecendo a súa contribución ao acrecentamento dos fondos bibliográficos e documentais da institución. A biblioteca de D. Manuel Beiras conta con algo máis de 2000 volumes –libros, folletos, separatas–, principalmente libro galego editado entre os anos 1930 a 1980 e un interesante arquivo persoal, no que salientan documentos referentes ao Partido Gale-

guista de pre-guerra e do reconstituído en 1978, así como propaganda, carteis e outra documentación relativa ao Estatuto de Autonomía de 1936, e variada correspondencia.

De par dos sobranceiros legados que vimos de expor é obrigado amentar o ingreso en novembro de 2001 dun fondo doado polos herdeiros de D. Ricardo Blanco-Cicerón, procer nacido en Tui en 1844, cidade da que foi alcalde, destacado dirixente do carlismo galego, que formou una singular colección de ourivería castrexa, numismática, acibeches, arte medieval e obxectos arqueolóxicos, etc., gran parte deles hoxe nos Museos de Lugo, Pontevedra e Peregrinacións. Conta a doazón, xunto a unha interesante documentación referente ás confrarías composteláns de San Roque e do Rosario, á “Exposición Regional Gallega” de 1909, un conxunto de pracas de vidro e positivos fotográficos de finais do século XIX e primeiros anos do XX, manuscritos e libros que van do século XIII ao XX, entre os que sobresaen uns pergameos con parte dun códice bilingüe do s. XIII do Liber Iudiciorum que, na opinión de López Ferreiro, debe contarse entre os monumentos da literatura galega<sup>9</sup>.

Como se acaba de ver o peso das doazóns na formación da Biblioteca do MPG foi manifesto. De par delas os contributos de distintas administracións (Ministerio de Cultura, Parlamento de Galiza, Consellerías da Xunta, Consello da Cultura Galega, Deputacións...) foron así mesmo importantes. Pero tamén o foron as achegas dos propios patróns, dos socios, colaboradores



e amigos do Museo, dos concellos, fundacións e outras institucións, algunhas xa reseñadas, editoriais e dos ingresos resultado dos intercambios que foron medrando co tempo, facendo realidade as previsións daqueles patróns que tanto se preocuparon pola creación do servizo da biblioteca.

Nesta altura quixera facer mención explícita, pola súa importancia, dos seguintes contributos: o efectuado en 1990 por Carlos Alberto Ferreira de Almeida, catedrático da Universidade de Porto, grande amigo e colaborador entusiasta do Museo até a súa temperá e aciaga morte; o do patrón Gustavo Santiago Valencia, de libros e sobor de todo revistas; o de libros e folletos, en 1990, de Dna. Consuelo Fernández-Cid Fenollera, salientando entre estes últimos un exemplar de protoprensa en galego, de autor anónimo, tirado nos prelos compos-

teláns de José Fermín Campaña y Aguayo, en 1837, no que se recolle o encontro e coloquio que tiveron na pontella da Chainsa, en Noia, Gurumete, Pedro de Atanasio, e Pepe Alonso, co gallo do nomeamento na vila do concello constitucional; e o do profesor Baldomero Cores, en 2006, socio vedraño e así mesmo colaborador, que tiña apoiado á institución na súa inicial andadura, representádoa na América antillana.

O último e senlleiro ingreso, que é sen dúbida un punto de inflexión na curta historia do MPG, é o constituído pola Biblioteca da familia Baltar. Personaxe clave na súa formación foi D. Angel Baltar, farmacéutico en Padrón e alcalde da vila polos anos nos que Manuel Murguía e Rosalía de Castro viviron na Casa da Matanza. Providencial protector e amigo do ilustre matrimonio, D. Angel, que según Bouza Brey poseía



”magnífica biblioteca que hoy conservan sus descendientes... era solicitado por Murguía para que le prestase libros”.<sup>10</sup> A biblioteca iníciase no século XIX e foi acrecentada polos seus sucesores, en especial polo prestixioso cirurxán e humanista, proseguidor do labor da Escola Médica Compostelana, o Doutor D. Ramón Baltar Dominguez (1902-1981). Conta cun interesante fondo antigo que se remonta ao ano 1543, de temática variada, botánica, historia, ensaio, filosofía ou literatura; publicacións periódicas do século XIX; un selecto fondo galego; magníficas coleccións de arte, con obras de gran formato e edicións especiais da vangarda artística; literatura, etc. Áchase en fase de rexistro de catalogación.

Hoxe, cando estamos a punto de cumprir o trinta aniversario da inauguración das primeiras salas do MPG (28 de outubro de 2007), a súa Biblioteca acada no que fai a libros, folletos e separatas a cifra de 74.500 volumes e un conxunto de publicacións periódicas con arredor de 20.000 exemplares. A máis do importante fondo arquivístico con 300 unidades de instalación (arquivos privados e documentais) e unha xa notable colectánea de prensa do XIX e comezos do XX. Atalhora os fondos encóntranse catalogados e informatizados, agás os correspondentes á doazón Baltar. Grazas á colaboración desprendida dun socio compostelán que prefire quedar no anonimato, o catálogo da biblioteca está accesible na Internet,

<sup>10</sup> Bouza Brey, Fermín. Cartas de Rosalía de Castro a D. Angel Baltar. Cuadernos de Estudios Gallegos. T. IV, fasc. 14, 1949, p.436.



dende o mes de febreiro de 2007, facilitando así a súa consulta a todos os interesados. Non hai dúbida de que o traballo até agora feito pode cualificarse de xurdio, e non tería sido así se non participasen na tarefa identificándose con ela, todas as persoas (colaboradores, bolseiros do propio Museo ou do Centro Superior Bibliográfico que sempre atendeu as nosas demandas, e como non a propia responsable do servizo) que ao longo dos anos traballaron arreo. Con todo queda moito labor aínda por realizar.

Para concluir algunhas breves consideracións ao fío do que nesta nótula se leva exposto. En primeiro lugar foi o que induciu a que se produciran as doazóns referidas, ou ao menos parte delas. O feito de que o MPG se inspirase e asumise os principios e filosofía do Seminario de Estudos Galegos, retomando, entre outras, a idea do seu iniciado

museo etnográfico no que traballaron D. Xaquín Lorenzo e D. Antonio Fraguas e que non puideron ver concluído, poido ser unha posible razón, para que ambos os dous, ao fin conspícuos representantes da xeneración do SEG, dispuxeran os seus legados. No caso do primeiro non hai que esquecer o que para el supuxo a creación do MPG –a “ilusión da súa vida” como en máis dunha ocasión referira–, que culminaba en certa medida o seu traballo a prol de Galiza. A intervención de Manolo Taboada Cid e o traslado dos libros do seu pai, axudou a sentar as bases para a concepción dunha biblioteca de referencia no eido etnográfico e contribuíu tamén a que D. Antonio dispuxese o ingreso da súa. Todo isto debeu obrar como estímulo para novas doazóns. Doutra man o MPG, como proxecto xerado na sociedade civil, procurou nordear o seu desenvolvemento



dende unha liña de independencia e servizo ao país, que foi alicerzando o seu grao de representatividade, o que debeu influir así mesmo para que aquelas se tiveran producido.

Non se lle escapa ao lector o serio compromiso e as obrigas contraídas polo MPG ao respecto dos fondos bibliográficos e documentais que arestora atesoura a súa Biblioteca. Non son poucos os que atinxen á súa estricta catalogación e conservación, pero hai outros, tamén fundamentais, que se contraen para tirar rendemento deste ben cultural. Comezando polo seu uso. Relembremos aquí a cita que Borges atribúe

ao poeta e ensaísta Emerson: “...unha biblioteca é unha especie de caverna máxica de defuntos. E eses defuntos poden renacer, poden ser devoltos á vida cando abrimos as súas páxinas”<sup>11</sup>. E en certo sentido, veñen á vida tamén os que crearon estas bibliotecas ao ser utilizadas. Nelas están os saberes e a formación que adquiriron, as querencias nas lecturas, as relacións intelectuais... Acordanza pois das persoas e do seu tempo. Son un ben cultural que debe integrarse no lugar de memoria que debe ser a institución e poñerse ao dispor dos cidadáns e de todos aqueles interesados no estudo e coñecemento do noso. Eis o reto a defrontar. ☺

11.- Jorge Luís Borges, *Arte poética*. Ed. Crítica. Barcelona, 2001. páx. 17.



# Consumo contido: práticas aquisitivas no contexto do comércio ambulante, em meio rural<sup>1</sup>

OCTÁVIO SACRAMENTO  
*Antropólogo, UTAD-DESG*  
*Vila Real, Portugal*

## 1. Introdução

No decurso da segunda metade do século XX, a exacerbação do consumo suscita um interesse crescente por parte das ciências sociais, no âmbito das quais ganham notoriedade os conceitos de “sociedade de consumo” e de “cultura de consumo” (Katona 1968, Ewen 1976, McCracken 1988, Baudrillard 1991). Num contexto de amplo debate sobre as metamorfoses do capitalismo ocidental e a pós-modernidade, o campo social do consumo, caracterizado por práticas consumistas,<sup>2</sup> passa a ser encarado como domínio central na configuração dos estilos de vida e apontado como barómetro das vicissitudes de um mundo moderno em acelerada transformação (Rostow 1961, Kellner 1988, Featherstone 1991, Miles 1998).

Os modernos padrões de consumo estão, em larga medida, associados às “paisagens” e aos quotidianos das grandes cidades. Isto não significa que as pequenas comunidades rurais não evidenciem elementos e dinâ-

micas sociais que se enquadram naqueles padrões, nem tampouco que seja empiricamente legítimo estabelecer-se uma rígida dicotomia entre práticas não consumistas e consumistas e, desse modo, procurar-se um falso fôlego para a já (há muito) obsoleta dicotomia “rural-urbano” (Lewis 1951, 1975). Significa apenas e só uma coisa, que parece ser mais ou menos consensual: a cidade é o nicho ecológico por excelência do consumismo. Não é por acaso, nem mesmo de estranhar, que a pesquisa social sobre este fenómeno tenha vindo a privilegiar o espaço urbano, relegando para segundo plano os contextos de características mais marcadamente rurais. Este é o principal motivo que me leva a desenvolver aqui algumas considerações sobre as práticas e dinâmicas sociais de consumo num meio que ainda conserva evidentes traços de ruralidade –Edroso de Lomba–, uma pequena aldeia portuguesa da raia nordeste-transmontana, com 87 habitantes, situada no concelho de Vinhais, distrito de Bragança.

<sup>1</sup> Agradeço os comentários feitos por Manuela Ribeiro (UTAD) a uma versão preliminar do texto.

<sup>2</sup> Práticas que dão forma a um consumo hiper-real que ultrapassa a simples satisfação das “necessidades reais”, fixando-se na satisfação de necessidades que ele próprio ajuda a criar, inerentes a uma dimensão simbólica a partir da qual se edificam as identidades individuais. Estas práticas de consumo estatutário começam a ganhar forma por volta de meados do século XX, impulsionadas pelas transformações económicas e sociais então em curso. Neste processo é de destacar a expansão e consolidação do modelo fordista (Fine e Leopold 1993, Cohen 2003), de que resultou um aumento de produtividade muito significativo. Para fazer face a esta “produção em massa”, evitar uma crise de sobreprodução e assegurar a necessária estabilidade para a reprodução do capital, o sistema capitalista procurou fomentar a instauração de modelos de “consumo de massa” (Volscho 2006).

À exceção de alguns dos principais bens agro-alimentares (ex. batatas, legumes e fumeiro) produzidos essencialmente para auto-consumo, a maioria dos restantes bens consumidos nesta comunidade, tal como acontece em outras da região, são comprados aos vendedores ambulantes que aí se deslocam. Dada a sua maior expressividade, a análise circunscreve-se, no seu essencial, a este quadro específico de aquisição de bens de consumo doméstico corrente e, bem assim, às características, processos e elementos ideológicos do tecido social que o in(en)formam. Procurar-se-á, deste modo, (i) apreender as dinâmicas organizacionais e/ou relacionais que emergem no âmbito das compras efectuadas aos comerciantes ambulantes, (ii) relevar e compreender as especificidades das práticas aquisitivas da população e (iii) avaliar em que medida e de que forma o consumo funciona (ou não) como “operador totémico” (Sahlins 1979), fomentando distinções identitárias significativas no seio da comunidade.

Com um cariz eminentemente exploratório, as reflexões aqui desenvolvidas partem, em boa medida, de um texto já publicado sobre esta mesma temática (Sacramento 2002) e resultam da análise de dados empíricos recolhidos no contexto de pesquisas pontuais levadas a cabo no âmbito do meu percurso académico e, em última instância, de informações proporcionadas pela minha condição de membro da

comunidade que aqui se considera, o que faz de mim uma espécie de “participante-observador”.

## 2. Organização social do consumo

O início da década de 90 constitui um ponto de viragem na organização da estrutura e dos processos sociais de consumo em Edroso de Lomba. É por esta altura que, em virtude do progressivo declínio populacional, são encerradas as duas *tabernas* que durante várias décadas se afirmaram como os espaços públicos centrais de sociabilidade e de consumo da comunidade. Era aí que as pessoas se encontravam nos seus tempos de “não-trabalho”, para jogar às cartas e *botar um copo*, e era aí que adquiriam praticamente todos os bens necessários para o consumo quotidiano que não obtinham por produção própria: arroz, açúcar, azeite, sal, massa, café, gás de botija, entre outros.<sup>3</sup> Alguns dos bens que não eram comercializados na *taberna*, como era o caso do peixe, eram comprados a vendedores ambulantes que, de tempos a tempos, vinham à aldeia. Eram vendedores mais ou menos especializados (ex.: o *peixeiro*<sup>4</sup>) e, por isso, complementares em relação às *tabernas*. Outros bens que não chegavam a Edroso de Lomba, ou então chegavam, mas a preços pouco atractivos, eram adquiridos fora, mormente nos dois *comércios* existentes na Veiga do Seixo, uma pequena povoação galega fronteiriça a cerca de 7km. Tratava-se de pequeno *trelo*

<sup>3</sup> As compras ficavam quase sempre a cargo das mulheres. Quando por qualquer motivo não podiam deslocar-se à taberna, geralmente mandavam um filho ainda pequeno *fazer o recado*. Os homens, por seu lado, frequentavam a *taberna* sobretudo como espaço de lazer, um espaço caracterizado por um ambiente de forte homosociabilidade pouco receptivo à presença feminina.

<sup>4</sup> Ainda hoje as pessoas mais idosas têm memória do *peixeiro* que trazia o peixe (sobretudo sardinhas) coberto com sal, acondicionado em caixotes de madeira inseridos em alforjes transportados por burros. Por volta da década de 60, o peixe começou a ser transportado em pequenas *camionetas* e a ser preservado mediante o recurso ao gelo. Mais recentemente, o *carro do peixe*, como é conhecido na aldeia, passou a dispor de uma câmara frigorífica para assegurar a conservação do pescado.

(contrabando) destinado ao auto-consumo, realizando-se a pé, por pequenos trilhos, de forma a fugir (nem sempre com sucesso) à apertada fiscalização das então autoridades aduaneiras de Portugal e Espanha, a Guarda-Fiscal e os *Carabineiros*, respectivamente. Como recorda um homem de 77 anos, *só se viam carreirões [pequenos caminhos] pelos montes. Estava tudo tão puídinho; era só borralho! Era por ali que passávamos para ir à Veiga comprar coisas. Às vezes, os “caralhos” dos Fiscais ficavam-nos com tudo... com coisas que eram para manter os filhos... a família!* Além destas compras transfronteiriças, era também frequente as pessoas deslocarem-se a Vinhais, sede de concelho a cerca de 30 km, para acederem a determinados bens de consumo, aproveitando para o efeito quase sempre os dias de feira. Esta prática tornou-se ainda mais frequente com a melhoria dos transportes e a progressiva utilização do automóvel.

O encerramento das *tabernas* e o crescente envelhecimento da população, a que poderá ser associada uma tendência generalizada de menor disponibilidade para sair da aldeia para fazer compras, criam condições decisivas para uma significativa reconfiguração estrutural dos processos de consumo. As “mercearias” que até então eram sobretudo adquiridas num contexto marcadamente institucional(izado) e de grande convergência social, a *taberna*, passam agora a ser adquiridas ao vendedor ambulante, mesmo ao lado da porta de casa, em plena rua. Na actualidade, por semana, Edroso de Lomba recebe de forma regular a visita de 13 comerciantes, mais um que se desloca à aldeia aproximadamente de 15 em 15 dias. São quase todos oriundos dos

concelhos de Mirandela, Vinhais, Chaves ou então de pequenas localidades galegas próximas da fronteira, como é o caso de Riós, Pereiro e Veiga do Seixo. Para a mobilidade transfronteiriça destes últimos muito contribui o facto de a taxa de IVA em Espanha ser 5% inferior à portuguesa, o que lhes assegura, desde logo, a possibilidade de praticar preços mais reduzidos e, desse modo, conquistar mais clientes e assegurar um maior volume de vendas.

De um modo geral, os produtos que comercializam são “mercearias”, pão, fruta, congelados, peixe fresco e carne, transportados em carrinhas de algum modo adaptadas para o efeito. Ainda que mais esporadicamente, também vão à povoação vendedores de roupa e de calçado. É pouco frequente as pessoas saírem da aldeia propositadamente para fazerem compras, invocando para tal critérios de economia em sentido lato – economia monetária, temporal e física: *P’ra quê ir a Vinhais?! Mais coisa, menos coisa, os preços são quase iguais. E o que se gasta nos carros?... E o tempo que se perde?... E a cansa que se apanha, andar por lá de um lado p’ró outro?* (homem, 68 anos). A saída para compras, regra geral, só acontece quando os produtos que pretendem não são vendidos na aldeia, ou os que aí são comercializados não correspondem às suas preferências ou expectativas.

De acordo com o percurso que fazem por outras povoações vizinhas e o “calendário de visita” dos colegas de profissão, quase todos os vendedores, de forma a poderem mobilizar uma maior atenção dos potenciais consumidores, fixam um dia da semana e uma hora aproximada para a sua vinda,

Vendedor <sup>5</sup>	Produtos vendidos	Dia
<i>O dos congelados</i>	Produtos congelados	Segunda-feira
<i>Padeira</i>	Pão e confeitaria	Segunda, quinta e sábado
<i>O de Chaves</i>	Congelados e produtos lácteos	Terça-feira
<i>Paulo</i>	Mercearias	Terça-feira
<i>O de S. Pedro Velho</i>	Fruta e algumas mercearias	Terça-feira
<i>O da fruta</i>	Fruta	Terça-feira
<i>Manuel peixeiro</i>	Peixe fresco	Terça-feira
<i>Luís</i>	Mercearias	Quarta-feira
<i>O de Curopos</i>	Pão	Quarta-feira e sábado
<i>O de Riós</i>	Mercearias e fruta	Quinta-feira
<i>Peixeiro do Pereiro</i>	Peixe fresco	Sexta-feira
<i>O da carne</i>	Carne de porco	Sexta-feira
<i>Manolo</i>	Mercearias	Domingo
<i>Peidinho</i>	Fruta	15/15 dias, sem dia fixo

**Quadro 1:** Calendário semanal do comércio ambulante regular em Edroso de Lomba.

fazendo-se anunciar através da difusão de música popular e/ou de uma buzina com uma sonoridade distintiva, já reconhecida pelas pessoas: *Eu sinto-os passar aqui e já conheço o “apito”* (mulher, 65 anos).

A vinda destes comerciantes à aldeia está sujeita a alguns ajustamentos, de forma a assegurar-se uma melhor articulação com os ciclos e ritmos de vida da comunidade, pelo que os seus respectivos “calendários” poderão ter de ser alterados para garantir uma maior compatibilidade com outras esferas da vida quotidiana, muito em particular com a actividade agrícola. Um exemplo concreto desta situação: no

período de maior intensidade de trabalho na agricultura, a generalidade dos vendedores procura, sempre que possível, programar os seus percursos quotidianos de acordo com os ritmos dos afazeres agrícolas, de forma a que a vinda à aldeia e a várias outras da região, coincida o menos possível com os prováveis tempos de trabalho dos seus habitantes, muito em especial os das mulheres, que continuam a ser as principais responsáveis pela gestão dos processos de consumo doméstico (Ribeiro 1997). Esta situação é bastante evidente desde a segunda metade da Primavera até quase ao final do Verão, período em que elas, entre outras funções,

<sup>5</sup> Utiliza-se aqui a designação do vendedor comumente empregue pelos actores sociais. De acordo com as várias situações, esta designação corresponde ao nome próprio do comerciante (ex. *Luís, Paulo*), a uma alcunha de que é apodado (ex.: *Peidinho*), ao produto que vende (ex.: *O da carne*), ao nome próprio e ao produto que vende (ex.: *Manuel Peixeiro*), à sua proveniência (ex.: *O de Chaves*), ou ainda ao que vende e à proveniência (ex.: *O Peixeiro do Pereiro*).

têm de assumir quase todos os dias a rega e a manutenção dos seus *eidos* – pequenas parcelas de terra fértil com uma área de apenas alguns metros quadrados, destinadas ao cultivo de produtos hortícolas. Nesta época do ciclo agrário, um comerciante que vá à aldeia numa altura do dia que coincida com os períodos de rega (de manhã ou ao final da tarde) dificilmente encontrará em casa algumas das suas clientes.

No entanto, em muitos casos, quando se prevê a incompatibilidade entre o trabalho no campo e a necessidade de fazer compras no curto período em que o vendedor percorre a povoação, é frequente o recurso às relações de solidariedade, i.e. de dádiva e contra-dádiva (Mauss 1988), assentes nos laços de parentesco ou de vizinhança. Assim, uma mulher que não possa assegurar as suas compras, por motivos relacionados com as tarefas agrícolas ou por qualquer outra razão, pode pedir de antemão a uma parente ou a uma vizinha que as faça por si, aquando da passagem do comerciante próximo da sua porta. Se, por esquecimento, não é accionada esta estratégia, pode mesmo acontecer que os próprios vizinhos ou familiares, conhecedores dos padrões de consumo da pessoa em causa, tomem a iniciativa de adquirir alguns dos bens que ela costuma comprar, nomeadamente os mais necessários para o dia-a-dia. Quando tal não se verifica, pode ainda recorrer-se, mais uma vez, ao círculo familiar ou vicinal, solicitando, por empréstimo, aquilo de que se necessita. Numa próxima ocasião, as posições nestes processos poderão inverter-se, permitindo a manutenção do equilíbrio no sistema de reciprocidade e, desse modo, a sua própria reprodução.

Este sistema abarca muitos outros domínios da vida da comunidade, como é o caso das actividades do calendário agrícola mais exigentes em mão-de-obra (ex.: sementeira e apanha da batata, ceifa, vindima), em que é usual a prática da *torna-jeira*, e o caso dos principais rituais de passagem (baptizado, casamento e funeral). Em todas estas esferas o critério de participação tem subjacente o mesmo princípio de mutualidade, que se assume, assim, como uma referência ideológica socialmente transversal, de grande relevância estrutural na configuração identitária da comunidade.

### 3. Quadros de interação no contexto do comércio ambulante

A dimensão social do consumo em Edroso de Lomba torna-se particularmente visível nos conjuntos de pessoas que se vão formando à medida que o vendedor, na sua carrinha, percorre a aldeia, seguindo um percurso mais ou menos padronizado, que já quase todos conhecem, e parando sobretudo nos principais espaços públicos (*largos*) de confluência da comunidade: Campo, Vale de Castanheira, Portela, Bário e Conselho. No seio destes pequenos grupos estruturados em redor do comerciante discutem-se não só questões relacionadas com as compras (ex.: qualidade dos produtos e preços), como também vários outros assuntos pessoais e aspectos da vida quotidiana da comunidade, ou de outras latitudes. É também bastante frequente discutirem-se as *novidades* trazidas pelos próprios comerciantes, muito em particular pelos transfronteiriços. Com efeito, os que vêm da Galiza costumam transmitir informações sobre acontecimentos da respectiva

região e país, sobretudo aquelas que mais directamente se relacionam com Portugal.<sup>6</sup>

As conversas, por vezes, são de tal modo envolventes que, não raro, as mulheres que já fizeram as suas compras permanecem no local a falar com as que ainda estão à espera de ser atendidas ou com um ou outro homem que veio a acompanhar a sua esposa. Nalguns casos, o comerciante vai-se embora e o grupo ainda se mantém por mais algum tempo a dialogar. Este é, por tanto, um contexto de consumo de considerável capitalização social, marcado por uma expressiva sociabilidade feminina. A densidade social deste contexto acaba por reflectir-se no acto de compra de cada pessoa em particular, dando origem a que um comportamento supostamente individual tenda a transformar-se numa espécie de “acção conjunta” (Blumer 1969)<sup>7</sup>, de que poderá resultar um “efeito de contágio simpático” e uma propensão para uma certa homogeneidade nos padrões de compras. De facto, em circunstâncias marcadas por uma grande familiaridade e por consistentes processos de interacção, as decisões de consumo de cada qual são alvo de grande controlo social e, amiúde, induzidas no sentido da conformidade a uma espécie de “sentir comum” do grupo. Esta intensa mediação social das práticas aquisitivas contrasta com um perfil mais individualista e de maior reserva que parece caracterizar as práticas de consumo nas grandes super-

fícies comerciais, bem como os comportamentos em várias outras esferas da vida urbana (Simmel 1997). Todavia, é forçoso não esquecer que as práticas de consumo, sejam quais forem as suas configurações e os contextos em causa, não ocorrem no vácuo (Solomon 1983). Elas extravasam o âmbito do simples acto volitivo individual e/ou as fronteiras da esfera económica, vinculando-se ampla e densamente a uma determinada ordem sócio-cultural (Veblen 1975, Douglas e Isherwood 1978, Baudrillard 1981, Bourdieu 1979, McCracken 1988, Miller 1998).<sup>8</sup>

Em relação ao grupo que se forma à sua volta, o vendedor procura, de modo mais ou menos deliberado, assumir-se como uma referência neutral, mediando de diplomáticamente quer a discussão relacionada com as compras, quer o debate que se possa gerar sobre outros assuntos. O demonstrar interesse e preocupação com o grupo de compras, sem nunca tomar vincadamente um partido, pode considerar-se como uma estratégia de relações públicas: *Sabe como é [encolhe os ombros], nesta vida temos de saber ouvir e calar* (homem, 52 anos). À luz da sociologia de Goffman (1967, 1993), mais em concreto da sua concepção dramática do *self*, pode depreender-se que o vendedor, tendo em vista conquistar a empatia e confiança das suas clientes e, desse modo, assegurar a sua fidelidade comercial, procura infundir a impressão de que está socialmente bastante “próximo”, apresen-

<sup>6</sup> Ainda no passado mês de Março de 2007, por exemplo, a situação de escravatura em que se encontravam alguns portugueses a trabalhar na região de Navarra (Espanha) e os descalatos provocados por um grupo de estudantes de Portugal detidos na Catalunha foram assuntos abordados por alguns dos vendedores provenientes de localidades galegas junto da sua clientela.

<sup>7</sup> Apesar da espontaneidade e do carácter imprevisível da “acção conjunta”, Blumer reconhece que, com alguma frequência, ela adota “formas reiterativas e firmemente estabelecidas” (1969: 17), vinculadas a sistemas de significado que se encontram incorporados no ordenamento cultural.

<sup>8</sup> A grande insuficiência analítica da economia neoclássica prende-se, precisamente, com o facto de não ter dado a devida importância aos factores sociais e culturais na explicação da generalidade dos fenómenos económicos. No que concerne ao consumo, a visão economicista foi e continua a ser amplamente contestada no campo da antropologia e da sociologia.



tando, ao mesmo tempo, um *self* com um formato suficientemente consistente para que o definam como deseja. Ele tenta dar a impressão de que a sua representação é a sua única actuação ou, pelo menos, a mais importante. Estes malabarismos relacionais de construção da fachada são denominados por Goffman (1993) como “a arte de manipular as impressões”. É claro que a passividade e a “concordância” da audiência, por vezes, é apenas encenada, em especial quando ela própria “também tem interesse na eficácia da manipulação das impressões por parte do actor ou do grupo de actores” (Ritzer 1993: 251).

A *performance* e a capacidade argumentativa do comerciante atingem o seu auge na discussão das características dos produtos, sempre no sentido de tentar demonstrar a boa qualidade daquilo que vende e a indiscutível justeza dos respectivos preços. Numa ocasião em que uma senhora se mostrava bastante renitente em comprar umas pêras que, segundo ela, não estariam em condições de serem consumidas, o vendedor em causa, mantendo um grande autodomínio e procurando reforçar a sua expressão verbal com a corporal, interpelou-a nestes termos: *Oh minha senhora, não conhece o ditado: “pêra podre e maçã sã”?! E a este preço são dadas!!* (homem, 61 anos). Enquanto assim falava, ia abrindo os braços e fixando o olhar nas pessoas apinhadas à sua volta, como a querer deixar inequívoca a autenticidade das suas palavras. Caso alguma situação possa vir a pôr em causa este tipo de estratégias performativas e a eficácia do processo de venda, há quase sempre procedimentos de recurso que são activados, sempre com o objectivo de evitar “perder a face” (Goffman

1993) e, desse modo, manter a confiança da clientela. Um exemplo concreto destes procedimentos: numa ocasião em que uma cliente se queixou da qualidade de laranjas que havia comprado uma semana antes e que lhe tinham sido *afiançadas* como sendo do *melhor que há*, o comerciante de imediato pegou num saco plástico, meteu lá algumas laranjas e deu-lhas, em jeito de compensação e procurando, de algum modo, mostrar a não intencionalidade do acto anterior e o seu sentido de justiça.

Embora a qualidade seja, como é óbvio, uma dimensão relevante nas decisões de compra, as clientes preocupam-se sobretudo em questionar e debater o preço do que tencionam adquirir. De facto, as maiores e mais frequentes objecções à aquisição de um determinado bem remetem para o alegado preço elevado do mesmo, ainda que, nalguns casos, se trate apenas de uma encenação ou de uma visão subjectiva inflacionada dos preços (até mesmo quando não há grandes motivos para tal), quase sempre associada a um *habitus* de queixume acerca da carestia de vida: *Ai meu Deus é tudo tão caro! Como é que uma pessoa se pode aguentar?!* (mulher, 72 anos). Amiúde, o vendedor é mesmo confrontado com os preços, supostamente mais baixos, praticados por outros colegas de profissão, ainda que tal surja mais como um desabafo do que como uma táctica negocial, uma vez que no contexto em causa não existe o regateio de preços enquanto prática sócio-comercial institucionalizada. A sua reacção ao argumento de que é *careiro* passa, de um modo geral, por empreender uma tentativa de justificação da alegada diferença de preços, invocando para tal a melhor qualidade dos

artigos que vende. Nestas circunstâncias é até habitual ouvir-se o *cliché* popular de que *o barato sai caro*.

Alguns comerciantes, embora não pratiquem preços muito competitivos e sejam até considerados *careiros*, apresentam todavia volumes de vendas dos mais consideráveis. Os condicionamentos de ordem económica apesar de serem bastante influentes, tal como se poderá voltar a constatar mais à frente, não são, contudo, exclusiva e absolutamente determinantes. A sua influência pode ser refractada e/ou atenuada de várias formas por muitos outros factores sociais e culturais, que também interferem na “contabilidade” subjacente ao comportamento de consumo, sendo de destacar, a par da confiança/empatia social nos quadros de interacção comercial, os valores da reciprocidade. Não é, certamente, por acaso que um dos comerciantes mais bem sucedidos, além da reconhecida idoneidade e da manifesta habilidade nos processos relacionais com a clientela, sempre mostrou grande disponibilidade para trazer, sem encargos adicionais, diversos artigos de Espanha de que as pessoas necessitam e que ele não vende e, com alguma frequência, compra aos seus melhores clientes produtos agrícolas de que necessita para seu próprio consumo (ex.: mel e fumeiro). Sobressaem aqui orientações valorativas (reconhecimento, reciprocidade) com uma grande preponderância social e que pesam sobremaneira na “contabilidade” que leva as pessoas a tornarem-se clientes fiéis. Embora esses procedimentos sejam enaltecidos, funcionando como um “reforçador positivo” (Homans 1974) para o acto de compra, quase toda a gente tem consciência que são adoptados de forma

estratégica pelo vendedor, com o intuito de ganhar clientela e vender mais. No entanto, como são atitudes que não prejudicam ninguém, nem são socialmente condenáveis, muito pelo contrário, não há motivos para obstruir a “dramaturgia”.

O mesmo já não se passa com os procedimentos de pesagem, um dos principais alvos das apreensões da clientela, de que tendem a decorrer discursos ambivalentes sobre os comerciantes. Por um lado, o seu papel é valorizado, destacando-se o aspecto positivo de não ter de sair da aldeia para fazer compras: *Se eles não viessem aqui estávamos desgraçados... ter de andar a cada passo em Vinhais, a pagar a carros [táxis], para fazer compras!* (homem, 68 anos). Contudo, por outro lado, há uma certa tendência para a formulação de visões negativas, por vezes induzidas pelas próprias práticas comerciais (estrategicamente?) descuidadas de alguns vendedores. Nestas visões, eles são (re)(a)presentados como estando dispostos a enveredar por condutas profissionais pautadas pela arbitrariedade e pela falta de transparência, apenas e só com o objectivo de maximizar os lucros: *Alguns têm as balanças em cima e só dizem “é tanto” [referência ao peso]. E como é que uma pessoa vai ver quanto é que pesou e quanto é que se pagou?! (homem, 68 anos).* A desconfiança ainda se torna mais pronunciada naqueles casos, bastante comuns, em que a/o cliente não recebe um recibo a discriminar as compras efectuadas e os respectivos valores parciais. Acresce que, numa boa parte destas situações de dúvida, não são pedidos esclarecimentos ou exigidas mudanças nos processos de venda ao comerciante. O resultado é a subsistência de processos comerciais indutores da reprodução de determinados

quadros interactivos marcados pela apreensão, ambiguidade e tensão social face à figura do vendedor.

#### 4. Práticas mais “franciscanas” que consumistas

Os comportamentos de consumo encontram-se, como já se disse, enraizados de forma profunda na arquitectura de normas e valores que regulam a organização do tecido social, evidenciando um carácter sistémico e multidimensional. Todavia, e sem querer enveredar por um registo analítico reducionista, parece-me legítimo admitir-se que a sua vertente mais especificamente económica assume, desde logo, uma importância bastante significativa, mormente nas comunidades que ainda praticam uma agricultura de subsistência, como é o caso de Edroso de Lomba. Neste sentido, Bock (1993: 3) afirma o seguinte: “In these social formations which remain predominantly rural and agriculturally based, there are many groups whose economic situation largely determines their patterns of consumption”.

A grande maioria das pessoas em Edroso de Lomba vive da pequena actividade agrícola, complementada em muitos casos pela reforma da Segurança Social, ou vice-versa. A generalidade dos produtos resultantes da agricultura destina-se prioritariamente ao consumo do agregado familiar. Na actualidade, e com o acentuado decréscimo da actividade pecuária, a castanha é dos poucos produtos cuja produção se orienta para o mercado. Pode, portanto, depreender-se que os rendimentos *per capita* serão rela-

tivamente baixos, mesmo para a realidade portuguesa, condicionando de forma significativa os respectivos comportamentos aquisitivos. Não é de estranhar, assim, a existência de um certo pragmatismo/utilitarismo subjacente à generalidade das decisões de consumo dos habitantes da aldeia. Há uma nítida preocupação de gestão equilibrada do orçamento familiar aquando da realização das compras e uma hierarquização dos bens a adquirir, em função da sua importância na satisfação das necessidades mais prementes do quotidiano. Pode mesmo constatar-se que, de um modo geral, na lista de compras, ou na ordem dos pedidos feitos ao comerciante, os bens de primeira necessidade surgem numa posição prioritária, não deixando grande espaço para a compra de bens entendidos, de algum modo, como supérfluos, i.e. bens em relação aos quais os próprios actores sociais não conseguem vislumbrar a sua funcionalidade/utilidade imediata.<sup>9</sup> Trata-se, portanto, de uma configuração de práticas distinta da que nos descreve Baudrillard (1988: 24), quando nos fala de um consumo quase que restringido à sua funcionalidade simbólica: “It is a total idealist practice which has no longer anything to do with the satisfaction of needs or with the reality principle”.

Apesar de reconhecer o peso da dimensão económica nos processos de consumo, é ilusório supor-se, à semelhança da economia neo-clássica, que os actores sociais agem sempre como *homo economicus*, segundo processos de “escolha racional”, tendo em vista a maximização dos seus benefícios

<sup>9</sup> Como nota Sahlins (1979), a utilidade é, acima de tudo, uma projecção significante que os actores sociais associam aos objectos.

materiais. Como adverte Sobel (1981), os comportamentos de consumo não estão em exclusivo submetidos a uma qualquer racionalidade económica. Neles convergem dinamicamente diferentes dimensões, sendo a económica uma entre várias outras, tão ou mais importantes. Assim se entende, por exemplo, e como já foi debatido atrás, que os comerciantes com maior volume de vendas nem sempre são os que praticam preços mais competitivos. A própria tendência das práticas aquisitivas para a “sobriedade” e a consequente inexistência de uma verdadeira “sociedade de consumo”, tal como a descreve Baudrillard (1991),<sup>10</sup> deverá ser interpretada tendo em consideração, além dos factores de natureza mais económica, a grande importância que, culturalmente, ainda é atribuída à poupança, à não ostentação e à moderação/sustentabilidade do nível de vida; valores dos quais decorre uma forte resistência ideológica à solicitação de crédito e às compras a prestações: *Eu nunca gostei de ficar a dever, nem aos bancos, nem a ninguém. Sempre gostei de dormir descansado e de não ter de ficar a dever nada a ninguém! Uma pessoa só deve ter aquilo que pode comprar!* (homem, 72 anos). É até bastante comum a expressão *quem não tem dinheiro, não tem vícios*, que funciona para os actores sociais como mais um sinalizador valorativo da importância de adoptarem padrões de consumo e um nível de vida condizentes com as suas reais possibilidades.

A aversão social ao endividamento e o manifesto apreço pela poupança e pela

sobriedade no consumo parecem representar uma espécie de *ethos* normativo da comunidade, para o qual terão contribuído experiências de um passado não muito distante de manifesta escassez e privação. O forte envelhecimento demográfico<sup>11</sup> ajuda, em parte, a compreender a continuidade destes referenciais tradicionais e, provavelmente, a propensão para a moderação e um certo “conservadorismo” em termos de comportamentos aquisitivos, i.e. a inexistência de uma notória tendência para a constante procura de novos bens de consumo como promotores simbólicos de *status* social (Hirsch 1976). Geralmente, a aquisição de determinados bens que não fazem parte dos padrões de consumo habituais (ex.: marisco, champanhe) e que, em muitos casos, até tendem a ser associados a posições de classe elevadas, destina-se a contextos festivos, funcionando aí como um indicador da singularidade do momento e não tanto como indicador da distintividade social dos indivíduos em causa. A compra destes bens mais “excêntricos” não resulta, por norma, de um processo efectivo e sustentado de “trickle-down” (Simmel 1969, McCracken 1988), segundo o qual elementos dos estilos de vida das elites seriam apropriados por pessoas de estratos sociais inferiores, passando a integrar as suas rotinas de consumo.

Face ao que vem sendo dito, é legítimo admitir-se que o “consumo conspícuo” (Veblen 1975), ou seja, “o dispêndio puro e irracional” (Mauss 2003), eixo de repre-

<sup>10</sup> Trata-se de uma sociedade em que o consumo se apresenta, acima de tudo, como uma forma desmaterializada de incorporação de signos e símbolos, por via da qual os indivíduos, mais que a satisfação das suas necessidades biológicas, tentam preencher os desejos emocionais e capitalizar significantes de construção da identidade.

<sup>11</sup> Em Edroso de Lomba, dos 87 residentes apenas 16 têm uma idade inferior a 60 anos e somente 6 têm menos de 30 anos.

sentação e de comunicação das identidades individuais e dimensão relevante daquilo que Debord (1991) designa como “sociedade do espectáculo”, corresponde a uma forma específica de relação das pessoas com as mercadorias – subordinada ao princípio “compro/consumo, logo existo” – consideravelmente diferente daquela que tem lugar no contexto empírico que aqui se considera. Em Edroso de Lomba, o “valor de uso” dos objectos sobrepõe-se ao seu “valor-signo” (Baudrillard 1981), sendo que a esfera laboral, à semelhança do que era a regra na sociedade industrial até meados do século XX (Waters 1999), parece continuar a assumir-se como uma importante âncora de construção da identidade – “trabalho/produzo, logo existo”. Utilizando os termos de Bauman (1998), poder-se-á dizer que a “ética do trabalho” ainda prevalece sobre a “estética consumista”. Com efeito, é sobretudo no âmbito laboral que os indivíduos acedem aos principais elementos com base nos quais se vêm e conceituam reciprocamente, construindo a alteridade e estabelecendo posições sociais. O consumo, por seu lado, ainda não assumiu um estatuto de efectiva preponderância enquanto “operador totémico” (Sahlins 1979), ou seja, enquanto campo social hegemónico em termos de mobilização de recursos simbólicos para a construção de imagens identitárias.<sup>12</sup> Dito de outro modo: um contexto onde se jogam e comunicam as distinções/classificações sociais determinantes (Veblen 1975, Bour-

dieu 1979, McCracken, 1988, Slater 2002), se constroem “mapas culturais” (Douglas e Isherwood 1978) e se processa a procura de auto-definição da identidade pessoal (Campbell 1987, Bauman 1998, Giddens 1991, Featherstone 1991, Beck 1992). As características das práticas aquisitivas e a sua sujeição a princípios normativos partilhados pela generalidade dos elementos da comunidade, aspectos já atrás descritos, ajudam a compreender a posição secundária do contexto do consumo nos processos intersubjectivos de (de)marcação identitária.

Por enquanto, nem mesmo a publicidade difundida de forma massiva pelos *media*, em particular pela televisão, parece ser capaz de revolucionar este ordenamento social, de socializar para o consumo (Rocha 1984, Slater 2002) e de instaurar comportamentos manifestamente consumistas. O esbatido impacto da máquina publicitária compreender-se-á tendo em conta que a generalidade das pessoas, pelo estilo de vida que caracteriza os seus quotidianos e pela reduzida vinculação dos seus saberes ao *stablishment* escolar e técnico-científico, poderá não dispor dos filtros cognitivos mais adequados para descodificar os elaborados e pós-modernos “códigos da publicidade” (Jhally 1992). A publicidade que mais directamente afecta estas pessoas é feita sobretudo pelo vendedor no próprio acto de venda, dependendo a sua eficácia, não tanto das características intrínsecas dos produtos ou do capital simbólico que lhes é

12 Esta dimensão simbólica despertou o interesse de muitos autores estruturalistas e pós-estruturalistas. Barthes (1972) foi um dos primeiros a compreender a importância da abordagem estruturalista no estudo do consumo, usando-a, por exemplo, para examinar o potencial simbólico da refeição na sociedade francesa, na qual destaca o papel significante de alimentos como o vinho, o bife e as batatas fritas: “Wine is felt by the french nation to be a possession which is its very own [...] it is a totem drink [...]. Steak is a part of the same sanguine mythology as wine. [...] Commonly associated with chips, steak communicates its national glamour to them” (Barthes 1972: 58- 63).

subjacente, mas da capacidade daquele para cativar, suscitar confiança e fidelizar a clientela. Quando expõem as características de determinados artigos e se referem às suas vantagens comparativas,<sup>13</sup> os vendedores procuram, de um modo geral, dar informações correctas e detalhadas, sempre com o intuito de tranquilizar as pessoas em relação ao acto de compra. É até bastante frequente aconselharem as suas melhores clientes a não levarem certas mercadorias consideradas por eles de qualidade duvidosa. É deste modo que aspectos tão importantes para o sucesso da actividade comercial como a confiança se fortalecem e potenciam, chegando, frequentemente, a ser mais determinantes na decisão de compra que o conhecimento detalhado dos produtos através da publicidade institucional e até mesmo que os respectivos preços.

As orientações e os conselhos comerciais proporcionados pelos vendedores, a par das opiniões que se formam no seio dos “grupos de compras” e dos tradicionais valores da poupança e do pragmatismo em matéria de consumo, já anteriormente discutidos, constituem as grandes referências que medeiam a relação entre as pessoas e os produtos. À falta ou escassez destas referências, nos contextos de efectivo consumismo a relação com os bens será mediada, no seu essencial, por construções simbólicas fantasmáticas, associadas aos produtos pela publicidade, que assim ocupa assim um vácuo criado pelo próprio capitalismo, um sistema que “[...]

esvazia as mercadorias do seu significado real” (Jhally 1992: 230).<sup>14</sup> Desencadeia-se, deste modo, um processo em que “o mundo dos seres humanos é dominado e controlado pelas próprias coisas por eles produzidas” (*idem*: 267). Daí resulta um consumo alienado, sempre à procura de novas sensações, em virtude da permanente espiral de insatisfação e desejo (Campbell 1987, Bauman 1998), provavelmente a marca essencial do consumismo.

## 5. Considerações finais

Os processos de consumo têm vindo a assumir-se, desde a segunda metade do século XX, como um domínio incontornável para o entendimento das dinâmicas estruturais das sociedades pós-modernas e, bem assim, para a compreensão dos dispositivos que regulam as relações sociais e os procedimentos (inter)subjectivos de construção das identidades. A sua progressiva centralidade sociológica vem-se expressando, sobretudo, na massificação das práticas aquisitivas e na mudança da relação das pessoas com os bens, considerados e adquiridos cada vez mais em função do seu “valor-signo”, em detrimento do seu “valor de uso” (Baudrillard 1981). Este consumo hiperbólico e hiper-real, simbolicamente instrumentalizado como marcador identitário, impõe-se de tal modo no ordenamento das sociedades mais industrializadas que o trabalho perde o papel hegemónico que havia assumido nesse mesmo ordenamento e passa a ser

<sup>13</sup> Por vezes, o vendedor mostra vários exemplares do mesmo produto, mas de marcas diferentes, e compara-os exaustivamente, chegando até a passá-los para a mão dos seus interlocutores. Numa situação, mesmo depois de todo este ritual, as dúvidas em relação à apregoada qualidade de um sumo de fruta pareciam persistir. Já sem mais argumentos, o comerciante abriu a garrafa do referido sumo e deu-o a provar gratuitamente às suas clientes.

<sup>14</sup> Este vácuo é visto por Ewen (1976) como uma manifestação de crise cultural da industrialização.

visto, acima de tudo, como um meio para se poder consumir mais.

A instauração do consumismo não se processa, todavia, de forma linear e monolítica, pelo que a sua amplitude e intensidade exibem modulações/variações mais ou menos significativas de contexto para contexto. É por referência a esta constatação que se deve procurar compreender o que foi dito sobre a organização, processos sociais e especificidades das práticas aquisitivas em Edroso de Lomba. Não foi meu propósito apresentar a comunidade como uma simples negação do consumismo, parada no tempo e imune às múltiplas, variadas e, amiúde, subtis pressões de mudança que emanam das estruturas capitalistas que conduzem as dinâmicas do sistema-mundo. Simplesmente procurei mostrar que, apesar da existência destas pressões, bem expressas no “apelo do mercado” configurado pelos inúmeros vendedores ambulantes que vão à aldeia, os hábitos de consumo tendem ainda a assentar numa relação com os bens em que se privilegia o seu “valor de uso”, adquirindo-se sobretudo produtos que não podem ser assegurados no âmbito do processo produtivo da unidade doméstica e cuja utilidade é vislumbrada de modo mais ou menos imediato pelos próprios actores sociais. Esta situação, como foi dito, compreende-se tendo em consideração não só os condicionamentos estritamente económicos, como também, e mais importante ainda, o sistema de valores relacionado com a poupança, o

endividamento e a ostentação, que assume um papel fundamental na conformação da estrutura ideológica dos comportamentos de consumo. A sua influência consubstancia mesmo um pólo de resistência face aos insistentes e sedutores convites da publicidade para o dispêndio. A própria organização estrutural das práticas aquisitivas e as dinâmicas de interacção que dela decorrem, marcadas por uma grande proximidade social entre o vendedor e a sua clientela e permeadas por elementos normativos de cariz tradicional (ex.: reciprocidade), contribuem também para uma situação em que a mediação entre as pessoas e os bens tende a ser assegurada por significados construídos, reproduzidos ou mobilizados no contexto do comércio ambulante. A publicidade não assume, portanto, um papel exclusivo e determinante nas decisões de compra.

Atendendo ao que vem sendo dito, parece-me pertinente admitir-se que, em Edroso de Lomba, o consumo ainda não assumiu um papel efectivamente hegemónico em termos de regulação das estruturas e dos processos sociais, no quadro dos quais se procuram e/ou projectam identidades. Essa centralidade social, tal como se procurou sugerir, parece ser ocupada ainda pela esfera do trabalho. Todavia, é crível supor-se que esta situação esteja já em vias de transformação, atendendo pelo menos a aspectos como a progressiva monetarização da economia rural e o crescente abandono da actividade agrícola. 🌱

## Bibliografia

- BARTHES, Roland, (1972), *Mythologies*. Londres, Jonathan Cape Ltd.
- BAUDRILLARD, Jean, (1981), *Para uma Crítica da Economia Política do Signo*. Lisboa, Edições 70.
- BAUDRILLARD, Jean, (1988), *Selected Writings*. Cambridge, Polity Press.
- BAUDRILLARD, Jean, (1991) [1970], *A Sociedade de Consumo*. Lisboa, Edições 70.
- BAUMAN, Zygmunt, (1998), *Work, Consumerism and the New Poor*. Buckingham, Open University Press.
- BLUMER, Herbert, (1969), *Symbolic Interaction: Perspective and Method*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- BECK, Ulrich, (1992), *Risk Society: Towards a New Modernity*. Londres, Sage Publications.
- BOCOCK, Robert, (1993), *Consumption*. Londres, Routledge.
- BOURDIEU, Pierre, (1979), *La Distinction: Critique Sociale du Jugement*. Paris, Minuit.
- CAMPBELL, Colin, (1987), *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*. Oxford, Basil Blackwell.
- COHEN, Lizabeth, (2003), *A Consumer's Republic: The Politics of Mass Consumption in Post-War America*. Nova Iorque, Vintage.
- DEBORD, Guy, (1991), *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa, Mobilis in Mobile.
- DOUGLAS, Mary e Baron Isherwood, (1978), *The World of Goods: Towards an Anthropology of Consumption*. Londres, Penguin Books.
- EWEN, Stuart, (1976), *Captains of Consciousness: Advertising and the Social Roots of the Consumer Culture*. Nova Iorque, McGraw-Hill.
- FEATHERSTONE, Mike, (1991), *Consumer, Culture and Postmodernism*. Londres, Sage.
- FINE, Ben e Ellen Leopold, (1993), *The World of Consumption*. Londres, Routledge.
- GIDDENS, Anthony, (1991), *Modernity and Self-Identity*. Cambridge, Polity Press.
- GOFFMAN, Erving, (1967), *Interaction Ritual*. Nova Iorque, Doubleday Anchor.
- GOFFMAN, Erving, (1993), *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*. Lisboa, Relógio d'Água.
- HIRSCH, Fred, (1976), *Social Limits to Growth*. Cambridge, Harvard University Press.
- HOMANS, George, (1974), *Social Behaviour: Its Elementary Forms*. Nova Iorque, Harcourt Brace Jovanovich.
- JHALLY, Sut, (1992), *Os Códigos da Publicidade*. Lisboa, Edições Asa.
- KATONA, George (1968), *La Sociedad de Consumo de Masas*. Madrid, Rialp.
- KELLNER, Douglas, (1988), "Postmodernism as social theory: Some challenges and problems", *Theory, Culture and Society*, 5: 239-269.
- LEWIS, Óscar, (1951), *Life in a Mexican Village: Tepoztlán Restudied*. Urbana, University of Illinois Press.
- LEWIS, Óscar, (1975), "Outras observações sobre o 'continuum' 'folk'-urbano, com referência especial à cidade do México", em HAUSER, Philip e Leo Schnore (eds.), *Estudos de Urbanização*. São Paulo, Pioneira.
- MAUSS, Marcel, (1988) [1924], *Ensaio Sobre a Dádiva*. Lisboa, Edições 70.
- MAUSS, Marcel, (2003) [1950], *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, Cosac & Naif.
- MCCRACKEN, Grant, (1988), *Culture and Consumption*. Indianapolis, Indiana University Press.
- MILES, Steven, (1998), *Consumerism as a Way of Life*. Londres, Sage.
- MILLER, Daniel, (1998), *A Theory of Shopping*. Cambridge, Polity Press.



- RIBEIRO, Manuela, (1997), *Estratégias de Reprodução Socioeconómica das Unidades Familiares Camponesas, em Regiões de Montanha*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- RITZER, George, (1993), *Teoría Sociológica Contemporanea*. Madrid, McGraw-Hill.
- ROCHA, Everaldo, (1984), *Magia e Capitalismo: Um Estudo Antropológico da Publicidade*. São Paulo, Brasiliense.
- ROSTOW, William, (1961), *As Etapas do Desenvolvimento Económico*. Rio de Janeiro, Zahar.
- SACRAMENTO, Octávio, (2002), “O consumo no meio rural: Etno-sociologia de um comportamento mais franciscano que consumista”, *Revista Brigantia*, 22 (1/2): 183-194.
- SAHLINS, Marshall, (1979), *Cultura e Razão Prática*. Rio de Janeiro, Zahar.
- SIMMEL, Georg, (1997) [1903], “A metrópole e a vida do espírito”, em FORTUNA, Carlos (ed.), *Cidade, Cultura e Globalização*. Oeiras, Celta, 31-43.
- SIMMEL, Georg, (1969) [1905], “Filosofia da moda”, em SIMMEL, Georg, *Cultura Feminina*. Lisboa, Galeria Panorama, 107-151.
- SLATER, Don, (2002), *Cultura, Consumo e Modernidade*. São Paulo, Nobel.
- SOBEL, Michael, (1981), *Lifestyle and Social Structure: Concepts, Definitions, Analyses*. Nova Iorque, Academic Press.
- SOLOMON, Michael, (1983), “The role of products as social stimuli: A symbolic interactionism perspective”, *Journal of Consumer Research*, 10 (3): 319-328.
- VEBLEN, Thorstein, (1975), *The Theory of Leisure Class*. Nova Iorque, Augustus Kelley.
- VOLSCHO, Thomas, (2006), “Notes on a neo-marxist theory of consumer society” [online]. Disponível em: <<http://vm.uconn.edu/~twv00001/consume.pdf>> (acesso em 06-03-2007).
- WATERS, Malcom, (1999), *Globalização*. Oeiras, Celta Editora.



# Xénese e vixencia do monumento a Curros na Coruña

JOSÉ MARÍA LAREDO CORDONÉ

Os monumentos conmemorativos, referentes da memoria e do poder, son a arte máis próxima ao público, quen non precisa entrar nun museo ou templo para percibila. A pesar disto, adoitan pasar desapercibidos para a maioría. O acerto na elección do homenaxeado ou a propia feitura artística resultan determinantes para que o éxito supere á xeración que os erixiu. Mais tamén o coñecemento da súa importancia e significado deben abrir os ollos do espectador curioso.

A quen pasee hoxe polos xardíns de Méndez Núñez da Coruña pode chamarlle a atención, quizais, que literatos galegos da importancia de Pondal e Murguía, que pasaron os seus últimos anos na cidade e aquí foron enterrados, non teñan máis ca un sinxelo busto (outros nin sequera), mentres Curros Enríquez, que nunca viviu aquí, sexa o protagonista do monumento coruñés máis importante. Fácil é comprobar, sen embargo, que a popularidade que tivo Curros no seu tempo, e que en boa medida aínda conserva, non é comparable con ningunha outra. A magnitude do encargo e o feito de que, finalmente, a obra fora executada polo escultor Asorey, aumentaron considerablemente o seu valor.

O proceso de xestación do monumento foi difícil e longo, algo máis dun cuarto

de século. Correu paralelo á transición do galeguismo cara ao nacionalismo por unha banda, e á modernización da arte galega coma reivindicación da propia identidade por outra. Unha interesante polémica a tres bandas desenvolveuse entre as institucións e asociacións implicadas (por medio da correspondencia) e a intelectualidade galega (a través da prensa). A loita dos nacionalistas para que a homenaxe permanente ao poeta quedara en mans galegas foi considerada unha cuestión de grande trascendencia para a dignidade do país. E o resultado final, motivo de orgullo. (fig.1)

## A xestión do monumento

O 7 de febreiro de 1908 morre Curros na Habana. A Academia Galega, da que o poeta fora cofundador, e a Asociación da Prensa da Coruña reclaman o cadáver, que días despois chega á Coruña. Acompañado por unha comitiva de 40.000 persoas, é enterrado no cemiterio de San Amaro. Curros sentíase afectivamente vencellado coa cidade herculina. Aquí foi defendido con éxito polo avogado Luciano Puga no xuízo polos contidos de “Aires da miña terra”, considerados ofensivos pola Igrexa. Do seu porto saiu cara a Londres e A Habana nas viaxes que trazaron a súa biografía. E aquí



**Figura 1:** O monumento a Curros nos xardíns de Méndez Núñez da Coruña cando se inaugurou (arquivo RAG).

regresa no 1904 para recibir unha emotiva homenaxe en forma de *coroación poética* multitudinaria. El corresponde ao agarimo da cidade con dúas inspiradas pezas, “Saúdo” e “Ó pobo cruñés”.

Enseguida se fala de erixir un monumento e Murguía, presidente da Academia, contacta con Manuel Casás, da Asociación da Prensa, para poñer en marcha a iniciativa. Queren aproveitar os momentos iniciais de sentimento popular para recadar fondos. Organízase unha velada necrolóxica na que se recadan 2.000 pesetas que se poñen nas mans do concello. A Asociación Protectora da Academia Galega en Bos Aires reúne unha cantidade bastante superior e desde a Habana tamén se comprometen a colaborar. O concello coruñés consulta

aos impulsores da iniciativa sobre a idea de construír un grupo escolar cos cartos, xa que a instrucción pública era unha das cuestións que preocupaban a Curros. Como a suscripción popular en Galicia non tivo éxito, o concello decide facer a escola pola súa conta no Campo de Marte, encargándolle o proxecto ao arquitecto municipal Pedro Mariño. Os cartos recadados gastáranse nun monumento que se ubicará no recinto escolar, e que acubillará os restos do poeta. As xestións, polo tanto, quedan estancadas á espera de que o concello constrúa o edificio.

Non é ata 1920 cando desde a Habana se interesan pola cuestión do mausoleo ou monumento para o que promoveran suscripción pública. Como non reciben resposta,

“El Diario de la Marina”, o xornal no que escribiu Curros ata a súa morte, encarga un proxecto ao escultor español Moisés de Huerta<sup>1</sup> polo importe recadado alí. Os de Bos Aires, sen embargo, preferen convocar un concurso entre artistas españois e hispanoamericanos. O concurso era frecuente ata entón, e a elección de artistas foráneos non era nada raro nun país como Galicia no que aínda escaseaban os valores autóctonos.

Máis o tempo non pasa de balde. A I Guerra Mundial marcou un fito na Historia, e nunha ducia de anos as cousas cambiaron tamén moito en Galicia. A arte de vangarda vai chegando a tódolos recunchos e a tendencia galeguista abrangue a unha parte considerable da nova intelectualidade. A Coruña, que acubillara na *Cova Céltica* a Eugenio Carré, Pondal, Murguía, Lugrís Freire, Galo Salinas, Eladio Rodríguez, etc. é a cidade da Academia Galega, das Irmandades da Fala e das primeiras páxinas de *Nós*. Aquí celebrouse tamén, no 1917, a Exposición de Arte Galega e, tres anos despois, presentou Castelo os debuxos do seu álbum *Nós*. As novas forzas nacionalistas, pois, están en plena actividade e a reacción ás propostas vidas de fóra non se fai esperar. O primeiro é Antón Villar Ponte, quen pide directamente que se lle encargue o proxecto do monumento ao arquitecto Palacios e ao escultor Asorey, novos artistas galegos que estaban triunfando na península<sup>2</sup>. Xustifícao en que, ao haber poucos cartos, eles sacaríanlles o maior partido posible polo seu compromiso coa terra. Desconfía absolutamente dos concursos.

Pero tamén desconfía o Conde del Rivero, propietario do “Diario de la Marina”, que xestiona os fondos recadados en Cuba. El insiste na obra de Huerta, unha alegoría da dor que fora premiada en Roma, e case ao tempo envía uns apuntes do escultor Ignacio Pinazo para o monumento.

A Real Academia Galega (RAG), algo confusa pola disparidade de criterios e mesmo polas contradicións nas que caen algúns, solicita plenos poderes para levar adiante a xestión e xuntar os cartos procedentes das distintas suscripcións. Pide, tamén, ao concello un emprazamento idóneo para a obra.

Non resulta fácil coordinar esforzos cando as relacións son por correo e a grande distancia. A RAG pide bocetos á Habana para amosalos no concello e envíalos á Academia de San Fernando, que ten que informar sobre eles. Envían unha foto de “El Dolor” (fig. 2) que remite claramente á arte funeraria historicista: vellas receitas en mármore para evocar sensacións caducas e empalagosas. Bos Aires insiste no concurso, mentres o concello coruñés desexa que o monumento o faga en granito un autor galego. A nova escultura galega, vencellada aos novos ideais nacionalistas e representada principalmente por Francisco Asorey, propugnaba o emprego de materiais tipicamente autóctonos, en reacción á vella escultura decimonónica de mármore e bronce. O propio escultor de Cambados aposta pola policromía que pode resultar da combinación de distintos tipos de pedra galega. E chega a dicir que “el monumento a Curros

<sup>1</sup> Na documentación do expediente da Academia Galega aparece citado sempre como *Huertas*.

<sup>2</sup> VILLAR PONTE, A. “Consejo a tiempo. El monumento a Curros Enríquez”, en *El Noroeste*, A Coruña, 24/02/1921.



**Figura 2:** “El Dolor”, escultura de Moisés de Huerta. Esta era a proposta dos galegos de Cuba para o monumento coruñés (arquivo RAG).

no puede ser sino labrado en piedra de las canteras de Celanova”<sup>3</sup>.

Mentres, na Habana, dan por feito que “El Dolor”, de Huerta, vai ser colocada na Coruña como unha matrona que representa á Galicia dorida polo poeta morto. Engadírase un busto de Curros na escalinata de acceso con poesías en letras de bronce<sup>4</sup>.

En Galicia, pola contra, reacciónase en primeiro lugar contra o centralismo da Academia de Belas Artes, que parece querer impoñer o seu criterio cunha estética que se considera xa rancia, pretenciosa e baleira, e que se identifica co chanchullo e a inxustiza<sup>5</sup>. O ton é elocuente: “¡Esto no puede ser!”, “no más repostería de Carrara”,

<sup>3</sup> SOLA, JAIME “El granito gallego”, en *El Faro de Vigo*, 8/04/1922.

<sup>4</sup> “Monumento a Curros Enríquez en la Coruña”, *Eco de Galicia*, Habana, 2/07/1922.

<sup>5</sup> FERNÁNDEZ MATO, RAMÓN “Astillas. El monumento temerario”, *La Zarpa*, Ourense, 25/07/1922.

“Curros para los cinceles gallegos” son algunhas das proclamas recollidas na prensa. Por estas datas Asorey presentou á Exposición Nacional de 1922 a súa obra en madeira “Naiciña”, que aínda despois de recibir grandes eloxios, non foi recompensada coa desexada medalla. Os intelectuais galeguistas da época fanlle unha homenaxe en Cambados que se converte nunha reivindicación da súa figura como *escultor da Raza*. Falan Cabanillas, Castelao, Basilio Álvarez, Risco, Lugrís Freire e remata Asorey berrando “¡Terra a nosa!”. Asinan un documento no que piden que sexa el quen faga o monumento da Coruña, ademais dos citados e entre outros moitos, Gonzalo López Abente, Ángel del Castillo, Gerardo Abad Conde, Francisco Lloréns, Juan Luis. Chégase a considerar a proposta coma un plebiscito que fai innecesario calquera concurso artístico, xa que para o caso non hai xurado máis competente ca este. É unha cuestión de dignidade para Galicia<sup>6</sup>. Á RAG chegaron, ademais, preto de 500 sinaturas apoiando ao escultor galego, entre elas as de Carlos Sobrino, Valentín Paz Andrade, María Barbeito e numerosos cargos públicos da comunidade.

Sen embargo, a RAG considérase na obriga de cumprir co pactado cos principais valedores económicos, é dicir, convocar un concurso público. Non hai unanimidade no seo da Academia. Martínez Salazar é parti-

dario de contar coa de San Fernando para evitar problemas, e confía nos informes que poidan presentar os académicos galegos. Eladio Rodríguez prefere un xurado galego. Aínda que todos queren que gañe un artista autóctono, o mesmo Murguía reconece que non ten porqué ser un galego o que presente o mellor proxecto. A obra, iso si, deberá ser en granito do país.

Vicente Risco responde airado desde a prensa<sup>7</sup>. Acusa á RAG de “falla de sentimento galego” por resignarse a ceder os seus poderes á Academia de Madrid, declarando así a súa incompetencia artística. “Os galegos son quen deben elixir o proieuto (sic)”, e pensa que “foi ceccais o afán de ceibar das responsabilidades da elección o que motivou a determinación da Academia”.

Tamén desde outros medios se quere evitar que decida San Fernando, e se aclara que a lei non impón que esta decida senón só que informe. Propoñen un xurado formado por Sotomayor, Llorens e Palacios, os artistas galegos con máis creto no estado<sup>8</sup>.

As adhesións á candidatura do artista de Cambados continúan. Valentín Paz Andrade pensa que “ten que ser Asorey quen faga o moimento a Curros, ou ese moimento se non fará (sic)”<sup>9</sup>. Fermín Bouza Brey defende o granito galaico, o dos dólmenes, a pedra dos sagrados cumios. “Nosotros, hombres del Norte, tenemos plasmada nuestra alma

<sup>6</sup> “El monumento a Curros Enríquez: la intelectualidad gallega pide que lo haga el escultor Asorey”, *El Noroeste*, A Coruña, 27/08/1922.

LISTE MOURENZA, S. “El arte gallego y Asorey”, *El Ideal Gallego*, A Coruña, 26/08/1922.

R.C. “El monumento a Curros Enríquez. Un plebiscito y un jurado competente designaron a Asorey para imaginarlo”, *El Noroeste*, A Coruña, 26/09/1922.

LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M. (1995).

<sup>7</sup> RISCO, VICENTE “O moimento a Curros Enríquez”, *La Zarpa*, Ourense, 2/01/1923.

<sup>8</sup> *El Noroeste*, A Coruña, 27-29/12/1922.

<sup>9</sup> *La Zarpa*, Ourense, 31/01/1923.

en la piedra gris azulenta contagiada de nuestro cielo”<sup>10</sup>. Sabe que Asorey estudiou en profundidade a obra literaria de Curros, e relaciónao co Pórtico de Mateo. Propón un artista galego (Asorey) e un material galego (o granito).

Como se ve, toda a intelectualidade de tendencia galeguista toma parte de xeito activo no debate pechando filas en torno ao seu escultor predilecto. A presión sobre Asorey, que estaba comezando a súa traxectoria artística e aínda non tiña obra pública, debeu ser enorme.

En xaneiro de 1923 o arquitecto Antonio Palacios envía un borrador coas bases para o concurso. Pensa que a metade dos que se celebran dan mal resultado. A solución consiste en convidar, pagando, aos especialistas máis salientables en cada caso, e deixar aberta a participación á xente nova. A RAG desistirá desta proposta por “costosísima e inmoral”, aínda que acepta, *grosso modo*, as bases redactadas polo artista galego.

Chegados a este punto faise un reconto dos cartos e a Reunión de Artesanos da Coruña pide unha moratoria para dar tempo a fomentar a suscripción en Galicia, porque as 50.000 pesetas reunidas non dan para nada digno.

No verán dese ano o concello da Coruña acorda o emprazamento no medio dos xardíns de Méndez Núñez, nun parterre entre o estanque e a Rosaleda, e manifesta a súa preferencia polo granito e por un artista galego, ou cando menos un xurado formado por galegos. Queren facer constar nas bases que as cinzas do poeta se trasladen ao



**Figura 3:** Proxecto de Ángel Ferrant para o concurso de 1927 (arquivo RAG).

monumento. O 22 de xullo celébrase a cerimonia da colocación da primeira pedra nos xardíns, entre o aroma das flores e a brisa do mar, ese mar por onde emigrou Curros, como tantos outros compatriotas.

A morte de Murguía, a cuestión dos recursos e as disputas encendidas entre varios medios de comunicación, paralizaron a xestión do monumento varios anos máis. En 1925 o doutor Rivero, fillo do Conde que desde a Habana xestionou os cartos alí recadados, visita a tumba de Curros na Coruña, e alí reconece que Asorey é o único escultor de fama galego e residente en Galicia, e que

<sup>10</sup> “El monumento a Curros Enríquez. La opinión de un entusiasta”, *El Ideal Gallego*, 10/03/1923.





**Figura 4:** Bocetos en barro para os relevos laterais (foto de Asorey, arquivo RAG).

convén que sexa el o autor<sup>11</sup>. Polo tanto son os arxentinos os únicos que seguen pensando no concurso, que por outra banda cren beneficiaría ao propio Asorey<sup>12</sup>. Só depende da RAG que o monumento sexa obra do “mejor escultor que nació en Galicia en estos últimos tiempos y que en Galicia reside”<sup>13</sup>.

O 7 de marzo de 1927 convócase concurso entre artistas españois para erixir o monumento no macizo dos xardíns de Méndez Núñez designado polo concello. As bases coinciden, salvo leves modificacións, coas

que chegou Palacios. O tema principal será a efixie do poeta, ou figura ou grupo representativo da súa arte e ideais. Poderá ser esencialmente arquitectónico. Os participantes enviarán maqueta e fragmento a tamaño definitivo, unha memoria e orzamento (máximo 60.000 pesetas). Para o material terase en conta as calidades dos granitos da rexión, pero non é condición o seu emprego. O prazo expiraba en agosto, había exposición pública e o xurado estaría formado por un pintor, un escultor, un arquitecto e un poeta presididos por unha personalidade galega. Engádese unha semblanza de Curros escrita por Eladio Rodríguez, presidente da RAG, na que se pode ler “... el poeta que flageló sin piedad todas las injusticias humanas y el que supo acercarse más a los humildes y a los oprimidos...”; “...sus poesías llegaron a la entraña del pueblo hasta hacerse popularísimas y andar en labios de todos”. “Fue grande porque fue el poeta del sufrimiento y el dolor”. Esta era a imaxe que se pretendía transmitir a través dos artistas.

O xurado estivo presidido polo marqués de Figueroa e composto polo pintor Lloréns, o escultor Juan Cristóbal, o arquitecto Durán e o poeta Ramón Cabanillas, todos galegos. Palacios e Sotomayor excusaron a súa presenza, por non estar ese verán en Galicia. Palacios suxeriu que o concurso se fixera en Madrid no outono. Eladio Rodríguez fíxolle ver que era indispensable a súa presenza nas datas previstas, pero non acudiu: enviou no seu lugar ao seu sucesor (Durán).

<sup>11</sup> *El Noroeste*, A Coruña, 5/08/1925.

<sup>12</sup> *Céltiga. Revista Gallega*, B. Aires, 25/09/1925.

<sup>13</sup> VILLAR PONTE, A. “Quién debe hacer el monumento a Curros”, *Correo de Galicia*, B. Aires, 27/09/1925.

Presentáronse 15 proxectos de artistas de toda España, como Enrique Marín, Roberto Lage e Ventura Caulonga (Madrid), Rafael González Villar e Fernando Cortés, Eugenio Cuadrado (A Coruña) ou Ángel Ferrant (Barcelona). Nin rastro de Asorey. Ao parecer estaba moi ocupado co seu primeiro grande monumento público: o do “Pobrecillo de Asís”, para Santiago de Compostela, que lle levaría varios anos de traballo. Quizais tamén veuse angustiado pola excesiva responsabilidade.

O caso é que ante a sorpresa de máis de un, un xurado formado por galegos non puido contar cunha peza que calmara as ansias dos galeguistas, é dicir, un proxecto de Asorey. Así que, despois de apreciar como meritorios os traballos de Ferrant, Marín, González del Villar e R. Lage, declaran o concurso deserto por considerar que “en los proyectos no se ha interpretado adecuadamente la efigie del poeta, ni hay en ellos figura o grupo representativo de su arte o ideales”. Acórdase convocar un novo concurso.

Probablemente era certo o ditame do xurado. Nos proxectos que coñecemos non se destaca a figura de Curros. Os autores pérdense en alegorías e símbolos, pero evitan a súa representación como eixo do conxunto. No de R. Lage (arquitecto) e V. Caulonga (escultor) céntranse na alma do poeta e prescinden do seu corpo. Destaca a figura da Liberdade, con relevos da Xustiza e o Amor, e aluden á súa obra con outro relevo do *Gueiteiro*. O conxunto, de corte arquitectónico e cun estanque no medio, ten aparencia funeraria, o mesmo que o proxecto do arquitecto coruñés González del Villar con esculturas do tamén galego



**Figura 5:** Boceto de Asorey para a figura superior (arquivo RAG).

Cortés Bugía. Este contiña un busto do poeta na parte superior, pero o protagonismo era para as dúas figuras alegóricas que se ubicaban entre un estanque e unha estrutura de grandes bloques.

A obra de Ferrant (fig. 3), a pesar da súa aparente sinxeleza, paga a pena pola súa modernidade. Un pilar en pedra de perfís zigzagueantes alberga a unha muller en relevo que simboliza á poesía. Diante, en bronce, outra figura de formas onduladas e grande dinamismo voa cunha lira nas mans sobre un tridente. Tendo en conta que aos artistas españois que traballaban na península lles costaba bastante asumir as



**Figura 6:** Proxecto de Ángel Ferrant para o concurso de 1927 (arquivo RAG).

novas correntes de vangarda que difundía París, Ferrant foi un dos poucos escultores verdadeiramente modernos, e polo tanto incomprendidos, que quedaron en España. Ademais era fillo de coruñesa e sempre pasou os veráns en Galicia: non era alleo ao espírito da terra. Na revista *Alfar*, publicada na Coruña neses anos, califican o proxecto como “la primera obra del nuevo arte escultórico español presentada a un concurso oficial”<sup>14</sup>. E o crítico de arte José Francés, baixo o pseudónimo de Silvio Lago, engade:

“Y se dice que la comisión electora del monumento se lo encargará directamente a un escultor de la región, cosa que pudo hacer desde el principio sin necesidad de abortar un concurso más con triste daño de otros artistas y un mayor descrédito de tal sistema de selección”<sup>15</sup>, poñendo en evidencia o criterio ambiguo na elección do artista pola RAG. Quizais así se perdeu unha ocasión irrepitible de dar un paso adiante cara a arte pública de vangarda en Galicia. E Ferrant, ademais, asumíuno coma un fracaso persoal.

Ao ano seguinte, e polas mesmas datas, convócase o segundo concurso con bases practicamente iguais ao anterior, aínda que agora non se especifica a composición do tribunal. Este foi novamente presidido polo marqués de Figueroa e formaron parte del Palacios, Sotomayor (agora si), Lloréns e Eladio Rodríguez. Aínda máis garantías para as teses galeguistas, coa presenza do representante da RAG. Concursan 12 proxectos entre os que se atopa o de Asorey (finalmente convencido), que loxicamente gaña. O segundo premio é para Juan Adsuara (escultor) e Luis de Sala (arquitecto), e o terceiro para Mariano Izquierdo. O xurado suxire outro emprazamento que realce mellor tan magna obra, aínda que non especifica cal.

O 1 de decembro de 1929 Francisco Asorey e a RAG asinan o prego de condicións para a erección do monumento a Curros. O escultor comprométese a executalo por 60.000 pesetas nun prazo máximo de dous anos. Cobra un primeiro prazo de

<sup>14</sup> *Alfar* nº 62, 1927.

<sup>15</sup> SILVIO LAGO “Concursos abortados”, en *La Esfera*, 24/09/1932 [citado por SOBRINO MANZANARES, MARÍA LUISA, 1997].

15.000 pts., 10.000 cada semestre vencido e 5.000 máis cando remate.

Todo parece xa encamiñado cara un final feliz, pero a cousa aínda se complica. Asorey está nun momento de plenitude creativa e choven por el os encargos. Nestes anos remata o monumento franciscano de Compostela e xurden os de Loriga en Lalín e o de Cuba en Madrid (para o que fai a estatua de Colón), e fai tamén a *Virxe dos Ollos Grandes* para Lugo e a *Virxe de Tanxil* para Rianxo, entre outras moitas obras de menor envergadura. Os cartos dispoñibles para o monumento coruñés, está claro, non son un estímulo. Os pagos ao contratista aumentan máis do previsto e Asorey tampouco semella ser un bo administrador. O traballo vaise demorando mentres as pezas que o compoñen vense espaxadas polo obradoiro do artista. Un dos seus asiduos visitantes nesas datas, por certo, era nada menos que Valle-Inclán.

En outubro de 1930 envía fotos dos modelos en barro para os relevos laterais (fig. 4) e informa que se traballa na figura superior (fig. 5). En febreiro de 1932 aínda traballa no boceto da estatua principal (fig. 6). Un ano despois a obra está estancada. El di que ten que coller outros traballos para poder continuar con este e, co apoio da prensa, fai ver á comisión que é imprescindible recadar máis cartos<sup>16</sup>. Sen embargo Eladio Rodríguez advírtelle da imposibilidade de pagarlle máis mentres non garantice a fin das obras, que van con evidente retraso. Desde o concello presionan á RAG para eliminar canto antes a valla que afea

o paseo coruñés. Eladio Rodríguez sofre e escíbelle ao alcalde para que lle pida ao escultor que remate o monumento “para nuestra formalidad, tan maltratada por nuestro amigo Asorey, a quien no le merecíamos este trato que parece un juego de chiquillos”. A cuestión estaba chegando a un calexón sen saída, coa ameaza de acudir aos tribunais, e segundo nos contou no seu día Juan Naya, que foi arquivado-bibliotecario da RAG e que aínda mozo xa traballaba nela, Asorey estivo a piques de ir á cadea. A determinación do alcalde republicano Alfredo Suárez Ferrín arranxou o problema, comprometendo unha nova partida das arcas municipais. A RAG entregáralle ao artista outra cantidade a débeda que nunca foi devolta.

En agosto de 1931 o arquitecto municipal Antonio Tenreiro propuxera un novo emprazamento, xa definitivo, nun extremo do salón do Paseo das Palmeiras oposto ao monumento a Daniel Carballo, onde atopa o “horizonte e perspectiva” necesarios.

Por fin a inauguración prodúcese o 12 de agosto de 1934 coa asistencia do presidente da República Niceto Alcalá Zamora. Días antes un bando do alcalde coruñés convocando aos cidadáns a “disponer un recibimiento caluroso y entusiasta” ao xefe do Estado, subliña que “es objeto principal de su viaje el de inaugurar solemnemente el monumento a Curros Enríquez, nuestro poeta civil, el cantor de nuestra rebeldía, el vate de la lira de hierro, que señaló en sus estrofas a nuestra tierra un cambio de redención”. A coincidencia no tempo co

<sup>16</sup> “El monumento a Curros Enríquez. Debemos facilitar su rápida terminación”, *Tierra Gallega*, 21/02/1933.

réxime do 14 de abril fai resaltar a ideoloxía republicana do poeta, posta de manifesto no discurso que Alcalá Zamora pronuncia no acto inaugural, xustificando a súa presenza para “rendir testimonio de gracias a uno de los proféticos precursores del régimen que simbolizo”. Feliz coincidencia, por outra banda, coa presenza das forzas nacionalistas a través da propia RAG en pleno (estiveron presentes, entre outros, Villar Ponte, Castelao ou Otero Pedrayo), promotora do monumento, que ilustran así a evolución ideolóxica de Curros, do republicanismo primeiro cara a posturas firmemente galeguistas. Así o discurso de Manuel LUGRÍS, presidente da Academia nesa data, evoca “la gloria del poeta que había acertado a auscultar el alma del pueblo”, referíndose indiscutiblemente ao galego.

O descubrimento da escultura foi nunha mañá soleada de verán e ademais da incontable presenza do pobo, salientou a participación dos coros galegos que interpretaron o himno (e que fixeron chegar unha placa para o monumento que xa tiñan preparada un ano antes), unha banda de música, unha compañía militar e unha interminable lista de autoridades.

### **A obra de Asorey. Unha interpretación do pobo galego a través da poesía de Curros**

O monumento de Asorey é un canto ao granito: unha construción piramidal escalonada de grande robustez arquitectónica, na que o artista vai encaixando elementos

naturais e figuras de marcada carga simbólica<sup>17</sup>. Concebida de abaixo a arriba, esta masa pechada e compacta a base de grandes bloques a penas desbastados, vaise alixerando cos maceteiros que conteñen vexetación autóctona, a auga, a plasticidade das esculturas, e finalmente, cos trilitos que sitúa na parte superior a ambos lados, que son reflexo dun achádego da escultura contemporánea: o oco. O conxunto quere ser un anaco de paisaxe no medio da cidade.

O seu complexo programa iconográfico pode resumirse coma unha interpretación do pobo galego a través da obra de Curros Enríquez. Unha Galicia rural, matriarcal, traballadora e asoballada, que merece un futuro mellor. Futuro polo que hai que loitar baixo a guía do vate, capitán da *nao*. É a plasmación do ideal nacionalista da Xeración Nós que Curros prefigurou na súa *Encomenda*<sup>18</sup>:

Teño unha corda muda  
n’a miña lira torva  
Com `un coitelo fera  
com `un tronido rouca

Castigos pr’os verdugos  
pr’os mártires coroas  
consolo pr’os escravos  
latexa n’esta corda

Si pr’a tocar cal quero  
a ter non chego forzas;  
si cand’a loita vaya  
tropeza n’unha foxa

<sup>17</sup> Hai que precisar que a idea primeira era que o monumento cobillara os restos do poeta [e daí ese certo ton funerario que tamén tiñan outros proxectos], aínda que finalmente quedou sen rematar a parte posterior prevista para tal fin, na que iría un relevo alusivo á “Virxe de Cristal”. O aspecto funerario quedou, polo tanto, relegado ao carácter triunfal que se quixo dar.

<sup>18</sup> “Aires da miña terra”, 1880.

os que, cal eu, subides  
 a traballosa costa  
 cando chegués á cima  
 sagrada e vitoriosa  
 ¡arpas que saudades  
 d'a nosa pátre a aurora  
 da y-arpa acordaivos que fúnebre queda  
 n'a noite d'olvido xemindo sin gloria!

Detrás de min, quizayes,  
 o día que m'as oyan,  
 como detrás de Cristo  
 virán as xentes todas  
 ¡Hosanna, cantando de xúbilo cheas,  
 hosanna ó poeta que tray a boa nova!

Se o contido temático do conxunto chega a través da poesía, a inspiración plástica hai que buscala no Pórtico da Gloria da catedral compostelana, do que o escultor de Cambados tiña un coñecemento asombroso e que foi referencia permanente no seu traballo. De feito o monumento foi considerado como un Pórtico laico. Podemos buscar un paralelismo entre as dúas obras cando menos no esquema compositivo, que Asorey ensaiara pouco antes no monumento ao “*Pobrecillo de Asís*” en Compostela. Neste, a estatua de San Francisco, protexida por Cristo, ocupa o lugar central da composición. Baixo ela retráñanse os estamentos da sociedade medieval na que viviu o de Asís e, aos seus pés, uns grandes bloques de pedra representan as paixóns combatidas polo santo. Curros, por suposto, é o protagonista do seu propio

monumento, como o apóstolo Santiago ocupa o lugar central do Pórtico no parteluz. Sobre el, unha muller (a *Aurora*) simboliza o futuro esperanzador dunha Galicia nova. No Pórtico, a visión máis complexa da Xerusalén celeste está presidida por un Cristo en maiestade. Aos lados de Curros, o pobo galego traballador, polo que loita o poeta, dividido por sexos a dereita e esquerda; no Pórtico son os apóstolos e profetas os que flanquean a Santiago. Aos pes de Curros cae a auga purificadora sobre o que o poeta consideraba os males de Galicia representados por monstruos<sup>19</sup>: a inxustiza (coa balanza desequilibrada) (fig. 7), a usura (un grifo: medio aguiá e medio león, cos puños ben pechados) e o caciquismo (outro híbrido con rasgos de porco, cadea e elmo)<sup>20</sup>. No Pórtico de Mateo os zócalos están ocupados por seres monstruosos que foron interpretados como os vicios e paixóns sobre os que triunfou o cristianismo. Quizais Asorey tivera en conta a monografía máis recente sobre o tema, a de Vidal Rodríguez<sup>21</sup>, que ve aos leóns e aguias como símbolos do Imperio romano que martirizou aos primeiros cristiáns, e nos híbridos algunhas das herexías posteriores (híbrido de home e león mordendo os dedos, oso). A idea a transmitir era a derrota do paganismo, as herexías e o islamismo por parte da Igrexa. Isto non parece de todo incompatible coa máis recente suxerencia do profesor Moralejo<sup>22</sup>, que a través do *Liber Sancti Iacobi* ve na figura de Hércules, reflexada tamén no monumental bestiario sobre

19 *Alborada* (Aires da miña terra, 1880): D'a caixa de Pandora/sobr'a Pátre a deitada,/ó que peste en monstros gomitou cad'ahora,/vai a Espranza surxir consoladora/que quedaba no fondo acurrunchada [...].

20 OTERO TÚÑEZ, RAMÓN (1989). Nos discursos inaugurais Luguís Freire fala de “la Intolerancia, la Opresión y la Injusticia” e Suárez Ferrín de “el vicio, la tiranía y la intolerancia”.

21 VIDAL RODRÍGUEZ, M. (1926).

22 MORALEJO ÁLVAREZ, SERAFÍN (1993).



**Figura 7:** Un dos monstruos do zócalo: a inxustiza.

o que se asenta o Pórtico, e como símbolo de antigos reis, a “ferocidad de las bestias” sobre a que triunfou Santiago. Se imos un pouco máis aló, nos atopamos coa lenda da orixe da Coruña e a loita do propio Hércules (é dicir, outra volta o poder do Imperio) contra Xerión (os ártabros, pobo agrario e asoballado). Dous mil anos despois, é un poeta o que aparece triunfante sobre esta nova expresión do pobo dominado polo poder.

En canto aos aspectos formais, os recursos estilísticos de Asorey van do coñecemento da historia da arte, especialmente a medieval galega, como é notorio nestas figuras do zócalo, ata a asunción das novas tendencias modernas, principalmente a énfase expre-

sionista e a esencialización poscubista, todo peneirado polo primitivismo co que tan cómodo se sentía o de Cambados. A figura de Curros, altiva e digna, apoiándose sobre a lira cal escudo, non desmerece a actitude doutras estatuas consideradas clásicas, se ben o emprego de bloques de granito lle imprime un toque atemporal próximo a culturas máis primitivas. O megalitismo propiamente, coma orixe remota da nación galega, está presente nos dólmenes esquematizados, ou mellor, trilitos, que flanquean o conxunto na súa parte superior. En canto aos relevos, o das mulleres campesiñas serve a Asorey para sintetizar todo o seu traballo en madeira dos anos 20, no que estudou profundamente á muller galega coma

símbolo da Galicia matriarcal e traballadora. É un grupo de mulleres que atenden o traballo do campo, co fouciño e o xugo, e ao tempo son nais, coa carga engadida que isto supón. Algunha delas nos fai pensar directamente na *Naiciña* ou na *Ofrenda a San Ramón*, pero outras, coma a primeira, que o profesor Otero Túñez relaciona coa Judith do Pórtico e mesmo coa estatuaria romana, ten que ver igualmente coas mulleres que por eses anos pinta Arturo Souto, outro dos artistas galegos vencellado á nova arte nacionalista. A figura triunfal que se ergue sobre o poeta cos brazos alados ben podería ter un modelo na “*Santa*” que tallou Asorey pouco antes, aínda que neste caso podemos falar dunha alegoría de estética moi republicana. Ao outro lado, o grupo masculino representa á clase proletaria, cos sachos e aixadas, e o escultor se recrea sobre todo nos lombos e peitos musculosos e os rostros duros polo esforzo. Podemos identificar estes modelos cos doutros artistas contemporáneos como Bourdelle ou Mestrovic, e cunha tipoloxía de proletariado que vén xa desde mediados do século XIX na obra de escultores e pintores coma Meunier ou Millet.

Sobre cada grupo asoman as cabezas dun cabalo e un boi respectivamente. Ambos axudan compositivamente a enfatizar certo dinamismo nos grupos, tal e como fixera Rude co cabalo da *Marsellesa*, no Arco da Estrela de París, un século antes. Agora é Picasso o que emprega simbolicamente o cabalo e o touro na súa obra deses anos, e que culminará pouco despois no seu *Guernica*. Para o malagueño o cabalo representa ao

pobo, un pobo anónimo sacrificado na loita polos seus dereitos. O conxunto móvese, pois, entre a tradición galega da pedra e as achegas doutras terras, épocas e tendencias (do arcaísmo mediterráneo aos maias, dos expresionistas aos cubistas) a través do prisma dun primitivismo realista e coherente.

### Éxito e vixencia

O éxito popular da obra de Asorey está fóra de toda dúbida. Desde a crónica de *La Voz de Galicia* do día da inauguración, na que se poden ler cousas como “magnífica obra”, “acierto genial”, “monumento admirable y originalísimo”, ata a apreciación do seu primeiro estudioso e biógrafo, Otero Túñez, que o califica de “soberbio monumento”. Considerado xa desde o principio coma un “altar inmaculado de la civilidad”, segundo as palabras de Lugrís Freire na inauguración, o fervor republicano engrandeceu o seu significado. Se o monumento se fixera ao pouco de morrer Curros, teríamos unha obra modesta, pola falta de recursos, e tamén cun concepto aínda decimonónico. Seguramente non distaría moito do sinxelo busto que fixo Coullaut Valera para Vigo en 1911.

O seu valor dentro da arte galega tampouco é menor. Pódese considerar o cumio da obra pública de Asorey, a súa peza máis complexa e elaborada, e a máis representativa dun periodo esencial da nosa historia recente. Ademais, (é preciso lembrar as palabras de Alonso Montero), “Galicia aínda non erixiu un monumento desta magnificencia e riqueza a ningún dos seus escritores”<sup>23</sup>.





**Figura 8:** Conxunto do monumento na actualidade.

O 25 de xullo de 1935 o monumento a Curros foi o lugar elixido por un selecto grupo de intelectuais galeguistas para organizar o principal acto do Día de Galicia. Alí, diante de 10.000 persoas, leron os seus discursos, entre outros, Castelao, Lugrís Freire, Alexandre Bóveda ou Carballo Calero. O acto foi recordado como o das “dezasete arengas”.

Ao ano seguinte non se puido repetir: estalara a guerra civil.

Durante o franquismo o monumento foi ignorado e mesmo denostado. Manuel

Casás, que foi alcalde da Coruña e presidente da RAG, recordaba nas súas memorias que, nos primeiros anos do réxime, un “famoso Gobernador Civil en La Coruña (...) tuvo el propósito de hacer demoler el monumento que a Curros erigió el amor y la devoción de todos los conterráneos de Galicia y de América (...)”<sup>24</sup>. Nestes anos a tendencia galeguista foi reconducida maliciosamente cara ao folklore, e a figura do poeta serviu de fondo exclusivamente ás actuacións de grupos de danza e coros. Non foi ata 1967, no que o Día das Letras Galegas foi dedi-

24 DAVIÑA SÁINZ, SANTIAGO (1999) “*Nuestro diario íntimo. Memorias del alcalde Manuel Casás Fernández*”, px. 165. A Coruña

cado a Curros Enríquez, que o monumento volveu a cobrar sentido como símbolo das arelas do pobo galego. Sen embargo isto foi tan só unha paréntese. No 1970 o concello coruñés tivo a intención de trasladar o monumento ao parque de Santa Margarida, e mandou recado á RAG. Pensaba o alcalde que era mellor así, porque no lugar que ocupaba estorbaba e quizais alguén ordenase a súa derriba. É preciso recordar que eses veráns viña Franco á Coruña con todo o seu séquito e pasaban por diante dunha obra indisimulable que fora inaugurada por un presidente da República...Desde a RAG, Otero Pedrayo pensa que o monumento non estorba, “o que estorban son outras cousas”. Chamoso Lamas emite un informe no que aduce razóns técnicas e estéticas para evitar o traslado. A oposición da RAG en bloque fixo que o proxecto quedase esquecido.

Na actualidade (fig. 8) o monumento a Curros, ubicado nun espazo referencial da cidade, no Recheo dos xardíns de Méndez Núñez, cobra protagonismo en moitos actos públicos, e non só folklóricos. No 2001, ano no que se celebrou o 150º aniversario do nacemento do poeta, fíxose unha homenaxe

rememorando o acto de 1935. Alí estiveron Fernández del Riego, Alonso Montero, Díaz Pardo, Xosé Ramón Barreiro.

Sen embargo, a construción do teatro Colón nos anos 40, xusto ás costas do conxunto, alterou significativamente o entorno deste, quedando o novo edificio como pano de fondo e reducindo notablemente o efecto de perspectiva e a sensación de oco que daban os *dólmene*s. Máis tarde o novo hotel Atlántico remataba por pechalo e afastalo do mar, mentres a instalación do palco da música no medio do paseo calaba o diálogo co decimonónico monumento a Daniel Carballo. Posteriormente tamén foi alterada a vexetación orixinal, o que trouxo problemas na propia estrutura do conxunto.

Habería que preguntarse se valoramos e respectamos o que o monumento significa, se Curros é aínda unha referencia para nós, ou o tempo vai pasando pola súa obra ata o punto de que a función conmemorativa non cumpla o seu cometido. As estatuas mantense no seu lugar por respecto ou por indiferencia; ou ben son derrubadas. Son símbolos. Se o ideal cae, os seus símbolos tamén. 🙄

## Bibliografía

- ALIX, Josefina (2001) *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936*. Madrid.
- ALONSO MONTERO, Xesús (2003) *Curros Enríquez no franquismo (1936-1971)*. Ames.
- CASARES, Carlos (2004) *Conciencia de Galicia. Risco, Otero e Curros. Tres biografías*. Vigo.
- ESTÉVEZ-ORTEGA, E. (1930) *Arte Gallego*. Barcelona, Editorial Lux.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel B. (1995) *El arte contemporáneo*. A Coruña, Hércules de Ediciones.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1996) *El monumento conmemorativo en España 1875-1975*. Valladolid, Universidad.
- MERA ÁLVAREZ, Irene (2003) *Francisco Asorey*. Santiago, Xunta de Galicia.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1993) *El Pórtico de la Gloria*. Madrid, FMR, nº 199, pp. 28-46.
- OTERO TÚÑEZ, Ramón (1962) El arte románico y el escultor Asorey. *Cuadernos de Estudios Gallegos, tomo XVII*. Santiago, pp. 251-273.
- OTERO TÚÑEZ, Ramón (1989) *O escultor Francisco Asorey. Vida e obra*. Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego.
- SOBRINO MANZANARES, María Luisa (1997) *De Asorey ós noventa. A escultura moderna en Galicia*. Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia.
- VIDAL RODRÍGUEZ, Manuel (1926) *El Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago*, Santiago de Compostela.
- VV. AA. (2004) *A Galicia moderna 1916-1936*, Santiago de Compostela, CGAC.

-----

Arquivo Histórico Municipal de A Coruña.

Arquivo da Real Academia Galega. Expediente “Monumento a Curros Enríquez”.

Boletín da (Real) Academia Gallega nº 197, 203, 207, 220 e 254.



## Memento Mori:

Fotografías dos mortos, recordo para os vivos.

Galicia e o retrato fotográfico fúnebre<sup>1</sup>

VIRGINIA DE LA CRUZ LICHET

En memoria de Ramón Caamaño

*Un día unha viúva ó entrar na casa atopou ó home facendo o caldo. O home morrera facía pouco.*

*A muller foi consultar os frades. O confesor díxolle que, se volvía a aparecerse, que lle preguntara, en nome de Deus, que quería.*

*O home apareceuse de novo. E a muller preguntoulle, en nome de Deus que quería.*

*— Fixen a promesa de ir ós Milagres de Amil, e non puideron cumprila- contestou o defunto.*

*Quero saber se podes ir ti no meu sitio. Ela foi. E o marido non volveu a presentarse.*

*A promesa incumplida<sup>2</sup>*

A idea do retrato post-mortem estivo moi presente na tradición de representación occidental, tendo moito que ver coas crenzas en torno á morte e ó máis alá que configuran un imaxinario colectivo e conducen a unhas actitudes determinadas do home fronte á morte; crenzas que crean un espazo e un mundo paralelo ó terreal. Na tradición cristiá, da que o mundo galego forma parte (e o occidental no seu conxunto), a idea do máis alá foi evolucionando ó longo da Historia. A antiga actitude onde a morte era, á vez, familiar, próxima e indiferente, oponse completamente á que hoxe en día

coñecemos e que nos atemoriza. É o que Philippe Ariés denomina “la mort appriivoisée”<sup>3</sup>, que se podería entender como a morte máis civilizada (domesticada) opóndose a aqueloutra entendida como violenta e salvaxe. Polo tanto, este adestramento do home permite, en certo modo, a coexistencia entre vivos e mortos, favorecendo esa proximidade case natural entre ambos os dous.

Durante a Antigüidade pagá e mesmo a cristiandade máis primitiva, e a pesar da familiaridade coa morte, os antigos temían a convivencia cos defuntos. Daquela, un dos propósitos dos cultos fúnebres da época era

<sup>1</sup> Quero agradecer a amabilidade de Keta Vieitez e de Chete Pose por me facilitaren o acceso ó Arquivo Viéitez e ó Arquivo Caamaño, respectivamente. Ademais, quero mostrarlle a miña gratitude ó Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra e, en especial, a M<sup>a</sup> Cristina Echave Durán; sen esquecer a Chete, do Arquivo Caamaño, que me facilitaron o material gráfico aquí publicado.

<sup>2</sup> MARIÑO FERRO, X. R.: *Aparicións e Santa Compañía*. Edicións do Cumio. Vigo, 1998. [Col. Mitos e Tradicións]. pp. 81-82.

<sup>3</sup> ARIÉS, P.: *Essais sur l'histoire de la mort en Occident. Du Moyen Age à nos jours*. Editions du Seuil. 1975. Paris. p. 28. [O primeiro capítulo desta publicación está dedicado a “mort appriivoisée”, pp. 21-35].

evitar que estes volvesen ó mundo dos vivos para perturbaren o seu equilibrio vital. Para se protexer, procederon a separar ambos os mundos establecendo en Roma a Lei das Doce Táboas que prohibía enterrar *in urbe*. Porén, e a pesar de todos estes intentos, a morte irá penetrando nas poboacións grazas ó culto dos mártires.<sup>4</sup>

Na época medieval non existía a diferenza entre o espazo da igrexa e o do cemiterio xa que a palabra *igreja* era o espazo que englobaba o edificio parroquial, composto pola nave, o campanario e o cemiterio. Nesta época podíase enterrar na igrexa, contra os seus muros e nos arredores *in porticu*, cuxo espazo exterior, o *atrium*, por esta razón se comezou a designar como cemiterio, mesturando por fin o mundo dos vivos e o dos mortos.

A partir dos séculos XI e XII empezan a xurdir sutís modificacións que co tempo darán un sentido dramático e persoal á familiaridade tradicional do home en relación coa morte. Para entender estes fenómenos é importante termos presente a idea de que esta familiaridade tradicional implicaba unha concepción colectiva do destino; é dicir que o home sucumbía á morte como se se tratase dunha “lei da especie”, como o denomina Ariés, e que consistía simplemente en aceptar coa xusta solemnidade para marcar a importancia das etapas da vida. Ariés vai determinar catro fenómenos que, paso a paso, van introducindo nesa concepción tradicional de destino colectivo da especie unha inquedaanza pola individualidade de cada un:<sup>5</sup>

- Desde o século XIII a inspiración apocalíptica que prima foise desdebuxando pouco a pouco para dar lugar á idea de xuízo e de xustiza tras a morte. Este cambio pódese ver nas representacións sobre o tema: Cristo aparece sentado no seu trono xulgando, rodeado da súa corte celestial e contemplando a balanza que pesa as almas, por un lado, e a intercesión da Virxe e San Xoán rodeándoo, por outro. A partir deste momento xúlgase a cada home de forma independente facendo un balance das súas boas e malas accións para determinar o seu futuro definitivo.
- Nos séculos XV e XVI hai que situar un segundo cambio, proposto por Ariés, que consiste en suprimir o tempo *escatolóxico* entre a morte e o final dos tempos, e situar o Xuízo Final do defunto no propio leito mortuorio. Pódese encontrar esta iconografía, o momento mesmo do falecemento, nos libros e os gravados sobre madeira difundidos pola imprenta, sendo *tratados* sobre a *arte do ben morrer*, as *Ars Morendi*.
- Coetaneamente a este segundo cambio hai que situar algunhas representacións da morte onde aparece xa o cadáver, tamén denominado o *transi*, con esa idea de metamorfose do corpo no proceso de descomposición: a imaxe da prea aparece na arte por primeira vez. É habitual encontrar este tipo de imaxes na ilustración dos oficios dos mortos dos manuscritos do século XV e na decoración das igrexas e cemiterios (a Danza

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>5</sup> ARIÉS, P.: “La mort de soi”. En *Opus Cit.*, pp. 37-38.

dos Mortos); en cambio, é menos usual na arte funeraria. O cambio do xacente sobre a tumba por un *transi* está limitado a algunhas zonas coma o leste de Francia, Alemaña occidental, resultando excepcional en Italia ou España. Haberá que esperar ó século XVII, cando o esqueleto e os ósos, a *morte secca*, e non xa o cadáver en proceso de descomposición, se expande e se establece como norma de representación nas tumbas, chegando mesmo a un ámbito máis privado e familiar como decoración de chemineas nas casas. Aínda no século XV os testadores falaban da prea, aínda que a palabra desaparece no século XVI, facendo que, de forma xeral, a morte nos testamentos remate por se volver a unir á concepción apracible da defunción no leito. O horror da morte física, cuxa imaxe máis directa é a do propio cadáver, está totalmente ausente na iconografía e, en consecuencia, nas mentalidades do momento. Porén, a finais da Idade Media, entre os séculos XII e XV, Ariés detecta xa un certo achegamento entre tres categorías de representacións mentais<sup>6</sup>: a morte, o coñecemento (e recoñecemento da propia biografía) e as ataduras do ser humano para as cousas e os seres. Estes tres elementos demostran que o home do século XV empeza ese proceso psicolóxico e mental que o levará a tomar conciencia de si mesmo e por ende da súa propia morte.

- Nese camiño para a individualidade que comeza o seu apoxeo no século XVI co

Humanismo hai que situar o cuarto e último cambio citado por Ariés e que leva ó home a ser consciente da súa fin: trátase da individualización das sepulturas. Na Roma antiga, cada individuo tiña un lugar de sepultura denominado *loculus*; situación marcada por unha inscrición que significaba o desexo de conservar a identidade da tumba e a memoria do falecido. Moitas veces os sarcófagos de pedra non só identificaban o falecido senón que o representaban. Pero no século V, estas sepulturas fanse cada vez máis raras e rematan por desaparecer, volvéndose totalmente anónimas ata o século XII, no que xorden de novo inscricións, e con elas as efixies (aínda que non se poida falar dun verdadeiro retrato), que se representan descansando á espera de alcanzar o paraíso. Un dos primeiros intentos de reproducir os trazos físicos con fidelidade facéndoas máis realistas encóntrase na época de San Louis en Francia. É nesa busca onde hai que incluír a produción de máscaras mortuorias moldeadas directamente do rostro do defunto e que coñeceu o seu apoxeo no século XVII. Con esa idea de personalización do modelo, o falecido represéntase dúas veces nunha mesma tumba: unha rezando e outra xacendo. Á fin o home consegue recoñecer *a mort de soi*.<sup>7</sup>

## O rito funerario galego

Cada pobo, cada cultura, ten a súa propia concepción da morte, e paralela a ela desen-

<sup>6</sup> Íbidem, p. 46.

<sup>7</sup> Todos estes fenómenos están máis amplamente descritos por Philippe Ariés en: "La mort de soi". En *Opus cit.*, pp. 37-50.

volve un sistema no que integra todos os seus contidos significativos: costumes, actos, ritos, valores e crenzas. Daquela, aproximarse á morte, implica penetrar no contexto de cada sistema cultural.<sup>8</sup> Como ben afirma Javier San Martín os feitos culturais non se dan illados, senón que funcionan como normas de comportamento interrelacionadas xa que a cultura é o conxunto de regras de conduta dunha colectividade, as cales rexen as condutas dos individuos.<sup>9</sup>

Polo xeral, cando sucede unha morte no núcleo familiar, ponse en marcha un protocolo xa establecido que marcará as pautas do rito e que permite que o morto reciba un novo estatus social, abandonando o rol que ata agora mantiña na sociedade para adquirir outro que, á súa vez, se irá configurando ó longo da cerimonia. Paralelamente, é necesario reafirmar a solidariedade do grupo, posto que fronte ó feito acaecido da perda se ve vulnerable, resultando de grande importancia o protocolo que se leva a cabo pois permite dar as pautas de cómo os familiares deben actuar fronte á morte. Así, a agrupación e o apoio son primordiais e funcionan como mecanismos protectores e purificadores durante o período de transición que se establece tras a defunción. Como ben indica a palabra *defunción*, que procede do latín *defunctus*, ‘sen función’, esta vén a significar realmente o cesamento da función social do defunto en relación á colectividade; pero de ningún modo determina a non-función xa que este adquire un novo papel na sociedade, o de defunto propiamente dito.

Polo tanto, poderíase establecer unha fronteira espazo-temporal que determine as fases do rito: existe un primeiro momento que englobaría todo o espazo temporal que precede o momento puntual da morte, sendo este o punto de inflexión; en segundo lugar estaría o momento do falecemento; e o terceiro englobaría todo aquilo que sucede tras a perda.

## O momento pre-mortem

Esta primeira etapa caracterízase non só polo momento no que o defunto está no seu leito, preparado ante a morte e rodeado dos seus seres queridos, á espera do seu xuízo; senón por un tempo anterior no que este é avisado da súa morte nun futuro máis ou menos próximo.

Existe unha especial relación coa morte e con todo o que a rodea (crenzas en seres, ánimas e remedios por un lado; e, por outro, o rito funerario coas súas respectivas etapas). Proba diso é que a maioría das manifestacións adoitan ser almas defuntas que volven a este mundo, en solitario ou en grupo: este último é denominado a *Santa Compañía* e componse dun grupo de almas que aparecen, polo xeral, para dar avisos de morte, solicitar dos vivos que realicen misas para que poidan abandonar o Purgatorio ou que cumpran aquelas promesas que non puideron desempeñar en vida. Estas almas permanecen nun estado de suspensión, de indefinición entre a vida e a morte mentres se decide o seu destino final. Por esta razón se procura que nada quede pendente por

8 BLANCO PRADO, J. M.: “Análisis sobre *Rituales funerarios* na parroquia de Pacios (Begonte)”. En *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, 1987. Tomo III. Pp. 153-167.

9 SAN MARTÍN, J.: “La herencia en Galicia. Un nuevo modelo”. En *I Coloquio de Antropología de Galicia*, 4/6 febreiro 1982. Ed. Museo do Pobo Galego. Col. Cuadernos do Seminario de Sargadelos, 45. pp. 47-48.



parte do defunto no mundo dos vivos. Máis que a morte en si é o temor á sorpresa da súa chegada a que incita á existencia de tantos ritos e cerimoniais xa que para o galego unha morte prevista é “ter unha boa morte”.<sup>10</sup> Por esta razón a *Compañía* é fundamental dado que se trata dunha reunión de almas que avisa daquelas defuncións máis próximas, permitindo previlas e, polo tanto, prepararse ante a súa chegada.<sup>11</sup>

En certo modo, a *morte preparada* non é máis que a súa organización social e psicolóxica, tratando non só que o defunto non teña ningunha cuestión pendente no mundo dos vivos, que, de ser o caso, ha de resolver algún familiar, senón que toda a comunidade se organice para preparar as diferentes etapas do rito.

*Os augurios de morte.* En Galicia, igual ca noutras culturas, os augurios e premonicións de morte non só permiten prever, senón prepararse para escoller convenientemente a chegada do inevitable. Polo xeral, a morte, entendida como cesación da vida e traspaso dun estado a outro, non adoita ser imprevista senón que existen sinais que a presaxian (no caso das máis fortuítas), ou vai precedida dunha enfermidade que, irremediabilmente, a anuncia. Unha forma de aviso acostuma ser cando algún membro da comunidade ten unha visión pouco tempo antes de que aconteza:

*Le conté como había visto a mi padre en la caja, con los brazos sobre el pecho y los*

*dedos cruzados y me había fijado, como me estaba fijando en aquel momento en él, que tenía un crucifijo blanco, un rosario blanco y vestido con un traje. Ante esto el sacerdote me dijo que iba a decir la misa por mis intenciones, no por el alma de mi padre. Al mediodía llegó un telegrama que decía que mi padre había muerto.*<sup>12</sup>

Noutras ocasións, o que se adoita albiscar é como un féretro que entra na casa durante a noite, ou cómo pasea o propio cortexo fúnebre co defunto transportado no seu cadaleito.

Outros signos premonitorios de morte teñen que ver cos avisos a través de animais, como por exemplo: o canto da curuxa, o ouveo do can, o canto do paxaro da morte, o zunido das abellas; e nesta mesma liña habería que incluír os ruídos estraños:

*Al salir a sacar del garaje la furgoneta, O. escuchó ruidos muy fuertes, procedentes de una zona muy determinada de la aldea, salió del mismo asustado y preguntó por su procedencia o causa a unos vecinos cercanos, a donde él estaba, que le manifestaron haberlos oído pero no saber su causa. Muere una señora a los pocos días y los ruidos han sido interpretados como “señales” de la defunción de la citada señora.*<sup>13</sup>

Agora ben, no caso no que o defunto padeceu unha longa enfermidade o aviso é diferente, sendo o propio falecido testemuña

10 VV. AA.: *Gran Enciclopedia Gallega*. Tomo XXII. Ed. Silverio Santiago de Compostela, 1974. p. 12.

11 LLINARES GARCÍA, M.: “As crenzas populares ó redor da morte”. *V e VI Semanas Galegas de Historia. Morte e sociedade non noroeste peninsular. Un percorrido pola Galicia cotoá*. Ed. Asociación Galega de Historiadores. Noia, 1998. P. 238 – 239.

12 Testemuño citado en: ÁLVAREZ NÚÑEZ, A.: “El ritual funerario en una parroquia rural gallega: San Isidro de Montes”. *En Gallaecia*, nº 6, 1980. p. 160.

13 *Ibidem*, p. 161.

da súa morte a través dunha visión. Por mor desta, o agonizante avisa o sacerdote para que lle traia o Viático e no momento de o recibir todo o colectivo parroquial aproveita para se despedir del. Este ritual presenta matices segundo se realice en día festivo ou laborable: no primeiro caso avísase o cura, que, tras o sermón da misa maior, leva o Santo Viático acompañado polos fieis, formando un cortexo precedido dun gran farol, levado por un acólito e presidido polo sacerdote e o sancristán (que fai soar unha campaiña) e detrás deles os fieis levan nas súas mans unha vela acendida (velas que se traían para a celebración da Misa). Unha vez que chegan á casa do enfermo, se este está en condicións, toda a procesión entra no cuarto onde o encamado lles pedía perdón ós presentes. No caso de producirse nun día laborable o sancristán avisa os fregueses tocando as campás, mediante tres avisos espaciados. Entón, os fieis acoden á igrexa, abandonando as súas actividades e formando o cortexo. O acompañamento do Viático enténdese como un adeus colectivo a aquel membro que anticipadamente xa comeza a experimentar esa primeira morte: a social. Ademais desta despedida, tamén existen as visitas de cortesía ou de acompañamento, nas que se adoita levarlle un obsequio ó enfermo (en xeral comida). Como se pode ver, a comunidade está moi presente desde un primeiro momento e significa un apoio incondicional para a familia; exemplo diso é que cando os familiares do moribundo se atopan en apuros nas tarefas agrícolas ou domésticas os veciños adoitan axudarlles.<sup>14</sup>

## O momento da morte

*A comprobación e os seus efectos.* Unha vez falecido verificábase mediante unha vela se o defunto deixou de respirar. Esta constatación difire segundo as rexións xa que noutros lugares se podía confirmar mediante a respiración ou a rixidez, a temperatura corporal, ou simplemente tras unha espera estipulada de polo menos vinte e catro horas.

No momento da morte toda a familia (en particular as mulleres) empezaba a chorar, acompañando o pranto con acenos teatrais: este acto ten por significado o anuncio público da morte. Ademais dos familiares, as mulleres carpideiras sumábanse a esta acción mantendo tamén un papel fundamental durante a preparación do rito funerario. As funcións das mulleres van ser moi diversas durante o tempo no que o cadáver permanece na casa, desde alimentar e coidar o gando ou limpar a casa, ata asear e vestir o defunto co seu mellor traxe (se este era un varón chamábase a outro home para afeitalo e vestilo); tamén preparaban as comidas que se lles daban ós familiares e amigos íntimos durante o velorio e, despois de lle dar sepultura ó cadáver, encargábanse das ofrendas. Por último, non hai que esquecer que organizaban todo o que sucedía fóra da casa como a compra do cadaleito ou a elección do enterrador, entre outros. Así, o papel feminino ten moito que ver coa casa xa que todas as etapas do rito funerario que se desenvolvían na vivenda eran, polo xeral, as que desempeñaban elas.

*O amortallamento.* Tras o falecemento o primeiro que se facía era preparar o defunto

<sup>14</sup> Íbidem, p. 162.

e avisar os familiares. Esta preparación vai rodeada de todo un ritualismo: todos os orificios do corpo son tapados con algodón (antigamente con liño); ademais, tras lle pechar os ollos e a boca, adoitábase atar cun pano desde debaixo do queixo ata encima da cabeza para soste o maxilar inferior; por último, vestíase o cadáver. A práctica de tapar os orificios ten máis que ver con crenzas respecto á alma que con cuestións de hixiene. En efecto, existía o temor de que esta retornase ó corpo, e por esta razón se obstruían todas as aberturas. Mentres se realizaban estas tarefas un familiar encargábase de mercar o cadaleito para o levar o antes posible á casa e introducir o defunto nel, vestido e aseado, desatando o pano da súa cabeza, e listo para ser exhibido. Respecto ó amortallamento existen numerosas crenzas e supersticións, como por exemplo a de que se o falecido morre cos ollos abertos significa que outras persoas da súa familia van morrer; ademais existen prácticas que tamén desvelan ese temor como é o caso dalgunhas zonas onde se procede a tapar cun pano branco os ollos e a boca durante o lavado.

Unha vez o cadáver disposto, preparábase a habitación que serviría como capela ardente: trátase dun lugar máis ben sobrio, con escasa decoración e obxectos onde aqueles elementos que aparecen acostuman ser absolutamente necesarios para o rito e forman parte activa deste. Polo xeral, na parede situada en fronte da cabeceira do defunto colócase un pano negro rectan-

gular que actúa como fondo, sobre o cal se colgaba o crucifixo. Rodeando o cadaleito colocabábase catro velas (suxeitadas habitualmente por uns candelabros): dous delas eran traídas da igrexa polo sancristán, era a *cera do defunto* pagada por todos os veciños, e que quedaba na casa despois do ritual; as outras dúas mercábanse. No lugar próximo á porta de acceso da habitación dispónse un recipiente con auga bendita. As posicións que ocupou o cadaleito foron variadas: sobre o chan, sobre a cama, sobre cabaletes, sobre unha mesa. Antigamente adoitábase cubrir o defunto ata o peito cunha saba, aínda que pouco a pouco este elemento vai desaparecendo. Constitúese así o velorio.

A morte, como cesación das funcións vitais, mostra un corpo sen movemento, desarticulado e desmembrado. Semella que o conxunto das etapas do rito funerario tenta enmascarar esta evidencia, ocultala e mesmo metamorfoseala. Esta sería a principal razón para xustificar algúns episodios do rito que pretenden loitar contra todos os signos que caracterizan a morte: o olor, situando herbas frescas no cuarto; a descomposición, incorporando xeo debaixo do cadáver ou debaixo do cadaleito; o desmembramento das extremidades, situando o cadáver nunha caixa sen posibilidade de que se mova ou atando cun pano o maxilar inferior, etc. En todo caso, trátase de preparar os corpos para facilitarlles ós vivos a súa visión e a súa contemplación a través dunha suavizada presentación, razón pola que se lavan, peitean, maquillan e se

15 Sobre este tema hai que destacar os *Funeral Director* norteamericanos cuxa función principal é a de embelecer e atrasar a descomposición do cadáver para axudar os familiares no seu tránsito. Agora ben, en Galicia, si que, ademais de axudar os vivos nese cambio de estatus social, serve tamén para preparar o defunto para a viaxe que vai emprender. Esta última idea emparéntase con aquelas culturas máis tradicionais que cren na idea da última viaxe.

visten coas súas mellores galas. Están *preparados* para seren expostos.<sup>15</sup> Aínda que non hai que esquecer que, no fondo desta práctica, estes lavados que xa se practicaban na época antiga non se facían para embelecer os corpos senón para purificalos. Polo tanto, esta actividade respondía a unha necesidade purificadora provocada pola impureza dun corpo marcado pola morte.

No mundo galego tense a crenza de que a alma do defunto abandona o corpo para viaxar ó máis alá; e, en dita odisea, esta debe ser axudada e guiada á hora de encontrar o seu camiño. Non obstante, isto non sucede sempre xa que mentres o defunto persista ligado ó mundo dos vivos, este permanece en suspensión deica resolver as súas penas e poder abandonar o Purgatorio, ese espazo intermedio que se converte no seu novo hábitat ata que se decida o seu futuro. É neste sentido no que, tras a morte, as almas seguen en contacto cos vivos. Por esta razón resultan tan importantes as cerimoniais e ritos en torno á morte xa que, na maioría dos casos, responden a esa idea de guiar a alma, pero sobre todo, de se protexer do acoso dos vivos.

## O momento post-mortem

*O velorio.* Durante o velorio é imprescindible que o cadáver sempre estea acompañado e, por esta razón, os familiares permanecen rezando arredor do corpo día e noite ata o momento do enterro. Á súa vez, as portas da casa ábrense para que os veciños visiten por última vez o defunto: a

colectividade penetra masivamente na casa de forma excepcional, xa que polo xeral esta simboliza o ámbito do privado e adoita ser un lugar restrinxido, exclusivamente, ós familiares.<sup>16</sup> Durante o período que engloba o rito funerario, que funciona como unha etapa de transición para os vivos, procédese a unha inversión da norma que se converte en a-norma, facendo que os espazos limitados e definidos habitualmente se transformen: o privado convértese en público e a comunidade actúa como apoio e resguardo para os familiares.

O velorio funciona como etapa do rito funerario e como transición, permitindo a normalización das tensións xeradas tanto nos familiares coma na comunidade. Esta idea de cambio hai que emparentala coa teoría de Arnold Van Gennep sobre *les rites de passage*.<sup>17</sup> Para el a morte non é máis que unha ponte (metaforicamente falando) pola cal o defunto pasa de ter un estatus a outro. Por outro lado, tamén os superviventes deben adaptarse a ese novo contexto polo que o defunto deixa de estar presente de forma corpórea e pasa a ser unha nova presenza etérea. O propio Van Gennep establece que nas cerimoniais fúnebres existen ritos de separación, de marxe e de integración. O velorio funciona, nese sentido, como unha ruptura pero non inmediata senón nun lapso temporal establecido; é dicir, unha *pasaxe* ou travesía, funcionando como mecanismo para facer tomar conciencia do cambio e da nova situación que se vai definindo pouco a pouco. Un dos momentos

<sup>16</sup> Sobre este tema: GONDAR PORTASANY, M.: "Velatorio e manipulación de tensións". En *I Coloquio de Antropoloxía de Galicia. Opus cit.* p. 118.

<sup>17</sup> VAN GENNEP, A.: *Les rites de passage*. Ed. Mouton & Co. y Maison des Sciences de l'Homme. Parides, 1969. (Primeira edición: Parides, 1909). pp. 209-236.



**Foto 1:** J. Pintos, *Velatorio*, 1905. Cortesía do Arquivo Gráfico. Fondo Pintos/Xeral. Museo de Pontevedra.

nos que se loita contra a evidencia da ausencia é o dos xogos e as bromas ó morto. Trátase dun período de distensión que tenta romper a posición vivo/defunto, presenza/ausencia. Os espazos acoutados da vida e a morte québranse, traspasando o limiar e mesturando vida e morte ó facer partícipe o defunto no mundo dos vivos grazas a un dos elementos máis vitais do home: o xogo e o riso.<sup>18</sup>

Daquela, o velorio iníciase e tanto os veciños coma os familiares van penetrando

na casa para dar o pésame (apoio moral dos familiares) e visitar o defunto. Durante o tempo no que se permanece xunto ó cadáver acostúmaselle asperxir cunha ramiña de oliveira facendo a cruz, achegarse ó féretro e rezar. As fotografías permiten verificar estes testemuños. Como exemplo só citarei o *Velatorio* de Pintos, datado en 1905, que relata un dos momentos máis solemnes: móstrase a unha anciá defunta nunha habitación labrega cun crucifixo sobre a cabeceira da cama e rodeada de familiares,

<sup>18</sup> W. AA.: *Gran Enciclopedia Gallega. Opus cit.*, pp. 13 – 14.

quedando bastante arredado da escena o ollo do espectador, aínda que constatando xa a minuciosa e teatral colocación dos participantes.<sup>19</sup> (Foto 1) Tras o rezo, e antes de iniciar os xogos e bromas, procédese á *leria*, falar pausado propio de cando non se ten nada concreto do que falar e que serve para matar o tempo. Certo é que nestas conversacións se adoita lembrar anécdotas do defunto e gabar as súas accións máis heroicas como pai, esposo, amigo, veciño, fregués, etc., así como contos e lendas relacionados co alén (premonicións, aparecidos, castigos, etc.) que serven como forma institucionalizada de obxectivar as tensións. Trátase de que nesa atmosfera de contos sobre o alén o obxecto de angustia non se concrete, senón que se desprace do morto á anécdota que o conto está a relatar. Porén, a pesar de que se consiga ese desprazamento, a preocupación segue presente. Pouco a pouco dáse paso a temas e problemas da vida cotiá. A medida que van transcorrendo as horas, e tras o cansazo e o aburrimiento, chégase ós chistes, que rompen así coa solemnidade, seriedade e respecto do lugar. O elemento erótico (xogo) tamén é fundamental xa que tanto o riso coma o sexo simbolizan a vida e se enfrontan á morte. Este cometido está en mans dos mozos pois adoitan estar menos afectados debido a que ven a súa propia morte afastada e, polo tanto, o seu nivel de tensión é menor, sendo estes os que están en mellor situación de ánimo para realizar esta función de afirmación da vida.<sup>20</sup> A través dos elementos máis vitais consé-



Foto 2: Ramón Caamaño, *Niño morto*, s.f. Cortesía do Arquivo Caamaño, Muxía.

guese a ruptura dun tabú: o do respecto ós mortos. Hai que destacar, como fai Marcial Gondar Portasany, que o velorio funciona como un mecanismo dunha potencia integradora moi superior nos núcleos rurais que urbanos.<sup>21</sup>

Fronte ó desequilibrio que se establece tras a defunción no núcleo familiar, tanto a penetración masiva dos veciños coma o momento dos xogos e anécdotas, funcionan

19 ACUÑA, X. E.: "Pintos unha vida na fotografía. 1881-1967", en Catálogo de Exposición. Museo de Pontevedra, Xunta de Galicia. Consellería de Educación e Cultura, Deputación de Pontevedra, agosto, 1995.

20 GONDAR PORTASANY, M.: "Velatorio e manipulación de tensións". *Opus cit.* p. 125.

21 Íbidem, pp. 107-119.



**Foto 3:** Anónimo, *Niña muerta en el féretro con ofrendas*, 1952. Cortesía do Arquivo Gráfico. Fondo Pintos/Xeral. Museo de Pontevedra.

como elementos de *distracción*, aliviando así a intensidade da dor dos afectados. Estas estratexias empregadas polos galegos tratan de non ocultar o feito, senón de o superar a través da exposición, logrando así a simple aceptación do novo estatus que se establece. Neste sentido pódese dicir que o velorio posúe unha función terapéutica, incluíndo nesta liña as propias fotografías de velorios que numerosos fotógrafos galegos tomaron, sobre todo, nas zonas

rurais. Polo xeral, estas imaxes adoitan mostrar un dos momentos máis solemnes do velorio: un retrato do defunto rodeado dos seus familiares.

Un dos fotógrafos máis destacados respecto a este tipo de iconografía é Virxilio Viéitez (1930-). Viéitez representa estas escenas destacando ese carácter solemne, pero á vez íntimo e próximo. A solemnidade do acto implica un decorado moi elaborado composto por unhas teas negras de fondo das que colgan flores e, xusto detrás do defunto, unha mesiña sobre a que se presenta unha cruz e, en ocasións, unha fotografía en vida; ademais, flanqueando o cadaleito, aparecen, por parellas, uns actores dispostos de forma simétrica e rodeando o protagonista debidamente orientado, é dicir, mirando para a cámara e creando así un acentuado escorzo á maneira do “*Cristo*” de Mantegna.

Ó longo dos anos pódese ver cómo a colocación do corpo foi cambiando: nun primeiro momento o cadaleito dispúñase de forma transversal á cámara, pero, pouco a pouco, vaise xirando, de maneira que quede lonxitudinalmente a ela, provocando o, xa citado, brutal escorzo visual e unha acentuada violencia dirixida para o suxeito-observador, testemuña dos feitos. Este cambio respecto á colocación do corpo pódese constatar en exemplos galegos de finais do XIX e principios do XX, como é o caso dalgunha fotografía de J. Pintos ou a do *bebé morto con ollos semiabertos*, de José Alonso<sup>22</sup> (onde o cadáver aparece disposto de forma transversal en relación ó espectador), fronte a outros exemplos, tamén galegos, pero xa de

<sup>22</sup> Ambas as fotografías pódense encontrar no Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra.

mediados do século XX, moi similares (en canto á composición) ás imaxes de Viéitez, como é o caso dalgúns retratos de defuntos de José Moreira, especialmente o de nenos coma o da *Nena morta*. Ademais destes cambios hai que destacar que, segundo se avanza no tempo, os retratos póstumos se representan de forma máis natural e directa grazas a un encadre moito máis próximo e a un punto de vista case cenital (**Foto 2**).

A fotografía móstrase, polo xeral, baixo unha composición moi simétrica na que subxacen elementos de contraste como é o caso do colorido que compón a imaxe, xa que o defunto vai de branco e o resto da xente de negro (sobre todo no caso de nenos e mulleres); a colocación do corpo, orientado á inversa en relación á dos presentes, marca unhas liñas verticais que chocan coa única liña horizontal e en escorzo, integrada pola figura do morto, acentuando así eses espazos acoutados que configuran o ámbito da vida fronte ó da morte (de pé/deitado). Pese a todo, resulta difícil distinguir entre o rostro do defunto e o dos vivos, xa que a inexpresividade enche a escena ata o punto de nos confundir. Nas súas fotografías Viéitez fai emanar a través do tema pero, tamén, a través da propia imaxe, unha atmosfera fría, unha rixidez penetrante, como se a esencia do cadáver invadise o contorno. A imaxe en si móstrase pesada igual que un cadáver.

Pero as imaxes máis reveladoras das escenas de velorio resultan ser as dos nenos mortos. Polo xeral, nestes casos, todo o ritual se fai aínda máis tráxico e solemne, pero á vez máis delicado e tenro: xa non existe ningún elemento de distensión. Estas fotografías tratan de conservar

o momento da morte, como para o deixar en suspensión, latente: é o *memento mori* máis profundo e delicado (**Foto 3**). Xa no século XVIII se poden encontrar representacións de infantes defuntos na estatuaria funeraria. Coa chegada da fotografía, esta herda a linguaxe da pintura nun primeiro momento e, polo tanto, os temas pictóricos convértense en temas fotográficos. Nesta liña habería que incluír estes retratos. Porén, as fotografías de defuntos presentan unha serie de problemas debido á natureza mesma deste tipo de imaxes que a pintura resolvía, rapidamente, grazas á fantasía do pintor. En moitos casos os retratos pictóricos mostraban o defunto como vivo e, seguindo esta mesma idea, a fotografía nos seus primeiros intentos tamén. Para iso, mostrábase o neno defunto vestido e sentado, cos ollos abertos ou semiabertos; ou ben deitados nunha cama como se estivesen durmindo; en todo caso, procurando crear esa ilusión vital e revelando así o rexeitamento da realidade. No caso de Viéitez, os nenos aparecen nuns cadaleitos cubertos de pétalos, á maneira dunha caixa de bonecas, que se adoitan dispor sobre unha mesa rodeada por outros nenos, mostrándoo todo cunha gran naturalidade e aceptando a perda como tal, inscribíndose así na mentalidade galega en torno á morte. Precedido polas velas e a cruz o cadáver irradia toda a escena dunha luz intensa grazas á primacía da cor branca, símbolo de pureza e inocencia.

En xeral, todas as imaxes de Viéitez que teñen que ver co velorio se presentan mostrando unha mesma composición, destacando un encadre moito máis próximo no caso de nenos ou bebés, anulando así a distancia e violentando aínda máis ó espec-





**Foto 4:** Ramón Caamaño, *Niño muerto*, s.f. Cortesía do Arquivo Caamaño, Muxía

tador. Para un mesmo encargo acostumaba sacar varias tomas, que ían desde un primeiro plano ata o conxunto da sala para seleccionar *a posteriori* a imaxe, recortala e reencadrala centrando a súa composición no cadaleito.<sup>23</sup>

Outro fotógrafo que tamén realizou este tipo de imaxes foi Ramón Caamaño. Aínda que existe unha pequena diferenza formal entre ambos os dous: polo xeral, Caamaño só retrata o defunto e cunha vista frontal, pero lixeiramente xirada para un lado, aínda que se repitan as mesmas tipoloxías

e respondendo á tradición de representación. O feito de que Viéitez inclúa outras figuras outórgalle á súa imaxe un carácter de documento testemuñal das prácticas do rito funerario na Galicia dos anos sesenta. Agora ben, Caamaño procura achegarse máis ó defunto e, polo tanto, tamén ó espectador, marcando puntos de vistas novos (**Foto 4**). Se cadra os seus retratos teñen un carácter moito máis íntimo e constrúen un espazo acoutado polo soporte fotográfico; un lugar illado creado, exclusivamente, para o suxeito-observador e, sobre todo, entre este e o suxeito-observado. Hai que ter en conta que Caamaño pertence a unha xeración anterior á de Viéitez. É probable que nestes casos fose o fotógrafo quen decidise a posta en escena. Non obstante, naqueles que se datan de mediados do século XX, e en particular nas imaxes de Viéitez era a funeraria a que, dependendo dos desexos da familia, reconstruía o espazo destinado ó velorio, o que favorecía uns decorados en moitos casos repetitivos. Aínda así, Viéitez mantén a súa orixinalidade a través do encadre, a posición da cámara e a colocación dos suxeitos que rodean o defunto.

A gran cantidade de fotografías de defuntos no momento do velorio dá unha idea da importancia desta etapa do rito funerario.

*A Comitiva.* Tras o velorio procédese á condución do corpo ó cemiterio, acompañado de toda unha comitiva. En primeiro lugar organízase esta: os sacerdotes acompañados polo sancristán, que trae a cruz, penetran na habitación onde está o cadáver

<sup>23</sup> Nos casos de bebés, puiden verificar este dato grazas a uns negativos que forman parte do Arquivo Viéitez, e que datan de 1961. Neles, aparecen cinco imaxes mostrando desde un primeiro plano ata un plano xeral da mesma escena.



**Foto 5:** Foto Cancelo, *Entierro de San Amaro*, 27 de xaneiro de 1954. Cortesía do Arquivo Gráfico. Fondo Pintos/Xeral. Museo de Pontevedra

para rezar un responso e sacar a continuación o féretro, organizándose así o cortexo fúnebre. A comitiva constitúese primeiro pola cruz, portada por un sancristán ou acólito, antecedendo o féretro, ó que seguen os sacerdotes, a familia e, por último, os veciños. Nunha imaxe realizada polo estudo Cancelo co *Enterro de San Amaro*, o 27 de xaneiro de 1954, pódese observar cómo se configura esta comitiva, mantendo a orde estipulada; é nestes dous momentos cando se inician os *prantos* que resultan tan teatrais, tentando escenificar a morte (**Foto**

5). Esta lamentación relata as boas accións do defunto e o desexo de o acompañar na súa viaxe, aínda que tamén reflicte a dor desta perda por parte dos seus familiares e o triunfo da morte fronte á vida, loita constante durante todo o rito. O *pranto* é esencial xa que con el se alcanza a tensión máxima para entón chegar a un estado de esgotamento e tranquilidade. A dor faise pública e así se consegue unha sorte de liberación. O corpo social apoia ese desprendemento difícil, di Robert Castel, organizándoo a través de regulacións colectivas.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> CASTEL, R.: "Imágenes y fantasmas. Exorcismo y sublimación" en *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, de Pierre Bourdieu. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, p. 363. [Colección FotoGGrafía].

Así, o cadaleito sácano da casa catro homes, aínda que se o defunto é un neno acostuma ser transportado por outros nenos do mesmo sexo, como afirma Álvarez Núñez.<sup>25</sup> Estas mesmas persoas, en xeral parentes, son as encargadas de transportar o cadaleito sen paradas ata chegar á sepultura. Con todo, durante o traxecto outras persoas poden relevar a algún dos portadores para que faga unha *pousa*.

*O Enterro*. Nas fotografías pódese percibir a tensión emocional que producen estes intre; tensión que se incrementa cando un personaxe en primeiro plano mira ó espectador facendo que este, a través da súa ollada, se vexa guiado e, mesmo, arrastrado, irremediamente, para a escena, violentando o seu eu e anulando o *perímetro de seguridade* do que se adoita rodear, pasando dunha sensación sublime a outra terrorífica da que non pode escapar. Esta tensión sentida polo espectador-observador, por medio da ollada como único fio condutor e de conexión entre este e a escena, prodúcese grazas á ausencia case completa da distancia entre ambos os dous. A fotografía actúa como esa superficie de espello na que o espectador non só se ve reflectido senón que a atravesa atraído pola ollada enfrontada. Nesta mesma liña existen tamén outras fotografías tomadas nos cemiterios no momento do enterro, aínda que son menos numerosas, tal é o caso de *Don Secundino*

*no enterro dun neno* (1945) de Barreiro, do *Neno morto* de Tino Martínez, ou de *Enterro de San Amaro* de Cancelo. Existen pois dúas maneiras de anular a distancia: unha, como é o caso de Viéitez, no que algún personaxe mira directamente ó espectador; mentres que a outra, como fai Caamaño, mostra uns primeiros planos e anula así o campo de profundidade da escena fotografada.

Todo isto non facía senón constatar cómo a realización de fotografías de defuntos era unha tradición xa desde o século XIX. O carácter rural de ditas imaxes desvela unha práctica que non só se pode encontrar en Galicia<sup>26</sup>, senón tamén no resto dos pobos de España. Por outro lado, en Galicia, Viéitez ou Caamaño non eran un caso illado senón que outros fotógrafos ambulantes, coma eles, realizaban este tipo de retratos, como podería ser o caso de Serafín García Cerviño en Moraña, Manuel Barreiro en Forcarei, ou doutros, anónimos, que traballaban en lugares coma O Carballiño. Tratábase dunha tradición que se ía practicando desde o século XIX e non só en aldeas senón en cidades.<sup>27</sup> Así o demostran algunhas fotografías de Francisco Zagala (1842-1908)<sup>28</sup> ou de J. Pintos (1881-1967)<sup>29</sup>, ambos os dous en Pontevedra. No caso de Zagala o tratamento fotográfico deste tipo de imaxes tamén fai que se presenten, ás veces, como un traballo de estudo, reforzando o papel

25 ÁLVAREZ NÚÑEZ, A.: *Opus cit.*, p. 169.

26 Rexión tomada como caso de estudo a través da figura de Virxilio Vieitez e de Ramón Caamaño, pero en ningún caso considerado como feito illado, senón todo o contrario. Aínda que si hai que aclarar que o feito de escoller a obra de Viéitez e de Caamaño ten que ver co carácter único destas debido á brillantez, frescura, sinxeleza e inmediatez de ditas imaxes.

27 É probable que esta tradición, que se adoita practicar nas cidades a finais do XIX e principios do XX, popularizácese, aínda que tardiamente, e pasa a efectuarse nas zonas máis rurais cos anos.

28 "E. Zagala. Fotógrafo 1842-1908", en *Catálogo de Exposición*. Museo de Pontevedra. Pontevedra, 1994.

29 *Opus Cit.* "Pintos, unha vida na fotografa. 1881-1967", en *Catálogo de Exposición*. Museo de Pontevedra, Xunta de Galicia, Consellería de Educación e Cultura, Deputación de Pontevedra. Agosto, 1995.

social que cumprían estas fotografías destinadas ós álbums pois moitas veces os familiares querían dar un aspecto natural<sup>30</sup>: son rostros retocados. Como declara Anne Moeglin-Delcroix: “la photo d’un mort ne peut, par principe, offrir qu’un masque, jamais un portrait”<sup>31</sup>.

## A modo de conclusión

En realidade, estas imaxes non só tiñan que ver coa idea do *Memento Mori*, senón con cuestións moito máis prácticas xa que tiñan un valor de *testamento visual* con carácter notarial e estaban destinadas ás familias emigradas. Tanto nun caso coma no outro é necesario ir máis alá e entender o papel psicolóxico que adquiren estas imaxes; un papel que permite recoñecer e aceptar a realidade dos feitos. Da mesma maneira que o velorio e a exposición do cadáver resultan desa necesidade, non só de se asegurar que o defunto está realmente morto, senón ademais de establecer un lapso temporal para que os achegados poidan, conscientemente, recoñecer a nova situación que se impón para eles, a fotografía funciona como mecanismo de regulación das emocións. Entender, hoxe, que estas imaxes acostumaban representar, para a familia, a última ou mesmo a única fotografía do falecido (ou ben por falta de tempo no caso dos bebés, ou ben por falta de medios no caso de adultos), non é máis que comprender a importancia e o valor sentimental que tiñan na época.

Desta maneira, estas representacións da morte eran contempladas polos vivos como aquelas formas de vida, ausentes no momento no que eran contempladas. Fronte á irremediable e definitiva desaparición, a fotografía convértese nese simulacro visual polo que se desvela o desexo de lembrar o que foi, e que agora, como dobre, se presenta de novo ante nós para nos axudar no noso duelo. Como afirma Robert Castel “a fotografía non abonda para o desprendemento da libido pero desempeña o seu papel ó permitirlle ó parente vivir de agora en diante no recordo, única maneira de racionalizar a morte, é dicir, de seguir vivindo. O aniquilamento brutal e a descomposición do corpo foron substituídos pola eternidade conxelada.”<sup>32</sup> A fotografía funciona en certo modo como unha compensación, como di Castel; ocupa así un lugar nun cerimonia que cumpre a súa función social e constitúe o seu último acto. Permite á vez lembrar e dar licenza para esquecer.<sup>33</sup>

*La muerte aparece posiblemente con el ánimo de fijar el último momento de una persona, como una especie de ceremonia de adiós, convirtiéndose también así en la última foto o a veces, en el caso de los niños, en la primera y única foto a conservar. Como un sucedáneo de la memoria, el afán de conservar el recuerdo, huyendo del elemento trágico, hizo que en esta época hubiera un verdadero culto al retrato de los muertos, ya*

30 SUÁREZ CANAL, X. L.: “Francisco Zagala: la fotografía al servicio de la sociedad” en *E. Zagala. Fotógrafo 1842-1908, Opus Cit.*

31 [A fotografía dun morto non pode, por principio, máis que ofrecer unha máscara, nunca un retrato]. [Tradución da autora]. En MOEGLIN-DELCROIX, A.: “Le profil mort de notre imperfection” [pp. 85-97], en *La Recherche Photographique. Maison Européenne de la Photographie*. Nº 11 [decembro 1991]. Ed. Paris Audiovisual. Paris [revista semestral]. P. 87.

32 CASTEL, R.: *Opus cit.*, p. 364.

33 *Ibidem*, p. 365.

*que se sentía la impresión de que el difunto siempre quedaría entre el mundo de los vivos.*<sup>34</sup>

“O cadáver é unha presenza ausencia” declara Régis Debray. É unha presenza/ausencia<sup>35</sup>; ou máis ben unha presenza que se fai ausencia. A fotografía convértese nesa ausencia por fin presente para e ante nós.<sup>36</sup> A imaxe do defunto leva ó que a contempla ó mundo da ficción, onde esa ausencia se transforma en presenza pero xa noutro espazo, ese non-lugar, onde o tempo se detén ou se expande ata o infinito. A fotografía, esa madalena proustiana que todos devecemos, constrúe un territorio novo no noso imaxinario privado, outorgándolle unha nova función: darlle ó defunto unha xenuína existencia simbólica. Se a morte non é máis que un cambio de función social

por parte do defunto, este tipo de fotografía adquire un novo sentido: é unha *re-presentación*, é dicir, unha imaxe que se mostra repetidas veces, tantas como desexe o suxeito-observador.

As imaxes fotográficas de defuntos, como as de Virxilio Viéitez, Caamaño, etc., son un modo de relatar e representar a morte. Porén, a pesar da inmediatez e o impacto que producen, estas móstranse moi edulcoradas e maquilladas provocando no espectador ese cambalearse entre presenzas e ausencias, realidade e ficción, velamentos e desvelamentos. Iso si, o *memento mori* permanece inmutable nesa imaxe, evidenciando o irremediable pero tamén abrindo as portas a ese mundo de posibilidades onde todo se inviste, creando esa ficción contemplativa tan apetecible para aqueles que están inmersos na dor. ☹

## Bibliografía

- ÁLVAREZ NÚÑEZ, A. (1980) “El ritual funerario en una parroquia rural gallega: San Isidro de Montes”. *Gallaecia*, nº 6, Santiago, pp. 157-181
- ARIÉS, Philippe (1975) *Essais sur l’histoire de la mort en Occident. Du Moyen Age à nos jours*. Editions du Seuil, Paris.
- BLANCO PRADO, José Manuel (1987) “Análisis sobre *Rituales funerarios* na parroquia de Pacios (Begonte)”. *Boletín del Museo Provincial de Lugo*. T. III.
- CASTEL, Robert (2003) “Imágenes y fantasmas. Exorcismo y sublimación” *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Pierre Bourdieu (ed.). Barcelona, Gustavo Gili, p. 363. (Colección FotoGGráfica).
- DEBRAY, R. (1994) *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Paidós Ibérica (Primeira edición: Gallimard, Paris, 1992).
- E. Zagala. *Fotógrafo 1842-1908. Catálogo de Exposición*. Museo de Pontevedra, 1994.
- GONDAR PORTASANY, Marcial (1982) “Velatorio e manipulación de tensions”. *I Coloquio de Antropoloxía de Galicia*. Museo do Pobo Galego (Colección Cuadernos do Seminario de Sargadelos, 45).

34 SUÁREZ CANAL, X. L.: *Opus Cit.*, s/p.

35 DEBRAY, R.: *Opus Cit.*, p. 27.

36 *Ibidem*, p. 27.

- LLINARES GARCÍA, Mar (1998) “As crenzas populares ó redor dá morte”. *V e VI Semanas Galegas de Historia. Morte e sociedade no noroeste peninsular. Un percorrido pola Galicia cotiá*. Asociación Galega de Historiadores, Noia.
- MARIÑO FERRO, Xosé Ramón (1998) *Aparicións e Santa Compañá*. Edicións do Cumio. Vigo. (Col. Mitos e Tradicións).
- MOEGLIN-DELCROIX, A. (1991) “Le profil mort de notre imperfection” en *La Recherche Photographique. Maison Européenne de la Photographie*. nº 11, Paris, pp. 85-97.
- Pintos, unha vida na fotografía. 1881-1967*. Catálogo Exposición. Museo de Pontevedra. Agosto, 1995.
- SAN MARTÍN, Javier (1982) “La herencia en Galicia. Un nuevo modelo”. En *I Coloquio de Antropología de Galicia*. Museo do Pobo Galego (Colección Cuadernos do Seminario de Sargadelos, 45).
- VAN GENNEP, Arnold (1969) *Les rites de passage*. Ed. Mouton & Co. And Maison des Sciences de l’homme. París. (Primeira edición: Parides, 1909).
- VV. AA. (1974): *Gran Enciclopedia Gallega*. Tomo XXII. Santiago de Compostela.

# O retablo maior de San Paio de Antealtares: unha arquitectura

*Referentes arquitectónicos no retablo maior de San Paio de Antealtares de Santiago*

EDUARDO BEIRAS GARCÍA

## 1. Contexto histórico: a construción da nova igrexa

A principios do século XVIII consolídase definitivamente o proceso de renovación arquitectónica que empezara na centuria precedente por iniciativa da Comunidade Beneditina de San Paio en orde á renovación total da fábrica, incluída a obra máis importante que faltaba por abordar: a igrexa. Este proceso xa se comezara a xestar a finais do século XVII debido á prosperidade económica da que gozaba o mosteiro, e xa que logo precisaba tamén a renovación ou construción dunha nova igrexa, aspecto sobre o cal o mestre Andrade chamara a atención sobre o estado ruinoso da antiga<sup>1</sup>.

Así, o novo século significa tamén o inicio da construción do novo templo sendo no ano 1700 cando se asinan os contratos con frei Gabriel de Casas, monxe beneditino, para dar os planos<sup>2</sup>.

Tras diversos avatares debidos a inxerencias de criterio entre o arquitecto e algu-

nas monxas este abandona o proxecto deixando á fronte das obras a frei Pedro de San Bernardo a partir de 1707 e que supervisa polo propio Fernando de Andrade<sup>3</sup>. Non hai dúbida de que tanto a planta coma a concepción xeral da igrexa son obra de frei Gabriel de Casas, como así o destaca García Colombas<sup>4</sup>.

Sexa como fose ó final é outro mestre, Pedro García, o que se encarga de concluír a obra no ano 1707<sup>5</sup>.

## 2. A igrexa: un espazo para os novos tempos

A culminación da nova igrexa supón para as beneditinas contar por fin cun recinto adecuado, monumental e de acordo coa importancia do mosteiro e a súa historia dentro da cidade do Apóstolo. Ademais, responde ó que se espera deste espazo en plena época barroca nunha cidade como Santiago onde todo está arquitectónica e urbanisticamente sumido nunha etapa de

1 GARCÍA COLOMBAS, M.: *Las señoras de San Payo. Historia de las Monjas Benedictinas de San Pelayo de Antealtares*, Madrid, 1980, p. 246-247.

2 BONET CORREA, A.: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1966, p. 471.

3 VILA JATO, M<sup>o</sup>. D.: "A igrexa" en Santiago. *San Paio de Antealtares*, (1499-1999). V Centenario da Fundación do Mosteiro de Benedictinas de San Paio] Santiago de Compostela, 1999, p. 128

4 GARCÍA COLOMBAS, M.: op. cit., p. 249; sobre la autoría da planta véxase tamén: BONET CORREA, A. op. cit., p. 490.

5 GARCÍA COLOMBAS, M.: Idem, p. 252.

renovación e engrandecemento a un ritmo frenético, tanto por parte da sociedade civil coma relixiosa e San Paio non podía quedar atrás en dito proceso.

O resultado do deseño de frei Gabriel de Casas é unha igrexa que, se no exterior chama a atención pola peculiar situación excéntrica ó eixe da súa fachada (moi discreta de proporcións e sen perspectiva espacial), no seu interior en cambio sorprende pola súa monumentalidade. Trátase dunha planta centralizada de cruz grega con catro machóns nas esquinas do cruceiro que soportan os arcos torais das naves, conformando grandes pechinas que se continúan nun soberbio anel adornado con métopas e tríglifos sobre o cal se ergue unha gran cúpula de media laranxa cuberta con caseóns. No seu centro ábrese un óculo que se prolonga nunha graciosa lanterna. As naves cóbrense así mesmo con bóveda de canón, adornada igualmente con sinxelos casetóns.

Todo respira orde, sereo e monumental clasicismo e beleza de proporcións, debido ó proxecto central da súa planta e á dosificada decoración, destacando as grandes pilastras das esquinas do cruceiro adornadas con labor de cajeado e de orde toscana. O severo e monumental entaboamento que percorre toda a cornixa baixo as bóvedas achega unidade ó conxunto.

### 3. Os retablos: o programa ornamental pendente

Evidentemente, tal espazo arquitectónico, por moi monumental e harmonioso

que resulte, precisaba un contido para a liturxia e para desenvolver os aspectos de devoción propios da igrexa, sobre todo dada a importancia da comunidade beneditina en cuestión.

Sabemos que no ano 1708 xa se estaba a tratar o tema dos altares, así como o retablo-relicario que existía no brazo dereito do cruceiro desde antigo, e que se renovara baixo a dirección de Andrade<sup>6</sup>. Pero o interese das relixiosas estaba fundamentalmente centrado no programa construtivo dos retablos secundarios de nova creación e sobre todo no retablo maior ou principal. Semella que o primeiro retablo maior que se constrúe para o novo templo puidera tratarse do aproveitamento dun xa preexistente da antiga igrexa ou que, segundo afirma García Colombas, se mandara fabricar un novo dado o gasto en madeiras e pintura que entre 1701 e 1705 se constata nos libros de fábrica, e outro dato a termos en conta é que no lugar existía, igual ca hoxe, unha ventá no centro da parede que pecha o testeiro, o cal puidese significar que o retablo debería ser máis pequeno có actual sen chegar a tapar dita xanela nin moito menos chegar ata a altura da bóveda<sup>7</sup>.

Porén, a calidade e dimensións do recinto eran tales que a propia comunidade pensou que tal retablo maior non correspondía á magnitude nin proporcións da nova igrexa, polo que entrementes as monxas deciden a construción dun retablo máis acorde co continente monumental que o debía albergar<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> BONET CORREA, A.: op. cit., p. 373.

<sup>7</sup> GARCÍA COLOMBAS, M.: op. cit., p. 256.

<sup>8</sup> GARCÍA COLOMBAS, M.: Idem, ídem.



Esta mesma convicción subscríbea Folgar de la Calle. De feito, a abadesa en 1708 faise eco das dificultades e traballos que pasaba o axustador Baltasar de Leis durante a construción dos altares, o relicario e o retablo maior<sup>9</sup>. Nos anos posteriores a comunidade decide continuar dotando a súa igrexa con novos altares e retablos que sirvan de continente e alberguen as imaxes para o culto e a liturxia. Parece lóxico pensar que durante este tempo o retablo maior fose o que era obxecto do traballo de Baltasar de Leis, que xa mencionamos, xa que non se dispón de documentación de que neses anos se estivese a traballar noutro retablo principal de nova construción, nin que se contratase outro retablista.

Daquela, acometéronse primeiramente as obras dos retablos das naves laterais, coma o da Virxe da O, custeado pola confraría dos xastres da cidade, que se remata en 1712<sup>10</sup>, e o da Fuxida a Exipto, tema moi querido no mosteiro no que xa se anticipa o estilo que se imporá no futuro e definitivo retablo maior, e que segue a escola de Andrade cunha estrutura arquitectónica dividida en tres corpos e o uso de grandes columnas salomónicas pareadas, ordenando por rúas o corpo principal.

A partir do ano 1710 acométense as obras dos dous pequenos altares e retablos laterais das esquinas frontais do cruceiro, un lugar preeminente, dedicados á Virxe do Rosario e a San Bieito, o fundador da Orde. As dúas obras encoméndanse a Cipriano Domínguez Bugarin<sup>11</sup>. Trátase de dous retablos

xemellos de estrutura case idéntica onde volve primar o uso da columna salomónica e onde, debido á súa situación en esquinas, dominan todo o templo. De composición vertical e estreita adáptanse perfectamente ó espazo e sobre todo ó uso litúrxico preeminente ó que están destinados.

## 4. O retablo maior: arquitectura ou decoración

### 4.1. O proxecto: Francisco de Castro Canseco

Unha vez en marcha a materialización do programa retablístico da igrexa coa construción dos retablos secundarios, o altar maior e a parede do testeiro debían aparentar un aspecto deslucido ca cativa presenza do retablo do que se dispuña e que sabemos que debía ser de modestas proporcións, sobre todo no contexto monumental do resto do recinto, e pouco acorde cos orzamentos estéticos e estilísticos que se levaban a cabo nos retablos laterais, máis aínda dada a monumentalidade do recinto e a importancia do mosteiro.

Non é de estrañar que a comunidade decida entón acometer unha nova obra digna de tales aspiracións para o seu altar maior, e decide para iso encargarlle o proxecto a Francisco de Castro Canseco, artista axustador e escultor de orixe castelá-leonesa.

Castro Canseco nacera na localidade de Valderas (León) polo ano 1665, de probable orixe fidalga<sup>12</sup>. Para 1693 aparece

9 FOLGAR DE LA CALLE, M<sup>a</sup>. C. e LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: "Os retablos" en *Santiago. San Paio de Antealtares*, [1499-1999]. V Centenario da Fundación do Mosteiro de Beneditinas de San Paio], Santiago de Compostela, 1999, p.133.

10 *Ídem, ídem*, p.135 e ss.

11 *Ídem, ídem*., p.140

12 CARAMÉS GONZÁLEZ, C.: "El escultor y ajustador Francisco de Castro Canseco" [1693-1724], *Boletín Auriense*, t-2, 1972, pp.167-168.

a primeira noticia da súa actividade profesional en Galicia, probablemente debida ó traballo que realiza no coro de Sobrado dos Monxes, obra contratada nese ano, como sinala Couselo Bouzas<sup>13</sup>, para o cal debería, por obriga, residir en Melide.

Esta proximidade de Canseco a Santiago de Compostela podería ser fundamental no devir da súa carreira como retablista xa que entrou en contacto cos grandes mestres arquitectos retablistas e escultores do momento na capital galega coma Fernando de Andrade ou Mateo de Prado<sup>14</sup> e pouco máis tarde con Casas Nova e Miguel de Romay, xa nos principios do Século XVIII. Segundo Couselo Bouzas, Canseco era máis coñecido como retablista que como escultor<sup>15</sup>, e dada a súa carreira artística non parece desacertada tal aseveración. Sobre este particular é clara a lectura da acta notarial do contrato da obra<sup>16</sup>. Segundo o mesmo documento, datado o 10 de setembro de 1714, o retablo, feito en madeira de castiñeiro ou nogueira de boa calidade, ocupaba todo o muro frontal do testeiro da igrexa, tanto en ancho coma en altura “...cogiendo de costado a costado, como en alto...”<sup>17</sup>.

O custo total da obra sería de 55.000 reais, aínda que finalmente se remontouse a 57.000 reais, que semella saíu das dotes dalgunhas monxas<sup>18</sup>. As beneditinas



Figura 1.

póñenlle como condición ó artista que resida na cidade ou nas súas proximidades mentres realiza o traballo xa que daquela aínda era veciño de Ourense<sup>19</sup>.

#### 4.2. A obra

O retablo maior de San Paio é unha estrutura que ocupa toda a parede posterior do presbiterio da igrexa, cubríndoa totalmente desde o piso ata a bóveda e dunha parede a outra, conformando un transfondo

13 COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia Artística no século XVIII e primeiro terzo do XIX*, Compostela, 1932, p. 239.

14 De feito, foi Castro Canseco o encargado de concluír a obra do retablo da capela do Santo Cristo de Ourense comezada por Andrade. CARAMÉS GONZÁLEZ, C.: op. cit., pp. 168-169.

15 COUSELO BOUZAS, J.: op. cit., p. 263.

16 Na acta notarial que se redacta para o contrato do retablo Castro Canseco defínese a si mesmo como “Maestro Architecto”. FOLGAR DE LA CALLE M<sup>o</sup>, C. e LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: op. cit., pp. 145-146.

17 Ídem, ídem, ídem.

18 A.S.P., Depósito, 3, s.-f.

GARCÍA IGLESÍAS, J. M.: “O Barroco II”, en *Enciclopedia Galicia Arte*, A Coruña, 1992, pp. 260-283.

19 Púxoselle como condición “... dorar todo el altar e imágenes... y todo género de talla y arquitectura que el retablo encierra...” CARAMÉS GONZÁLEZ, C.: op. cit., p. 189.



Figura 2.



Figura 3.



Figura 4.

mural monumental (Fig. 1). Artículase en tres corpos. Na base sitúanse o altar, as dúas portas laterais xemelgas que comunican co espazo posterior existente tras o muro do testeiro, e no centro o altar e o sagrario. Así mesmo, contén as catro ménsulas que soportan as catro columnas do corpo superior e que se sustentan á súa vez sobre senllos paneis nos que se sitúan catro baixorrelevos policromados con escenas da vida dos santos evanxelistas.

O primeiro corpo, ou principal, divídese en tres rúas separadas polas catro enormes columnas salomónicas que ordenan todo o conxunto. A rúa central, máis ancha, alberga de abaixo a arriba: o sagrario, o expositor, a fornela coa imaxe do santo titular (Fig. 2) e, finalmente, no máis alto unha enorme panel cun relevo policromado do martirio de San Paio. A calidade máis sobresaliente desta parte central do retablo é, aparte o seu carácter monumental, a sabia disposición, na rúa central, de elementos arquitectónicos encaixados uns dentro doutros formando unha sucesión graduada de espazos (camaríns), que teñen como denominador común estar flanqueados por columnas salomónicas dispostas en orde decrecente de tamaño de fóra a dentro con obxecto de darlle sensación de profundidade a cada unha desas fornelas, todas elas cubertas con bóvedas de medio cascarón, moi ornamentadas con motivos vexetais en relevo.

Sobre o corpo principal dispónse un gran entaboamento que o percorre en todo o seu ancho separándoo do remate ou corpo superior e que destaca pola súa forza expresiva, as súas grandes dimensións e a súa potente aparencia de elemento arquitectónico ordenador do espazo (Fig. 3). Ademais, a súa liña

é articulada para se adaptar ós capiteis das columnas que o sustentan, conformando un rico xogo de luces e sombras e adiantándose en ambos os extremos para o presbiterio. Nos laterais continúa-se á mesma altura e sen solución de continuidade co entabamento pétreo que hai baixo a cornixa da nave do presbiterio continuando así a idea de arquitectura integrada que Canseco sen dúbida pretendía darlle a todo o conxunto de retablo e igrexa.

Nas rúas laterais máis estreitas dispóñense os pequenas fornelas que acubillan as catro imaxes dos principais santos venerados pola Orde, entre os que non podían faltar San Bieto e Santa Escolástica, colocados en sucesión vertical, dous en cada rúa.

Por fin, o corpo superior encaixado baixo a cúpula, presenta en posición dominante central un novo nicho ou camarín que acubilla a imaxe da Asunción, sobre catro chanzos en pirámide. Esta vez o camarín cóbrese con bóveda de canón con casetóns, pero Canseco utiliza o mesmo artificio arquitectónico-ornamental para darlle profundidade ó espazo a base da consabida colocación de tres columnas salomónicas a ambos lados e en orde decrecente en tamaño de fóra a dentro (Fig. 4).

A ambos lados do camarín central e separados por pilastras colocadas en escorzo dispóñense dúas pequenas fornelas con dosel trilobulado que conteñen as imaxes de San Gregorio Magno e San Bernardo. Nos extremos e xa fóra da estrutura do retablo as figuras ecuestres de Santiago



Figura 5.

e San Fernando semellan querer saltar ó baleiro desde o alto nun escorzo bastante conseguido.

O retablo foi totalmente dourado e policromado anos despois, por J. A. García de Bouzas, polo que se pagou a contía de 43.000 reais<sup>20</sup>.

Así acabado, cuberto de ouro e pinturas, todo o retablo maior respira monumentalidade e exuberancia decorativa, dando unha sensación de riqueza e esplendor dignos do recinto que o alberga, e á vez, unha

certa sensación de “horror vacui” na ornamentación, que dados os tempos non debe estrañarnos. O repertorio ornamental recargado e variado en formas e motivos do máis diverso axústase ós tempos do barroco, triunfante neses momentos, e á idea que a comunidade desexaba para o engrandecemento do seu principal recinto de culto e expresión do seu poderío económico e importancia como orde monástica das principais da igrexa católica.

## 5. San Paio: o triunfo do Barroco ibérico

Estudando o retablo de San Paio baixo o punto de vista dunha obra arquitectónica, como pretende o obxecto do presente traballo, encontrámonos cun dos máis xenuíños representantes do barroco castelán de finais do século XVII, que en Galicia chega a formar unha corrente estilística propia da man de Andrade, quen lle achegou a súa xenialidade monumental, o seu rigor arquitectónico e a súa exuberancia e riqueza ornamental.

Neste sentido, o retablo concíbese, moito máis que como un simple soporte de imaxes ou ornamento templario, como unha arquitectura dentro doutra arquitectura, cunha entidade propia e ás veces máis monumental e dotada de maior personalidade que o propio recinto que a alberga. Para Couselo Bouzas o retablo de San Paio é “*un exemplar barroco, característico da época, ben talla, de aspecto grandioso polas súas proporcións máis que medianas, e se cadra a obra máis importante de Castro Canseco...*”<sup>21</sup>.

Todos os seus elementos formais están pensados en clave arquitectónica. De particular interese debemos sinalar o uso masivo e exclusivo da columna salomónica en todos os seus tamaños e rematados en ricos capiteis corintios, como único elemento sustentante. Esta tipoloxía de columna, que xa aparece na Grecia helenística moi tardía, tivo pouca difusión se nos atemos ós restos arqueolóxicos documentados. Aínda así, aparece representada no catálogo de Piranesi cando describe e debuxa os modelos de columnas gregas provenientes de monumentos antigos<sup>22</sup> e adquire carta de natureza como elemento ornamental e arquitectónico universalizado e con entidade propia no tabernáculo que Bernini constrúe para a basílica de San Pedro do Vaticano, en 1624. A partir de entón aparece en múltiples tratados de arquitectura formando parte das ordes columnarias, coma o elemento máis ornamental e paradigma do ornato máis luxoso.

Sorprende, porén, o uso “interior” que se lle dá a este tipo de columna. En efecto, é case imposible achar esta tipoloxía formando parte de elementos de exterior en fachadas ou outras partes de fábricas tanto relixiosas coma civís. Nin no Medievo pasando polo Renacemento e mesmo o Barroco. E se nos cinguimos a Galicia soamente podemos encontralas testimonialmente na fachada da igrexa de Sobrado dos Monxes, na portada conventual do mosteiro de Oseira, na igrexa de Santa María de Entrimo, e na fachada do santuario das Ermidas no Bolo, curiosamente case todas na provincia de Ourense,

21 FICACCI, L.: *Piranesi. Catálogo completo delle acqueforti*, Roma, 2000.

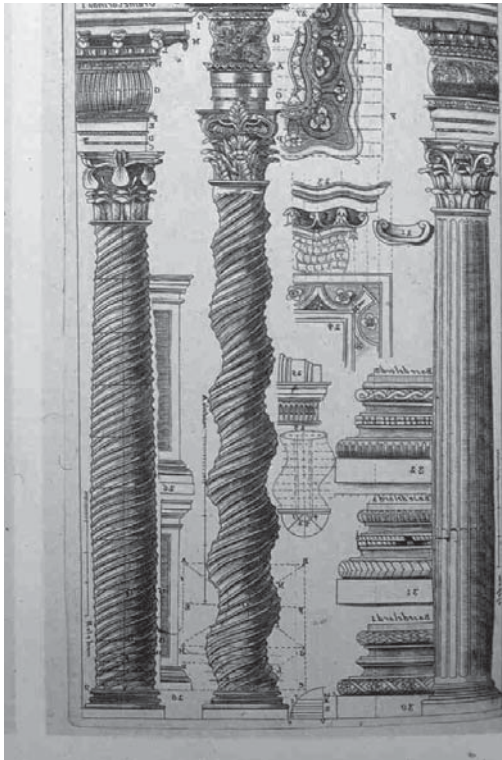


Figura 6.

onde sabemos que traballou intensamente Castro Canseco. Con todo, non debemos pasar por alto que columnas salomónicas plenamente desenvolvidas e de perfecta factura aparecen talladas en mármore na Portada de Praterías da Catedral de Santiago de Compostela, o que revela unha continuidade na tradición clásica durante o Medioevo, que seguramente vén dada polo influxo europeo do Camiño Francés das peregrinacións.

En cambio no Barroco europeo e, máis concretamente, en Italia as columnas salomónicas aparecen como estruturas de interior, tanto en proxectos de orde divulgativa tratadística, sobre todo de teóricos italianos



Figura 7.

coma Guarini, Pozzo e moitos outros, coma en realizacións materiais, aínda que sempre en escaso número (Fig. 5) e (Fig. 6), como se a esta tipoloxía columnaria se lle reservase un papel puramente ornamental de uso “teatral”, ou na miña idea, sobre todo de recordatorio da simboloxía de tabernáculo aínda que soamente decorativo, ornamental e complementario.

E non se pode argumentar para iso dificultades para a talla en pedra desta tipoloxía de columna e menos en Galicia, onde a pericia dos canteiros estaba máis que sobradamente demostrada en realizacións moito máis complicadas baixo o punto de vista técnico. De feito, leváronse á práctica



Figura 8.



Figura 9.

nalgunhas fachadas de monumentos, como sabemos, pero sempre como excepción.

O repertorio ornamental en San Paio é exhaustivo e inclúe elementos vexetais, viñas, acantos, volutas vexetais, putti, etc.- repartido xenerosamente por toda a estrutura do retablo (Fig. 7), pero sen enmascarar xamais o carácter arquitectónico do conxunto.

Parece evidente que son dúas as referencias estilísticas que inflúen definitivamente na obra de Canseco. Por un lado, como xa sinalamos, o gran Andrade, que realizara o deseño dos dous retablos xemelgos das naves do cruceiro para a igrexa da Compañía. Obras de rigor e clasicismo arquitectónico, dispostas ordenadamente

en tres corpos: predella, corpo principal e remache ou ático. En todo o corpo principal as catro columnas salomónicas, de gran tamaño, son o elemento ordenador e característico do espazo, enriquecido todo polo repertorio ornamental do gran mestre santiagués (Fig. 8).

A segunda referencia está na obra do castelán José de Churriguera, cuxo prototipo de retablo, co uso masivo de columnas salomónicas xigantes e remache en medio cascarón, se popularizou por toda España e cuxo referente máis próximo en estilo e estrutura o encontramos no retablo da igrexa de San Estevro de Salamanca presentando un parecido co de San Paio máis

que evidente (Fig. 9). O mesmo sucede co retablo maior do mosteiro de Celanova (1695-1750) cuxa semellanza co de San Paio é aínda máis patente.

A columna salomónica que se usou profusamente no século XVII perdeu paulatinamente presenza no século XVIII, sobre todo na segunda metade da centuria rematando os seus días cos orzamentos academicistas que se impoñen coa Ilustración e as directrices da Real Academia de San Fernando<sup>22</sup>.

## 6. Conclusión

O retablo maior de San Paio pertence en todos os seus aspectos ó período Barroco máis castizo que se desenvolve en España

no século XVII e no noso caso no noroeste peninsular, onde abundan extraordinarios e numerosos exemplos.

A segunda consideración a termos en conta no caso concreto de San Paio é que moi probablemente, tanto a comunidade coma o propio Castro Canseco, quixeron trasladar ó retablo maior o esplendor e a monumental calidade arquitectónica que se botaba en falta na fachada da igrexa, de pobre aparencia tanto por dimensións coma por falta de perspectiva espacial do lugar, compensando deste modo esta grave carencia, que non se podía evitar, nun dos mosteiros beneditinos máis importantes de Santiago de Compostela e de Galicia. ⑨

## Bibliografía

### I.- SIGLAS

A.S.P. = Arquivo de San Pelayo de Antealtares

### II.- LIBROS E ARTIGOS

A.S.P.: Depósito, 3, s.f.

BONET CORREA, A.(1966) *La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, p. 471.

CARAMÉS GONZÁLEZ, C. (1972) “El escultor y ajustador Francisco de Castro Canseco (1693-1724)”, *Boletín Auriense*, t 2, pp. 167-168.

COUSELO BOUZAS, J.(1933) *Galicia Artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Compostela, p. 262.

GARCÍA COLOMBAS, M.B.(f1980) *Las señoras de San Payo. Historia de las Monjas benedictinas de San Pelayo de Antealtares*, Madrid.

GARCÍA IGLESIAS, J. M.(1992) “El Barroco II”, *Galicia Arte*, A Coruña, pp. 260-283.

GUARINO GUARINI, D.(1737) *Disegni di architettura civile ed ecclesiastica*, Torino.

FICACCI, L.(2000) *Piranesi. Catálogo completo delle acqueforti*, Roma.

FOLGAR DE LA CALLE, M<sup>a</sup>.C. e LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.(1999) “Os retablos”. *Santiago. San Paio de Antealtares, (1499-1999). V Centenario da fundación do mosteiro de Beneditinas de San Paio*, Santiago, pp. 133 e ss.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.R.(1992) *El siglo XVIII. Entre tradición y Academia*, Madrid, pp.119-122.

VILA JATO, M<sup>a</sup>. D. (1999), “A igrexa”. *Santiago. San Paio de Antealtares*, p. 128.

<sup>22</sup>RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.R.: *El Siglo XVIII. Entre tradición y Academia*, Madrid, 1992, pp.119-122.



# Fabricantes do intanxible, o efémero e o ínfimo: as empresas metalgráficas en Galicia (1900-1936)

JESÚS GIRÁLDEZ

*Dpto. Historia e Institucións Económicas da USC*

As empresas metalgráficas ocupan un lugar sobranceiro na historia industrial de Galicia. No período anterior á guerra civil tres sociedades figuraban polos seus activos netos entre as cincuenta maiores empresas non financeiras de Galicia: *La Artística* establecida en Vigo, *La Artística-Suarez Pumariega* en A Coruña e *La Metalúrgica S.A.* tamén en Vigo<sup>1</sup>. O establecemento destas empresas metalgráficas non só supuxo o xurdimento dunha actividade auxiliar da industria de conservas de peixe senón tamén a aparición en Galicia de empresas especializadas na produción do envase moderno.

De feito, aínda que a industria conserveira galega presentábase como complementaria ou como a evolución natural da tradicional salga, ó empregar a mesma materia prima e ser en moitos casos os mesmos empresarios, entre ámbalas dúas existía unha fonda cesura. Tal como sinalou fai tempo Xan Carmona, as técnicas de elaboración, a calidade de preservación do produto, as materias primas utilizadas, o proceso de traballo, os mercados, etc., eran substancialmente distintos. E unha das diferenzas máis radicais estaba nos

envases de folla de lata empregados nas conservas<sup>2</sup>.

A diferenza dos tabais ou as pipas usadas na comercialización da sardiña salgada e do peixe escabechado, dos fardos no caso do peixe salgado ou afumado ou dos tarros de barro ou cristal das primeiras conservas alimenticias, as latas metálicas permitían unha conservación do produto case indefinida e unha manipulación e transporte máis doados e seguros. Ademais, coa folla de lata podíanse fabricar envases de tamaños moi diferentes, ofrecendo a posibilidade de crear unidades de venda máis acaídas á magnitude concreta da demanda dos consumidores finais.

Dado que os envases de folla de lata non son transparentes, moi pronto se asociaron á litografía para suplir esa carencia. A impresión sobre metal permitiu incorporar ós envases un grafismo (debuxos, cores, tipografía) e unha información sobre o fabricante (contido, calidade, orixe, etc.) de forma segura e permanente, facilitando que o consumidor identificara perfectamente o contido e a marca, elementos intanxibles pero fundamentais, diferenzadores da

<sup>1</sup> Carmona, J. (1998).

<sup>2</sup> Carmona, X. (1983).

competencia. A lata protexerá o que anuncia e anunciará o que protexe. E, así, o envase ademais de cumprir coas clásicas funcións de protección e transporte, permitirá ó consumidor final non só coñecer senón tamén recoñecer rapidamente o produto, converténdose no perfecto “vendedor silandeiro”<sup>3</sup>.

Agora ben, para ser litografada a folla de lata ten que recibir na parte exterior unha capa de verniz, chamado de imprimación ou de “enganche”, de cor suave, para asegurar e dar firmeza as tintas litográficas e aumentar a súa resistencia no posterior proceso de transformación. Na parte destinada ó interior do envase aplícaselle un verniz secado a altas temperaturas, xeralmente dourado, coa finalidade non só decorativa senón de actuar como unha capa protectora inerte, dificultando a corrosión atmosférica no caso de envases abertos e a acción química entre o produto envasado e a folla de lata. No caso de destinarse a envases alimenticios sen tapa, o verniz interior debe posuír certas características moi específicas, en función do poder corrosivo, agresividade, capacidade sulfúrate e interacción co estaño do produto a envasar. Tamén as tintas litográficas para metais deben ter propiedades especiais: as cores deben ser moi resistentes, tanto para asegurar a súa permanencia e a perfecta lexibilidade da información contida como para soportar ó implacable proceso de fabricación dos envases e a posterior manipulación, transporte, etc. A derradeira fase da decoración

da folla de lata consiste na aplicación dun verniz, xeralmente brillante, protector das tintas e do resto das capas, que tamén ten que posuír certas características; dureza fronte ós golpes e raións, flexibilidade para o traballo, inalterabilidade térmica, etc. Despois da súa aplicación, tintas e vernices deben ser secadas en fornos especiais. O mantemento destas propiedades é fundamental, pois durante a súa construción o envase sufrirá severos procesos mecánicos de corte, embutido, agrafado, soldadura, etc. Ademais, no caso das conservas alimenticias, despois de enlatado o produto someterase durante un amplo período de tempo a elevadas temperaturas para a súa esterilización. En definitiva, unha sucesión de fases produtivas moi agresivas ó longo das cales tintas e vernices deberán permanecer inalterables. Soamente o exquisito coidado en cada unha delas permitirá ó envase alimentario de folla de lata cumprir coas súas funcións de preservar, conservar, transportar e comunicar<sup>4</sup>.

## 1) Os inicios en Galicia

E ben sabido que, desde a década de 1880, o desenvolvemento das conserverías ibéricas tivo fortes vencellos cos empresarios franceses, que xunto coa tecnoloxía e o capital aportaron mercados, e, sen dúbida, tamén técnicas de *marketing*<sup>5</sup>. Os empresarios franceses comercializarán as conservas galegas ben mediante grandes latóns exportados a Francia, onde o contido era volto a envasar e vendido baixo marca e denominación

3 Pilditch, J. [1961]. Sobre o envase e a folladelata, Bureau, G. e Mutton J-L [coords] (1989); Henry, Michel, P. (1997); Cervera Fantoni, Angel L. (1998); Sucre Canut, L. (2000).

4 Ibid.

5 Sobre o desenvolvemento da industria conserveira en Galicia e a aportación dos empresarios franceses Carmona, X. (1983).

francesa, ou ben xa enlatado nas propias fábricas galegas pero con nome e denominación de orixe francesa. Porén, isto permitiu que a mala calidade e a mediocre imaxe de marca que ata entón tiñan as conservas galegas comezaran a superarse asociadas a estas producións francesas<sup>6</sup>. Unha mostra clara de que a finais do oitocentos marca e produto non eran elementos accesorios ou secundarios da competitividade empresarial, e moito menos a comezos do século XX cando aumentou a súa importancia ó asentárense as conservas galegas nos mercados internacionais rivalizando coas producións francesas. Con todo, dada a acreditada calidade das conservas galas e o feito de que Francia fora ata os anos da Primeira Guerra Mundial o principal mercado das producións conserveiras galegas, desde onde se redistribuían ó resto do mundo, os empresarios galegos mantiveron numerosas marcas en francés ó longo do primeiro terzo do século XX.

Antes da década de 1890, a folla de lata demandada pola industria conserveira galega procedía de Inglaterra, Francia ou Vizcaia. Moita chegaba xa preparada cos vernices, a imprimación ou incluso a propia litografía para a súa transformación nas fábricas de conservas, onde nas seccións chamadas de vacío era convertida en envases, sendo frecuente que as máis grandes venderan parte da súa produción ás máis pequenas. Pouco antes, na década de 1880, a *Société de Cirages*, instalada en Santander e *Rochelt y Cia* en Bilbao, tamén

comezaran a subministrar folla de lata litografada ós conserveiros galegos<sup>7</sup>.

Esta actividade no tardou en asentarse en Galicia. O redor de 1890, José e Germán Suárez Pumariega, con experiencia nas artes gráficas, fundaron un primeiro establecemento en A Coruña, chamado *La Artística*<sup>8</sup>. En 1899, as necesidades de capital, fixeron que Germán Suárez asociarase con Manuel Salgado Rosendo, emigrante retornado de Cuba, constituíndo a sociedade *Germán Suárez y Salgado* a fin de “continuar con la explotación del establecimiento denominado *La Artística*”, que tiña como obxecto a explotación da “industria cromo-litográfica”, e dicir, da litografía a cor. O capital de 250.000 pesetas, foi aportado a partes iguais, quedando a dirección en mans de Germán Suárez Pumariega. A empresa, adicada á “estampación de hojalata, papel y construcción de envases metálicos para toda clase de industrias”, producía “bidones para esca-beches, envases para mantequillas chorizos y otros artículos similares, latas para toda clase de conservas de carne y de pescados, botes para café y tés, cajas para chocolates, estuches para dulces, anuncios, carteles, placas cromolitográficas- y a relieve, etc”<sup>9</sup>. Porén, foi na industria de conservas de peixe onde atopou o seu principal mercado. De feito o despegue de Vigo como principal centro conserveiro peninsular estimulou a aparición doutras empresas dedicadas ós mesmos fins.

En 1900, José Suárez Pumariega desprazouse a Vigo para impulsar un grupo de conser-

<sup>6</sup> Abreu [2002], pp.148 y ss; Saint-Leon, M. e Seithac, L. [1913], pp. 154-155 e Dubois [2005], p.278

<sup>7</sup> Sobre o desenvolvemento das empresas litográficas, Lidón [2005]; Homobono dir. [1993].

<sup>8</sup> Tettamancy, F. [1900]; Romero, A e Pereira, C [2005], pp.64-68; Lidón [2005], p. 121.

<sup>9</sup> Registro de Sociedades de A Coruña, Libro 11, fol. 287 e ss. Tettamancy, F. [1900].

veiros que, en agosto dese ano, fundaron *La Metalúrgica S.A.*<sup>10</sup>. A empresa naceu cun capital de 350.000 pesetas, tendo como obxecto o “estañado e impresión de hoja de lata, papel y construcción de productos similares”<sup>11</sup>. Aínda que nun primeiro momento a empresa tiña a intención de producir ela mesma a folla de lata, diversos problemas técnicos e as posibilidades existentes de fornecerse de folla de lata de boa calidade fixeron desbota-lo proxecto. A empresa centrouse na iluminación e a produción mecánica de envases, asuntos máis acuciantes nese momento para os conserveiros.

Precisamente, a instalación en Vigo de *La Metalúrgica* respondía a esa demanda de folla de lata litografada por unha industria conserveira en forte expansión. Sen embargo, fortes discrepancias dentro da empresa provocaron a marcha de varios dos seus accionistas, entre eles José Suárez Pumariega que, en 1903, abriu a súa propia fábrica dedicada á litografía e á construción de envases<sup>12</sup>. Con todo, o rápido crecemento da industria seguiu presionando sobre a demanda de litografía. En outubro de 1906, *La Artística* “para atender debidamente los pedidos que tiene y a los que no puede dar abasto en su taller de A Coruña determinó fundar en esta ciudad una sociedad a modo de sucursal”, constituíndo a sociedade *Germán Suárez, Salgado y Fadrique*, co obxecto de dedicarse á “explotación de la industria cromolitográfica sobre hojalata y otros metales”. As 40.000 pesetas de capital

inicial foron aportadas nun 80 por 100 pola sociedade *Germán Suárez y Salgado* e o restante 20 por 100 por Eugenio Fadrique González, o cal, ademais, quedou a cargo da administración da empresa. Esta situación estaba moi lonxe da estratexia inicial de crear en Vigo un gran establecemento litográfico impulsado por *La Artística* de A Coruña; de feito, a instalación desta empresa litográfica non fixo máis que aumentar a competencia, abaratando os prezos.

A primeira crise sardiñeira, iniciada en 1909 e que se prolongou ata 1913, provocou graves problemas ás empresas conserveiras que se trasladaron moi rápido ás contas de resultados das metalgráficas. O mesmo tempo, a extensión desde 1909 dos beneficios da lei de admisións temporais á folla de lata ameazaba con empeorar aínda máis a situación ó abrirse ás importacións de folla de lata litografada desde Portugal. Por iso, non é estraño que en 1910, trala morte de Manuel Salgado, os irmáns Suárez Pumariega decidiran fusionar as súas empresas de Vigo e crear un novo establecemento litográfico en Oporto<sup>13</sup>.

Así, a finais de 1910, constituíuse en Vigo a sociedade *Hermanos Suárez, Salgado y Fadrique*, baixo a razón social de *La Artística. Manufacturas de hoja de lata*, e recaendo a xerencia de novo sobre Eugenio Fadrique. O capital de 50.000 pesetas foi aportado a partes iguais pola sociedade *Suárez, Salgado y Fadrique* e José Suárez Pumariega. O seu activo ascendía a 460.000 pesetas, como

<sup>10</sup> *Revista de Pesca Marítima*, 1900, pp. 332-334.

<sup>11</sup> AHPP, Hacienda, Balances de Sociedades, leg. G-8671. Abreu (1983), p.339.

<sup>12</sup> AHPP, Matricula Industrial de Vigo, 1903.

<sup>13</sup> Carmona [2005], Giráldez [1996]. Neste establecemento traballaría Leandro Carré Alvarellos ata 1913, Romero, A e Pereira, C [2005], pp.64-68 e Maceira Fernández, X.M.

resultado da suma do das dúas empresas preexistentes. Precisamente, a dimensión que na sección de litografía mantiña a sociedade *Germán Suárez, Salgado y Fadrique* incrementouse substancialmente coa achega realizada por José Suárez Pumariega, chegando a cuadruplicar case os seus activos fixos ós de *La Metalúrgica*. Sen dúbida un exceso de capacidade que resolveron trasladando parte da maquinaria á nova fábrica de Oporto. Sen embargo, a súa sección de construción de envases, aínda que un complemento imprescindible da actividade litográfica, tiña unha dimensión reducida. De feito, quedaba moi lonxe dos talleres de vacío das empresas conserveiras máis grandes, algúns dos cales converteranse en verdadeiras fábricas dentro das fábricas, como a de Curbera que, en 1912, empregaba nada menos que a 80 traballadores<sup>14</sup>. A nova sociedade trasladouse a Coia e ampliou as súas instalacións; potenciaron a sección de fabricación de envases coa adquisición de nova maquinaria e construíron novos edificios, entre eles un destinado a “Fábrica de gomas”, o que revela claramente a importancia alcanzada polos novos envases de conservas que empregaban unha xunta de goma ou anel mástico para conseguirla hermeticidade do cerre<sup>15</sup>.

## 2) As empresas metalgráficas e o cambio técnico

Dentro das empresas metalgráficas o traballo estruturábase en dúas seccións principais, unha dedicada á litografía e outra á

construción de envases. Na primeira, tiña lugar a decoración da folla de lata. Nesta, os modelos proporcionados polos conserveiros trasladábanse por unha man de obra moi cualificada (debuxantes, litógrafos reportistas, impresores, etc.) ás matrices litográficas, descompúñanse nas tintas necesarias para a obtención das cores adecuadas e facíanse as novas matrices que permitirían executar o proceso de impresión. Inicialmente estas realizábanse mediante pedras litográficas e pranchas de aluminio ou zinc utilizadas en máquinas de estampar planas (marcas Voirin o Koch), pero cando se estableceu en Vigo a sociedade *Suárez, Salgado y Fadrique* instalou rotativas Mann, de rendemento substancialmente maior<sup>16</sup>.

No que respecta á sección de construción de latas, a súa integración nas empresas metalgráficas tense que relacionar non só cun servizo prestado ós conserveiros senón tamén có proceso de cambio técnico que se estaba a dar no proceso de fabricación dos envases. Xan Carmona ten reiterado como os empresarios franceses chegados á beiramar galega nas últimas décadas do século XIX foron os que aportaron a tecnoloxía de construción e cerre hermético das latas. Soldadores procedentes de Francia encargáranse de formar a man de obra local nas novas técnicas. Os traballos de Luísa Muñoz permiten observar como os lazos de parentesco de moitos dos primeiros fabricantes de conservas axudaron ós desprazamentos dos soldadores entre os diferentes centros conserveiros facendo que

14 Muñoz, L (2002) [2002b].

15 Giráldez, J. e Muñoz, L. (2006).

16 Lidón (2005) p. 121. Os procedementos fotomecánicos, que parece ser introducíanse en *La Artística* de A Coruña cara 1910, tamén fixeron acto de presenza en Vigo nestes anos, pero creemos que simplemente como método para realiza-los debuxos sobre a matriz litográfica de zinc ou aluminio; Romero, Ana e Pereira, Carlos (2005), pp.66-67.

aquelas se difundiran rapidamente. Ata os anos de cambio de século tanto a construción de envases como o seu posterior cerre tralo envasado do produto, baseábase na destreza dos denominados follalateiros-soldadores. Estes traballadores, moi cualificados e organizados xerarquicamente en mestres, oficiais e aprendices, realizaban artesanalmente todo o proceso de produción, rematasen por configurarse como unha verdadeira aristocracia obreira, con elevados salarios e gran poder de negociación colectiva<sup>17</sup>. Isto animou a algúns dos principais conserveiros a buscar a mecanización dos seus talleres de laterío introducindo, xa antes de 1900, diversas máquinas: prensas, embutidoiras, sertidoras, soldadoras, etc.<sup>18</sup>. E aínda que estas innovacións técnicas incrementaron notablemente a produtividade da industria, o seu principal efecto o exerceron sobre a man de obra; os soldadores comezaron a ser desprazados progresivamente do proceso de fabricación, sobre todo da fase de construción de vacío, sendo substituídos por mulleres, adolescentes e nenos, man de obra máis barata, menos conflitiva e non sindicada<sup>19</sup>.

A instalación en Vigo das empresas metalgráficas non foi allea a este proceso. De feito, a nova forza de traballo constituía boa parte do persoal de *La Metalúrgica*. A inspección efectuada pola Junta Local de Reformas Sociales, en 1901, describe claramente a situación: “hay en ella mujeres y niños, estos en número de doce a trece de ambos sexos, cuyas edades varían de ocho a catorce años. A estas mujeres y niños se

los dedica a servir las máquinas cortadoras y estampadoras”<sup>20</sup>. Nos seguintes anos, no taller de construción de envases a man de obra aumentou ata representar case a metade do total, sen engadirlle os nenos e adolescentes. A construción de envases comezaba a deixar de ser un traballo de homes, sindicados e ben pagados.

A instalación de *La Metalúrgica* en Vigo tamén respondeu ó interese de difundiren o cerre mecánico. De feito, no inventario-borrador desta empresa para 1903 non figuran nin ferramentas nin útiles para o soldado manual, pero si destacan as máquinas empregadas na construción de envases; as mesmas que se estaban a introducir nos talleres de vacío das fábricas de conservas: agrafadoras, aplastadoras, mandriladoras, cerradoras, estañadoras, estampadoras, tesoiras, viradoiras, soldadoras, etc., de diversas casas Ewers, Soudage, Kargess ou Bliss. Unha mostra clara da transformación técnica que estaba a ter lugar, coa difusión de maquinaria que permitía parcelar o proceso de traballo para empregar mulleres e nenos na construción dos envases. Ó mesmo tempo, remítenos á xeneralización dun novo tipo de lata de conservas, a chamada *sanitary can*. Nesta, a soldadura en tapa e base feita con estaño e chumbo, que moitas veces contaminaba o produto envasado, substituíase pola presión dunhas pestanas realizadas na base e corpo da lata sobre unha xunta de goma, que garantía a súa hermeticidade. O conserveiro recibía os corpos fabricados, as tapas corres-

17 Carmona, X. [1983]; Muñoz, L. [2002].

18 Carmona, X. [1994].

19 Muñoz, L. [2002]

pondentes e os aneis másticos que, unha vez cheo o envase, usaría para o seu cerre na máquina sertidora.

Porén, diversos factores frearon a difusión deste cambio técnico. Luísa Muñoz xa destacou, por unha banda, a resistencia dos obreiros soldadores, e, por outro, a escasa estandarización das latas. A este respecto, a multiplicidade de formatos existentes foi un dos factores que incidiu no mantemento da soldadura manual, pois dificultou a mecanización da construción dos envases e tamén a de seu cerre en cheo, obrigando ás empresas conserveiras a ter que asegurarse a dispoñibilidade da man de obra cualificada. Os soldadores seguiron manténdose como gremio, pero progresivamente debilitado ante a difusión destas prácticas pretayloristas que os desprazaban por máquinas accionadas por mulleres e nenos nalgunhas fases de produción e na fabricación dos formatos máis correntes<sup>21</sup>.

Con todo, o papel desempeñado polas metalgráficas na eliminación da soldadura manual foi moi limitado, alúmenos na etapa anterior á Primeira Guerra Mundial. De feito, a súa instalación soamente provocou nas fábricas de conservas unha externalización parcial da súa construción de envases. A meirande parte mantiveron os seus talleres de laterío e seguiron mercando parte dos envases ben ás mais grandes ben ás empresas metalgráficas, que víanse beneficiadas dese mercado secundario de fabricación de latas<sup>22</sup>. De feito, as limitadas dimensións que mantiveron as súas seccións de

construción parecen manifestalo. En todo caso, as pautas do cambio técnico nas empresas conserveiras e metalgráficas non diferiron substancialmente, sendo posible que nestas, ó fabricaren non só envases para conservas de peixe senón tamén para outros moitos produtos con variadas formas e tamaños, a necesidade de emprego de soldadura manual fose aínda maior.

Así pois, neste período anterior á guerra europea, as empresas metalgráficas galegas acadaron unhas características semellantes ás que tiñan en países como Francia o Portugal<sup>23</sup>. Ademais das pranchas litografadas, proporcionaban ás conserveiras latas rematadas, tapas e fondos preparados para a construción dos efémeros envases, así como os ínfimos elementos empregados no cerre dos botes: os aneis de caucho para o seu sertido. Aínda que a industria de conservas galega absorbía o grosso da súa produción, tamén fabricaban unha grande variedade de envases e diversos produtos de folla de lata: de conservas vexetais, aceite de oliva, pemento, galletas, doces, café, pinturas, caixas de produtos farmacéuticos, etc., pezas decoradas para baúis, carteis, etc. Unha certa diversificación da produción coa que intentaban suavizar a forte estacionalidade da industria conserveira de peixe<sup>24</sup>.

### 3) Guerra, dificultades y beneficios

Os problemas que afectaron á industria metalgráfica durante os anos da Primeira Guerra Mundial non foron moi diferentes

20 AMV, Junta Local de Reformas Sociales, "Resultado de la visitas de inspección giradas a las fábricas e talleres", 14 de octubre de 1901.

21 Muñoz, L. (2002); (2003); (2005)

22 Carmona, X. (1994).

23 Sobre las metalgráficas en Francia, Cornu, R. e Bonnaut-Cornu, Phanette (1989); Dubois, X. (2005); para Portugal, Pulido (1981).

24 Giraldez, J. (2006).

dos que afectaron á industria conserveira. Xan Carmona analizou a rápida elevación dos seus custes de produción por mor do aumento do prezo das materias primas (carbón, estaño, peixe, etc.) e inputs intermedios (gas, maquinaria, folla de lata, etc.), mostrando como os principais problemas para esta actividade, non derivaron tanto do prezo como da acusada escaseza dalgún deles, caso do estaño ou a folla de lata. Tamén subliñou como a oferta de folla de lata non constituíu un problema grave ata finais de 1916. Os conserveiros grazas á acumulación de stocks no período anterior á guerra, o aumento da produción vasca e o recurso ás importacións puideron cubri-lo oco deixado polas restricións á exportación impostas por Inglaterra, nuns anos caracterizados por unhas mediocres costeiras de sardiña.<sup>25</sup>

Tamén as empresas metalgráficas puideron aproveitar ata mediados de 1916 a posibilidade de seguir comprando folla de lata inglesa, e aínda que as compras se efectuaron a prezos moi elevados non tardaron en seren compensadas pola continua suba de prezos. Unha vez cerradas as importacións, os contratos establecidos cos fabricantes nacionais de folla de lata, *Altos Hornos* e *La Basconia*, permitiron manter sen problemas a súa actividade. A situación normalizouse a finais dese ano cando se estableceron unhas cotas de importación de Inglaterra e Estados Unidos equivalentes ás de antes da guerra<sup>26</sup>.

En conxunto, a folla de lata non foi un problema insalvable para a industria metal-

gráfica. Tanto *La Artística* como *La Metalúrgica* non só mantiveron a súa actividade e incluso puideron incrementala. É significativo que esta última aumentara case nun 50 % os seus traballadores, chegando ós 109 en 1918. Porén, non puideron asegurar as calidades de folla de lata traballadas, tendo que recorrer habitualmente as das clases inferiores, cun menor contido en estaño. Dadas as circunstancias bélicas isto tiña unha importancia secundaria, pero non ocorría o mesmo con certos inputs claves da litografía como as tintas, lacas ou vernices. Se antes da guerra procedían de Inglaterra, Francia ou Alemania, a dislocación dos mercados encareceu estes produtos, obrigando á substitución de certas clases e cores por tipos semellantes. A calidade dos traballos litográficos se resentiu inmediateamente. Así, *La Metalúrgica* en 1917 recoñeceu que esta causa “dio origen a serias reclamaciones, que nos hemos visto obligados a atender unas, y a dejar las cantidades necesarias en depósito para atender a las que pudieran sobrevenir y pendientes de arreglo”<sup>27</sup>.

Ó marxe da perda de calidade, a escaseza de materias primas xerou un intenso aumento de prezos que afectou directamente ós custes de produción. Con todo, á fortísima subida de prezos que experimentaron os produtos da industria conserveira nos mercados internacionais permitiu absorber sen graves problemas o importante encarecemento dos inputs ó tempo que obter uns espectaculares beneficios empresariais<sup>28</sup>. Da mesma forma, as empresas metalgráficas

25 Carmona, X. [1994]. Carmona e Nadal [2005], pp. 142-148.

26 Carmona, X. [1994]; Carmona e Nadal [2005], pp. 142-148.

27 AHPP, Fondos de Hacienda, Balances de Sociedades, Leg. G-8676.

28 Carmona, X. [1994]; Carmona e Nadal [2005], pp. 142-148.



víronse tamén favorecidas pola conxuntura da Primeira Guerra Mundial. O forte incremento da demanda de litografía e envases pola industria conserveira nun momento de intenso aumento de prezos, estiveron na base da acumulación duns beneficios empresarias sen precedentes, aínda que non chegaron o nivel dos das principais empresas conserveiras.

Unha boa parte destes beneficios obtidos foron reinvestidos na ampliación da capacidade produtiva; entre 1913 e 1919, os activos das metalgráficas viguesas duplicáronse. En *La Artística* tódalas seccións aumentaron de tamaño, pero o crecemento experimentado na de construción de envases foi o máis evidente. O forte aumento dos prezos do estaño durante os anos do conflito bélico europeo intensificou o sistema de construción e cerre das latas de conservas sen soldadura, mediante sertido, iniciado a comezos de século. Para evitar incorrer en grandes investimentos en maquinaria, as empresas conserveiras de menores dimensións incrementaron a externalización da produción de laterío cara ás metalgráficas, que se viron favorecidas con esta ampliación da demanda. En 1918 a “Fábrica de gomas” de *La Artística*, producía o redor de 35 toneladas anuais de xuntas para botes de conservas vexetais e de peixe, que lle permitiron multiplicar por catro os beneficios de dous anos antes<sup>29</sup>.

Esta difusión das formas mecánicas de construción e cerre das latas fixo aumentar a demanda da nova maquinaria. Porén,

as dificultades de abastecemento desde o estranxeiro xerou un intenso proceso de substitución de importacións<sup>30</sup>. De feito, boa parte dos beneficios empresariais acumulados durante a guerra europea, tanto no caso de *La Metalúrgica* como no de *La Artística*, foron destinados á creación de talleres de construcións mecánicas orientados á industria conserveira. Unha diversificación produtiva asentada nas seccións de que dispuñan as propias metalgráficas para mantemento e reparación da súa maquinaria. Xa en 1916, *La Artística* iniciou a fabricación producindo nos anos seguintes unha grande variedade de máquinas, algunhas automáticas e outras manuais: de engomar, tesoiras para cortar aneis másticos, sertidoras para latas redondas e rectangulares, estañadoras, picapuntas, etc. O desenvolvemento desta sección fixo que, en 1921, creara *Talleres Mecánicos Alonarti S.A.*, empresa dedicada exclusivamente á fabricación de maquinaria. O mesmo proceso tivo lugar en *La Metalúrgica* que, en 1917, decidiu “la conveniencia de montar talleres mecánicos y de fundición, en condiciones de explotación, como talleres anexos a la fábrica”, para o cal tivo que ampliar as súas instalacións<sup>31</sup>.

#### 4) Novas dificultades, novas estratexias

Nos anos centrais da década dos vinte, a segunda crise sardiñeira forzou a reorientación das empresas conserveiras galegas cara outras especies como o bocarte ou o bonito.

29 Instituto de Reformas Sociales (1919).

30 Carmona, X. [2005]

31 AHPP, Fondos de Hacienda, Balances de Sociedades, Leg. G-8676 e G-8677. Giráldez, J. [2006].

Unha reorientación que lles permitiu sortear a práctica ausencia de sardiña, facendo que o volume de produción de conservas a penas se resentise<sup>32</sup>. Porén, e aínda que a demanda de litografía e de envases non declinou de forma apreciable, as empresas metalgráficas tiveron que enfrontarse á numerosos atrasos nos pagos e facturas impagadas. Foi o caso de *La Artística* que viu afectada a súa conta de resultados pero sen comprometela gravemente. De feito, un continuado reinvestimento de beneficios permitiu incidir na mecanización da produción e o aumento da capacidade produtiva. Na sección de litografía instaláronse aparatos de cuadrografía e prensas offset, maquinaria relacionada coas tecnoloxías que desde comezos de século estaban desprazando á impresión litográfica directa, e tamén substituíron as vellas máquinas planas por rotativas novas<sup>33</sup>. Da mesma forma, a sección de envases intensificou a súa fabricación mecánica, diversificando aínda máis a produción coa incorporación das de casquillos de folla de lata e tapóns coroa para botellas, betún ou caixiñas para produtos cosméticos.

Os contratos laborais efectuados por *La Artística* nestes anos constitúen un excelente indicador da marcha da empresa: 82 no período 1910-1920 e 372 en 1920-30. O crecemento afectou especialmente á contratación de mulleres, que de representar algo máis del 55 % pasaron a supoñer case o 75 % do total<sup>34</sup>. Un aumento de peso que reflicte claramente como nesta década mulleres e

adolescentes convertéronse na man de obra maioritaria tanto nas metalgráficas como nos talleres de vacío das empresas conserveiras. O soldador varón altamente cualificado practicamente desapareceu, e con el tamén desapareceu o control do proceso de traballo e os métodos de xeración de cualificacións nos que ata entón confiaban as empresas<sup>35</sup>. Estas destruíron as vellas cualificacións artesanais, pero coa introdución da nova tecnoloxía xeraron e organizaron outras novas, definidas en base á maquinaria usada pola man de obra de forma directa (troqueladora, soldadora, engomadora, estañadora, etc.) ou dependente (axudante ou servidora), agora desprovistas de todo control sobre o proceso de traballo<sup>36</sup>.

Sen dúbida, na boa marcha da empresa nestes anos incidiu o poder de mercado que mantiñan en Galicia *La Artística-Suárez Pumariega* de A Coruña e *La Artística S.L.* de Vigo, pois a súa dimensión era incomparablemente superior á de *La Metalúrgica S.A.* e a de *Estanislao Núñez Barrio*, apoderado de *La Artística S.L.*, que en 1921 creara a súa propia metalgráfica en Vigo. O feito de que ambas “*Artísticas*”, non só absorberan máis dos dous terzos da folla de lata transformada en Galicia senón que tamén participaran case dos mesmos accionistas facilitou a imposición das súas estratexias sobre prezos e de reparto do mercado ás de menores dimensións.

Así, en 1927, no Consello de Administración de *La Artística*, fíxose constar que

32 Giráldez [1996]; Carmona [1994].

33 Lidón [2005], pp.287-289; Giráldez, J. [2006].

34 Muñoz, L. [2002]; [2003]. Giráldez e Muñoz [2006].

35 Gordon, D., Edwards, R. e Reich, M [1986], pp. 33-34.

36 Muñoz, L. [2003].

“mantenemos actualmente la misma inteligencia de precios y las mismas cordiales relaciones con nuestros colegas litógrafos, tanto de la plaza como de La Coruña, Gijón, Bilbao y Santander; inteligencia que en unión de los colegas convenidos veremos de ampliar a los demás de otras regiones, bien para precios o para cuestiones sociales”<sup>37</sup>. De feito, a creación ese mesmo ano da *Asociación Metalgráfica Española*, patronal presidida moitos anos por Luís Suárez Pumariega, facilitou a extensión destes acordos de tipo colusivo. Nos anos seguintes abranxeron o conxunto de España, incluíndo ós fabricantes de tapóns coroa, e se unificaron as tarifas dos formatos máis usuais de envases. Un excelente clima de “intelixente” cooperación empresarial que se mantivo sen graves contratemplos ata o inicio da guerra civil<sup>38</sup>.

Porén, a finais da década, a Gran Depresión deixouse sentir nas metalgráficas reflectida pola marcha da industria conserveira, á cal estaban intimamente ligada. Se a produción de conservas experimentou un forte crecemento durante os anos trinta, situándose en niveis ata entón descoñecidos, non sucedeu o mesmo coas exportacións que, desde 1932, declinaron fondamente. Para paliar o derrube do mercado exterior os conserveiros reorientaron as súas producións cara o mercado interno, estratexia que tivo un éxito evidente: en 1934 as cantidades absorbidas polo mercado interior superaron xa ás destinadas á exportación<sup>39</sup>. Un esforzo feito a costa dos beneficios

empresariais e da redución de prezos, o cal afectou directamente ás empresas metalgráficas. De feito, as súas contas de resultados non reflectiron o aumento da demanda de litografía, envases, gomas, etc., pois os problemas das conserveiras lles afectaron directamente obrigándolles a rebaixar os prezos. Con todo, a actividade mantívose e, en 1934 e 1935, a demanda de litografía e envases para conservas pero tamén para tocador, farmacia, lubricantes, limpametais, insecticidas, betún, etc. foi tan intensa que obrigou a adquirir nova maquinaria en tódalas seccións.

Pola súa banda, o comportamento da “Fábrica de gomas” foi algo distinto. Desde a guerra europea, os aneis másticos fabricados pola *Artística de Vigo* e que chegaban a tódalas rexións conserveiras peninsulares seguiron producindo substanciosos beneficios, ó compas da difusión do cerre sertido. O mercado das xuntas de goma vulcanizadas repartíase en España entre moi poucas empresas: *La Artística de Vigo*, la valenciana *Manufactura Española de Gomas* e a bilbaína *Juan Somme*, fabricante tamén de maquinaria para a industria conserveira<sup>40</sup>. Precisamente, foi esta empresa a que decidiu a comezos de 1927, romper os acordos que mantiñan os fabricantes de aneis másticos, abrindo unha guerra de prezos que se prolongou varios anos. Ó mesmo tempo, Portugal elevou ata niveis prohibitivos as tarifas á importación de aneis de goma, ameazando a firme posición de *La Artística* neste importante

37 Giráldez [2006].

38 Giráldez [2006].

39 Carmona, X. [2005].

40 Carmona, X. [2005].

mercado<sup>41</sup>. Co fin de evitar as consecuencias derivadas do incremento arancelario, creou unha nova sociedade na fronteiriza praza de Valença do Minho, xirando baixo a razón de *La Artística Limitada de Valença-Manufactura de Borracha*. A nova fábrica comezou a funcionar en 1928. Nesta decisión estratéxica actuaron factores de localización, pero tamén a intención de manter unha vantaxe competitiva nun país que se convertera desde a guerra mundial no principal centro da industria conserveira europea<sup>42</sup>.

Aínda que, nos anos da gran depresión, a produción de gomas en Vigo e Valença se resentiron da caída de prezos, *La Artística* mantivo unha activa estratexia para aumentar o seu poder de mercado, eliminando ós seus competidores. Desta forma, en 1934, adquiriron as instalacións de *Vda. e Hijos de Juan Somme*, indemnizándoos con 90.000 pesetas “para que no puedan fabricar en 20 años” e, ó ano seguinte, firmaron un convenio coa *Fábrica de Borracha Luso-Belga*, polo cal limitaba a súa produción a cambio de recibir unha indemnización. Isto, permitiu que *La Artística de Valença* convertérase na principal abastecedora de aneis másticos do mercado portugués, un poder de mercado que se consolidou a partir de 1935 coa obriga legal de empregar os aneis de goma no cerre dos envases alimenticios<sup>43</sup>.

No que respecta ó taller mecánico *Alonarti S.A.* ó longo dos anos vinte e comezos dos trinta, mantivo unha vida lánguida, ó ser incapaz de competir coas sertidoras Reinerts da empresa norueguesa *Somme & Sundt*,

empregadas nas conserveiras galegas xa desde comezos de século, e que en 1915 asentárase en Bilbao<sup>44</sup>. Precisamente, foi a súa falta de competitividade o que o levou a converterse, a comezos dos anos trinta no taller de mantemento de *La Artística S.L.*, a súa casa matriz, e, posteriormente a instalar unha sección dedicada á fabricación de tubos comprimibles para pasta, pomadas, etc., actividade da cal a penas existían fábricas en España. A diversificación cara os tubos comprimibles estaba moi lonxe da gama de producións mecánicas de *Alonarti S.A.*, pero non das competencias desenvolvidas en *La Artística*. A súa ampla experiencia no traballo co estaño, a partires dos seus coñecementos da soldadura dos envases, e unha longa e estreita relación cos clientes de laboratorios farmacéuticos, perfumerías, etc., foron factores claves nesa decisión. A produción de tubos comprimibles, iniciada a comezos de 1934, tivo un éxito tan rotundo que lles obrigou ó ano seguinte a ampliar as súas instalacións con nova maquinaria. Ese mesmo ano tamén comezou a producir fío e variña de soldadura a base de estaño e chumbo para a industria conserveira e talleres de envases metálicos.

## 5) Conclusións

Desde finais do século XIX e a calor da demanda da industria conserveira tivo lugar o desenvolvemento da industria metalgráfica en Galicia, que permitiu substituír as anteriores importacións de folla de lata litografada do estranxeiro e doutras rexións

41 Sobre a elevación dos aranceis en Portugal nestes anos, Valerio, N. (1994), pp. 188-191.

42 Carmona, X. [2005].

43 Para a penetración da industria estranxeira en Portugal, Rosas, F (1994).

44 Carmona, X. [2005].

españolas. Se a empresa pioneira nesta actividade foi *La Artística-Suárez Pumariega* de A Coruña, a consolidación de Vigo como principal centro conserveiro peninsular non tardou en esixir a súa instalación nesta cidade. Coa aparición, primeiro, de *La Metalúrgica*, pouco despois de *La Artística* de Vigo, e, a comezos dos anos vinte, da de *Estanislao Núñez*, completáronse os establecementos que haberíanse de repartir o mercado da metalgrafía galega ata os anos setenta do século XX. Dentro do mundo da empresa galega, a súa importancia é salientable. Xa indicamos como en vésperas da guerra civil *La Artística-Suárez Pumariega*, *La Artística de Vigo* e *La Metalúrgica* incluíanse dentro das cincuenta maiores empresas non financeiras de Galicia. Porén, a súa dimensión non era equiparable: os activos de *La Artística de Vigo*, viñan a representar o das outras dúas conxuntamente.

O longo do primeiro terzo do século XX estas empresas foron ocupando un lugar cada vez máis central dentro das industrias auxiliares da conserva. As metalgráficas, ó permitir as empresas conserveiras de menores dimensións externalizar a súa

producción de envases e substituír parcialmente a man de obra máis cualificada, tiveron efectos directos sobre os seus custes de produción, contribuíndo a favorecer o cambio técnico no sector. En vésperas da guerra civil, as metalgráficas galegas vendían a industria conserveira de peixe, pranchas de folla de lata litografadas así como envases de moi distintos formatos. Pero, tamén producían para calquera mercado que empregara envases ou algún elemento de folla de lata: conservas vexetais, fabricantes de aceite de oliva, pemento en po, galletas, café, pinturas, produtos de farmacia, cosmética, pezas decoradas para baúis, carteis, insignias, tapóns coroa, etc. Esta diversificación da produción acadaría o seu maior nivel en *La Artística de Vigo*: xunto a estes produtos tamén fabricará fío e sales de estaño para a soldadura e aneis másticos para o cerre dos envases, produto no cal dominará os mercados peninsulares; ademais, a través de *Alonarti*, producirá maquinaria para a industria conserveira e iniciará a de tubos comprimibles para cosmética e farmacia, na cal será unha das pioneiras en España e a única en Galicia. ☺

## Bibliografía

- ABREU SERNÁNDEZ, F. (1983) “La formación de capital en la ría de Vigo, 1888-1940. El sector naval y la industria conservera”, Tese doctoral inédita, Universidade de Santiago, pro ms.
- (2002) *Iniciativas empresariales en Vigo entre 1866 y 1940*, Vigo, Universidade de Vigo.
- BUREAU, G. Y MULTON J-L (coords) (1989) *L’emballage des denrées alimentaires de grande consommation*. Paris, Apria
- CARMONA BADÍA, X. (1983) “Producción textil rural y actividades marítimo-pesqueiras en Galiza, 1750-1905”, Tese doctoral, pro ms, Universidade de Santiago de Compostela.
- (1994) “Recursos, organización y tecnología en el crecimiento de la industria española de conservas de pescado, 1900-1936” en Nadal, J. y Catalá, J. *La Cara oculta de la industrialización en España. La modernización de los sectores no líderes*. Madrid, Alianza Universidad, pp127-162.

- (1998) “A gran empresa en Galiza: un primeiro achego aos cambios no grupo das maiores empresas non financeiras entre 1930 e 1970”, *X Xornadas de Historia de Galicia, Grandes transformacións na historia contemporánea de Galicia*. Ourense, Diputación provincial, pp. 149-175.
- CARMONA BADÍA X. Y NADAL, J. (2005) *El empeño industrial de Galicia. 250 años de historia, 1750-2000*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- CERVERA FANTONI, ANGEL L. (1998) *Envase y embalaje*. Madrid, Esic
- CORNU, ROGER Y BONNAULT-CORNU, PHANETTE (1989) *Pratiques industrielles et vie quotidienne: conserveries et ferblantiers nantaise XIXème siècle-XXème siècle*. Lersco, Université de Nantes-CNRS.
- GIRALDEZ, J. (1996) *Crecimiento y transformación del sector pesquero gallego, 1880-1936*, MAPA. Madrid.
- GIRALDEZ, J. (2006) *La Artística 1906-2006*, La Artística Productos Químicos SAU. Vigo.
- GIRALDEZ, J. y MUÑOZ, L. (2006) “Making Cans for the Fish Canning Industry- An Experience in Galicia 1880-1936”, ponencia presentada ó 10 th NAFHA – Conference, Bremerhaven, August 2006.
- HENRY, MICHEL P, (1997) *Les industries de lémballage de consommation*. Paris, PUF.;
- HOMOBONO, J.I., (dir.), (1993) *Conservas de pescado y litografía en el litoral Cantábrico*. Bilbao, FEVE.
- INSTITUTO DE REFORMAS SOCIALES (1916) *Informes de los inspectores de trabajo sobre la influencia de la guerra europea en las industrias españolas durante el año 1915*. Madrid, 1916.
- (1919) *Informes de los inspectores de trabajo sobre la influencia de la guerra europea en las industrias españolas (1917-1918)*, vol. 2, Madrid, 1919.
- LIDÓN MARTÍNEZ, C. (2005) *La litografía industrial en el norte de España de 1800 a 1950. Aspectos históricos, estéticos y técnicos*. Gijón, Trea.
- MACEIRA FERNÁNDEZ, X.M. “Leandro Carré Brandariz, dramático final dunha saga” [www.fundacionenclave.org/docs/le\\_carre.pdf](http://www.fundacionenclave.org/docs/le_carre.pdf).
- MUÑOZ, L. (2002) *Los mercados de trabajo en las industrias marítimas de Galicia. Una perspectiva histórica, 1870-1936*, Universidad de Barcelona, Tesis doctoral, pro ms.
- (2003) “As mulleres de “La Artística”, *Festa da palabra silenciada*. Vigo, 18, pp.7-40.
- (2005) “Labour market in the Spanish Fish-Canning industry, 1880-1977: Labour Contracts and Work Organization”, *International Journal of Marit*
- PILDITCH, J. (1961) *El vendedor silencioso*. Barcelona, Oikos-Tau.
- PULIDO VALENTE, V. (1981) “Os conserveiros de Setúbal (1881-1901)” *Análise Social*, XVII, n 3-4, pp.615-678.
- REVISTA DE PESCA MARÍTIMA* (1900) pp. 332-334.
- ROMERO MASIÁ, A. Y PEREIRA ANDRÉS, C. (2005) *O orballo da igualdade. Asociacionismo femenino progresista na cidade da Coruña*, A Coruña, Baía.
- ROSAS, F. (1994) *O Estado Novo (1926-1974)* en Mattoso, José (dir), *Historia de Portugal*, vol. 7.
- SUCRE CANUT, LUIS (2000) *Principios fundamentales del envase y el embalaje*. Madrid, Gonder, 2t.
- TETTAMANCY, F. (1900) *Apuntes para la historia comercial de la ciudad de La Coruña*. A Coruña. *ime History*, XVII, 2, 211-230.

# O documental galego na reconstrución da memoria do 36

COMBA CAMPOY GARCÍA

## Introdución

O ano 2006 foi declarado “Ano da Memoria” polo goberno galego. Independentemente dos motivos que puideron conducir a este recoñecemento institucional, e do xeito no que puido ter sido abordado por cada un dos grupos do bipartito, este feito constituíu unha oportunidade única no proceso de reconstrución da memoria dos derrotados tras o golpe do 36. Un proceso dinámico e aberto, que xa tiña sido iniciado en anos anteriores por distintos colectivos da sociedade civil, así coma por historiadores e documentalistas, sen ningún apoio institucional. Oportunamente, a Consellaría de Cultura integrou este esforzo precursor nas distintas liñas de actividade promovidas ao longo do ano pasado, coherentemente con unha concepción da memoria como construción colectiva e multidisciplinar. Parécenos importante, por este motivo, que este tipo de actividades non vexan reducidos os apoios institucionais unha vez rematado o 2006, ou que non se vexan limitados á investigación académica. A reconstrución da memoria histórica require dun esforzo a moitas bandas e en múltiples soportes, desde a palabra viva dos superviventes ás súas expresións artísticas, pasando polos arquivos fotográficos ou fílmicos, até chegar

á recreación que deses feitos e desa palabra fai hoxe a sociedade galega. Nese senso é que queremos destacar o papel xogado polo audiovisual chamado “de non ficción”, como ferramenta de reflexión e de debate, e non só de arquivo ou embalsamamento. Ao longo deste artigo faremos un breve percorrido polos principais debates en torno ao xénero documental e á súa relación coa “realidade”, así como polas experiencias de documental biográfico producidas até agora na Galiza, e o seu papel dentro do proceso de recuperación da memoria das vencidas no 36. Un papel, como apuntábamos, determinante nun proceso de longo e lento percorrido, merecedor polo tanto de apoio e protección.

## Memoria ou historia?

Aínda que o par “Memoria Histórica” se teña popularizado nos últimos tempos, chegando a asociarse de xeito reduccionista coa memoria das vítimas do Golpe do 36, parécenos oportuno deternos nos sintagmas que o compoñen, antes de pasar ao tema que nos ocupa especificamente. Se, como xa adiantamos, partimos dunha concepción da memoria como construción colectiva, no presente, é porque desconfiamos dunha Historia como relato liñal e unívoco elabo-

rado por científicos alleos a este mundo. Defendemos, pola contra, un concepto construtivista da Historia, separada da Memoria por uns lindes cada vez máis borrosos. Ambas as dúas son necesarias para a estabilidade de calquera sociedade, que precisa dunha comprensión relativamente firme do seu pasado. Ese pasado non pode nin debe recuperarse tal cal ocorreu, mas si reinventarse desde as claves socio-culturais do presente. Esta é, do noso punto de vista, a responsabilidade actual dos historiadores: a de sistematizar, ordenar e interpretar uns materiais para dotalos dun senso, mas sempre en contacto coa sociedade da que forman parte, e moi alerta aos condicionantes políticos e económicos que poidan influír nas súas conclusións ou liñas de interese. Porque consideramos que a Memoria, ou mellor valera dicir, as memorias, son construcións sociais condicionadas polas relacións de dominio existentes en cada momento, conformadas por unha grande variedade de elementos. Desde a palabra, escrita ou oral, ás imaxes e ás cancións, os contos e os obxectos de uso cotián. En cada momento histórico, unha versión da Historia é institucionalizada e considerada a única posíbel, e unha vez superado, esta versión é revisada e substituída por outra máis acorde coa ideoloxía dominante. A día de hoxe podemos afirmar que esta ideoloxía (a dos partidos que comparten o goberno galego) admite a necesidade de incluír novas voces e novos materiais simbólicos no relato do noso pasado. Admite, pois, unha concepción da Historia máis achegada á Memoria cultural ou colectiva. Faino, cremos, mercede á presión da sociedade civil desde anos atrás, cando o “pacto de

amnesia” promovido desde Madrid a raíz da (mal) chamada Transición, conlevou a anulación de calquera esforzo institucional por reconstruír o relato dos feitos ocorridos no Estado Español a partir do Golpe de Franco, o que na práctica significou a consolidación do relato establecido polos vencedores durante os corenta anos de Réxime ditatorial. A prioridade de reparar esta inxustiza explica que os esforzos das institucións galegas se centren nese período do noso pasado, o mesmo que xustifica o emprego reduccionista do pleonasma “Memoria histórica”.

Pero volvendo aos apuntamentos historiográficos; a nosa perspectiva construtivista lévanos a defender como prioritaria a presenza daqueles que nunca tiveron voz na construción da Memoria. Fronte á Historia baseada nos grandes acontecementos bélicos, na sinatura de acordos diplomáticos ou no nomeamento de estadistas, interésanos coñecer as consecuencias desas decisións nas vidas da xente do común; as circunstancias que marcan a súa loita pola supervivencia, as súas preocupacións. E interésanos saber tamén de que xeito esas persoas elaboran un discurso sobre si e sobre o seu presente, do mesmo xeito que hoxe toda a sociedade ten dereito a tomar parte na elaboración do relato do seu pasado. Por iso defendemos a importancia das historias de vida, e polo tanto, insistimos, da memoria e da oralidade como fontes de coñecemento histórico. Isto é o mesmo que asumir a inevitábel e desexábel intersubxectividade da Historia, o que a dota dunha maior credibilidade e honestidade a ollos da sociedade. Da man da historia de vida regresamos ao asunto deste artigo,



posto que a súa materia prima, a entrevista, é a ferramenta da que se abastecen moitos documentais e relatos históricos de base anti-positivista. A entrevista, entendida como situación, como práctica social da que resulta un relato composto por dous ou máis suxeitos, interésanos no seu fin pero, sobretudo, no seu desenvolvemento. Interésanos porque implica un esforzo, por parte destes suxeitos, por darlle senso ao pasado e, simultaneamente, ao seu presente. Ao noso presente. A plasmación escrita desa historia de vida sérvenos para non esquecer. O seu rexistro audiovisual permítenos, ademais, trasladarnos á situación relacional da entrevista, fainos testemuñas do proceso experimentado polos seus

protagonistas. Obríganos a tomar parte da construción colectiva do noso pasado e a integralo na nosa consciencia do presente.

### **Bases da evolución estética e ontolóxica do cinema documental**

A definición do xénero cinematográfico documental ten sido obxecto de debates paralelos aos que, moi superficialmente, vimos de reseñar no campo da Historia. Tamén neste caso, o centro das controversias constituíuno a natureza da relación establecida coa realidade representada. Algunhas definicións habituais do xénero como “cinema do real”, semellan concluir que tal representación é posíbel, mentres que outras etiquetas como a de “cinema de non-ficción”, optan por unha definición en negativo, baseada na oposición ao que comunmente se entende como cinema propiamente dito (na fala coloquial usamos o termo “película” como o oposto a “documental”): o que emprega a imaxinación dun

autor como materia prima para a recreación dunha nova realidade.

A evolución deste debate até os nosos días corre parella da consolidación do xénero.

Pode ser interesante lembrar que, na súa orixe, o cinema foi documental. Igual que ocorreu na fotografía, o nacemento desta nova técnica semellaba cumprir os soños de tantos artistas que, durante séculos, desenvolveran innumerábeis técnicas pictóricas para tratar de retratar do xeito máis fidedigno a realidade. O cinema foi considerado, en orixe, unha técnica sumamente perfeccionada para o rexistro da realidade física. Porén, a súa evolución posterior dentro da incipiente Sociedade de Masas converteuna nun espectáculo en toda regra, e as fórmulas narrativas orixinarias do teatro foron adaptándose ás claves do novo medio, acadando grande popularidade. Deste xeito, o cinema de ficción acabou por superar ás rudimentarias e estáticas “actualidades”, filmacións de escenas do cotián, como as saídas dos obreiros das fábricas ou as visitas oficiais dos mandatarios, pezas habituais dos primeiros anos do cinematógrafo.

A pouca razón de ser do debate “ficción/non-ficción” faise evidente se reparamos en que o considerado pai do xénero documental, Robert Flaherty, botou man sen pudor das fórmulas do cinema de ficción para a posta en escena, guionización e montaxe das súas obras máis memorábeis. O relato da loita pola supervivencia dun protagonista concreto, estruturado seguindo as mesmas pautas da canónica “viaxe do Heroe” (unha das estratexias dramaturxicas máis empregadas polos guionistas de Hollywood), está tamén na base de “Nanook do Norte” (1922),

a peza fundacional do xénero, merecedora do aplauso do grande público.

Case coetaneamente, na Rusia post-revolucionaria outro cineasta reivindicaba o “cinema ollo”, como a ferramenta que permitiría aos oprimidos do mundo tomar consciencia da súa alienación e loitar pola súa emancipación, fronte ao cinema de ficción, que constituía ao seu ver, o novo “opio do pobo”. Denis Kaufman, máis coñecido polo seu pseudónimo, Dziga Vertov, confiaba polo tanto na capacidade do cinematógrafo de captar a realidade libre das manipulacións do poder.

Nesta mesma liña “positivista inxenua”<sup>1</sup>, o británico John Grierson liderou un grupo de cineastas que puxeron o acento na denuncia das condicións das clases traballadoras na Gran Bretaña de Entreguerras. Grierson defendeu a superioridade do documental como instrumento de interpretación da realidade fronte ao cinema de ficción, así como fronte a outros produtos de base “informativa”, como as reportaxes de actualidade, das que se diferenciaría principalmente na cualidade estética e creativa que debe caracterizar a todo filme do xénero.

Durante a II Guerra Mundial, o medio cinematográfico amosou a súa eficacia como instrumento propagandístico, mas tamén como proba nos xuízos por crimes de guerra. Isto favoreceu que o documental fose considerado unha ferramenta de gran valía no seo das Ciencias Sociais, o que derivou na creación, nos anos cincuenta, de numerosos centros adicados á consolidación dunha nova rama da Antropoloxía: o

documental etnográfico ou antropolóxico. Aspirábase a dotar a este xénero de autonomía respecto do seu curmán de pretensións artísticas, evitando todo recurso á dramatización ou calquera manipulación diante ou tras a cámara (na montaxe, un dos aspectos onde máis tiñan incidido Flaherty ou Grierson para o acabamento estético das súas obras), e pondo o acento no traballo de campo, na documentación previa ás rodaxes.

Paralelamente, os avances técnicos semellaban apoiar as teses dos positivistas. A incorporación do son sincrónico aumentaba a sensación de realismo dos filmes, ao tempo que permitía, por primeira vez, a captación dos testemuños orais dos individuos estudados, “obxecto de investigación”. Esta corrente cientifista seguía a confiar (inxenuamente, pensamos) en que a presenza da cámara non tiña ningunha consecuencia na realidade captada. En calquera caso, os traballos realizados seguindo estas pautas de rigor científico resultaban, paradoxalmente, pouco realistas (ante a ausencia de montaxe, que permitiría o ordenamento das filmacións en tempo real) e, o que é peor, sumamente tediosas, polo que a súa repercusión, mesmo entre a comunidade científica, foi moi reducida. A día de hoxe, Robert Flaherty segue a ser considerado o pai do documental antropolóxico.

Na segunda metade do século pasado, distintas correntes documentalistas propoñen unha reflexión sobre o impacto da presenza da cámara sobre a realidade filmada, sen abandonar, o que os seguía

<sup>1</sup> Tomamos o termo do estudo de Alejandro Baer sobre o documental biográfico do Holocausto (2005).

emparentando coa Antropoloxía, o seu interese primordial por captar e interpretar dita realidade. Un dos movementos fundamentais nese senso xurdiu na Franza na década de 1960. O “cinema vérité”, corrente encabezada por Jean Rouch (quen se autodefinía como “etnólogo e cineasta a partes iguais”) propón que a cámara sexa o catalizador que axude a “desvelar” realidades ocultas. A cámara, pois, non é espello da realidade mas tampouco un obstáculo para amosala. E xunto dela ten que estar, necesariamente, a ollada do autor. Polo tanto os filmes de Jean Rouch mesturan a filmación de escenas cotiás, captadas no seu desenvolvemento espontáneo, con situacións ficticias ou estimuladas, algo que non se lle oculta ao espectador. Un exemplo paradigmático é o seu filme “Moi, un noir” (1958), onde un emigrante nixeriano cóntanos o seu día a día nos arrabaldes de Abidjan (Costa do Marfil) introducindo elementos ficticios e referentes da cultura de masas que lle son familiares (un deles preséntasenos como Edward G. Robinson), desmontando desde o primeiro momento todo o artificio do aparello fílmico<sup>2</sup>.

Perante a conclusión da imposibilidade de representar ao outro (ou explicalo, no caso da Antropoloxía, que tamén vive a súa crise ontolóxica no último cuarto do século pasado), o cinema documental empeza a interesarse polo “eu autor”, pola súa particular maneira de ollar o mundo. Consi-

dérase importante que as comunidades se representen a sí propias, pasen de ser “obxecto” de investigación –protagonistas dos filmes– a convertérense nos suxeitos, nos autores do relato da súa existencia. Influidos polo relativismo posmoderno, que nega toda posibilidade de representación da realidade a través do audiovisual (e menos aínda tras a irrupción das tecnoloxías dixitais, que levan o artificio ao extremo de que a propia imaxe dixital é unha representación de si mesma), os documentalistas de fins do século XX abandonan por estéril o debate ficción/non-ficción. Basilio Martín Patino, cos seus filmes de tema histórico<sup>3</sup>, nos que pretende desvelar diante do espectador o carácter ficcional de todo filme documental, é un bon exemplo do cambio de rumbo estético do documental actual. Desbotada a posibilidade de representar a realidade, a preocupación dos cineastas é evocala con unha ollada persoal e poética, mas sempre desde a honestidade e o compromiso co receptor.

Froito desta búsqueda do acabamento formal dos filmes documentais, e do acento nos aspectos creativos e expresivos, xorden obras de grande calidade estética e expresiva, o que lles valeu o recoñecemento de públicos máis amplos. Autores como Guerín, o recentemente falecido Joaquim Jordá, Agnès Varda ou Michael Moore están tras do rexurdir do xénero nos inicios do século XXI.

2 “Rouch explicou aos jovens que quería fazer um filme misturando ficção e realidade: “A ficção é a única forma de penetrar a realidade. Os meios da sociologia captam o exterior. Em *Moi, un noir*, eu quería mostrar uma cidade africana, Abidjan. Poderia fazer um documentário cheio de cifras e de observações objetivas. Seria terrivelmente aborrecido. Então eu contei a história com as personagens, suas aventuras, seus sonhos. E não hesitei em introduzir a dimensão do imaginário, do irreal. Um personagem sonha que ele boxeia, então o vemos boxear [...] A questão é manter uma certa sinceridade com o espectador, de não esconder que se trata de um filme [...]” (en Cassiano, 2002)

3 Destaca a súa serie de falsos documentais “Andalucía, un Siglo de Fascinación”, producida en 1995 para Canal Sur.

## O documental galego e a memoria das represaliadas

Parece ser que na Coruña foi realizado o primeiro filme do Estado Español. En 1897 José Sellier captou co aparello dos irmáns Lumière o enterro do xeneral Sánchez Bregua. A partir de aí, a evolución do xénero ten características semellantes á que vimos de reseñar máis arriba: durante as primeiras décadas do século pasado, as filmacións de escenas da vida cotiá, de paisaxes ou de acontecementos políticos constituíron a meirande parte da produción cinematográfica do país, da man de pioneiros como os irmáns Barreiro, de Pontevedra, ou o vigués José Gil. Entre as especificidades da produción galega, podemos destacar as “películas de correspondencia”, etiqueta acuñada por Manolo González para agrupar os filmes producidos para as comunidades galegas na emigración.

Durante os anos vinte e trinta, o documental feito en Galiza recibe as influencias dos movementos estéticos vangardistas e do compromiso dos cineastas coa súa realidade social. A figura de Carlos Velo é o principal expoñente do nacemento do xénero en Galiza. A súa obra *Galicia/Finisterre* (1936) é considerada por algúns autores o primeiro documental galego. Nel, Velo recolle a influencia de Flaherty e dos cineastas soviéticos, situando a Galiza no mundo a través dunha cinematografía propia cuxo desenvolvemento foi brutalmente interrompido ese mesmo ano polo Golpe de Estado.

Tras a morte de Franco, os poucos creadores que emprenderon a lenta e descontinua reconstrución do cinema galego semellaron atopar na ficción maiores posibilidades expresivas ca no documental.

Tras o inicio das emisións da TVG, en 1982, a canle autonómica converteuse no único motor da produción galega de documentais, determinando os contidos e os formatos priorizados. Deste xeito, durante as últimas dúas décadas do século pasado, e salvo excepcións puntuais, todas as pezas audiovisuais de base real foron producidas para a súa emisión en televisión, e dadas as súas características formais e a súa finalidade, máis próxima á información cá expresividade artística, preferimos falar, na maior parte dos casos, de reportaxes e non de documentais.

Se escasa foi a produción documental galega até hai ben pouco, a de documentais sobre a represión franquista na Galiza foi practicamente inexistente. Non é preciso dicir que o partido que estivo a fronte da Xunta até o 2005 non tivo ningún interese en promover este tipo de proxectos, nin de que fosen emitidos pola canle de televisión pública. Polo tanto, os poucos traballos que se desenvolveron nese eido foron obra militante e voluntariosa de individuos ou colectivos cidadáns que, pese á ausencia de apoios e dos moitos obstáculos burocráticos e retencias de certos sectores sociais para abordar un tema aínda connotado polo medo, emprenderon un traballo de “recollida” audiovisual das historias das vítimas da represión. Son os casos de Antón Caeiro, Xan Leira, ou dos membros da CNT de Compostela, aos que lles debemos os primeiros documentais sobre este tema realizados na Galiza. Os seus traballos coinciden no peso predominante das entrevistas; razóns de urxencia explican este trazo común, posto que na meirande parte dos casos os entrevistados son persoas de

avanzada idade, e moitos finaron pouco despois da gravación. De aí que poidamos afirmar que estes traballos precursores respontan máis a unha vocación de recolla de campo, de preservación case museística, ca creativa, ficando os criterios estéticos ou expresivos, en ocasións mesmo a cualidade técnica, relegados a un segundo plano. En calquera caso, contribuíron enormemente na evolución do documental histórico galego, e merecen o noso recoñecemento.

Tampouco podemos esquecer, en ningún caso, que este labor de recolla audiovisual correu en paralelo ao desenvolvido por diversos historiadores independentes e colectivos cidadáns, que moito antes do “Ano da Memoria” puxeron os primeiros tixolos na reconstrución documentada dos acontecementos posteriores ao 18 de xullo do 1936 na Galiza. O seu traballo constante durante anos recibiu un merecido pulo en 2006, cando o novo goberno, tomando como escusa a conmemoración dos 70 anos do inicio da guerra, decide facerse eco destas sensibilidades e impulsa campañas de sensibilización e promoción da recuperación da memoria dos vencidos. Algo a valorar por parte da Consellaría de Cultura (o departamento mais implicado nos actos de conmemoración) foi a vocación de integrar a todos os colectivos cidadáns, historiadores e particulares cunha traxectoria previa de traballo neste ámbito, no deseño do programa de actividades e nas liñas de traballo a emprender. Esta vontade governamental, insistimos, non debería difuminarse nos vindeiros anos, algo que nos faría sospeitar que este apoio institucional, o mesmo que as medidas emprendidas polo goberno central para conmemorar a efeméride, non

se limitaron a un “lavado de conciencia” por parte dos mesmos grupos e persoas que asinaron en 1978 aquel vergoñento “pacto de amnesia”, e que en realidade supón unha molestia, un trago incómodo que se desexa dar por rematado o antes posíbel.

No campo do documental, a conmemoración institucional traducíuse nunha proliferación de traballos, tanto por parte de produtoras e de profesionais estimulados pola previsión do aumento de subvencións a esa liña de produción, como de colectivos cidadáns que aproveitaron as axudas convocadas pola Consellaría de Cultura para plasmar en imaxes o seu traballo de recolleita de anos. A estes dous grupos temos que engadir os precursores, os documentalistas que xa tiñan un traballo realizado na materia, e que foron xustamente “compensados” durante o 2006, mediante a difusión do seu traballo anterior e o impulso a novos proxectos. Cómpre matizar que na convocatoria de axudas á produción audiovisual para o ano 2006 non se creou unha liña específica para impulsar a produción ou guionización de longametraxes documentais sobre este asunto. Esa liña específica só apareceu contemplada dentro das axudas á produción de curtametraxes, cuxa partida orzamentaria era moito mais reducida. Por parte da TVG, como cliente principal da “industria” audiovisual galega, a promoción das pezas desta temática foi mais tímida do que se esperaba nun primeiro momento. Fronte ás previsións iniciais que falaban dunha programación específica semellante á emitida durante o verán na segunda canle estatal, e que iría acompañada da coprodución por parte da CRTVG dun número de documentais para a súa inclusión nesa

programación, a televisión autonómica limitouse finalmente a programar os documentais previamente existentes dentro do espazo “Galicia documental”, unha sorte de caixón de xastre de pezas de temática diversa cun horario de emisión, o da sobre-mesa do fin de semana, que fala pouco do compromiso dos responsábeis de programación co xénero.

### **Cara á consolidación do xénero**

Durante o ano 2006 realizáronse<sup>4</sup> oito documentais (cinco longametraxes e tres curtas) sobre distintos aspectos da represión franquista en Galiza, que se suman a outros seis proxectos realizados desde 1996, dos cales catro recibiron algunha subvención da Consellaría de Cultura<sup>5</sup>. Outros proxectos iniciados están aínda en fase de desenvolvemento, pendentes da súa próxima estrea. Sen entrarmos nunha análise pormenorizada destas pezas, que requiriría de moito máis espazo, gustaríanos salientar algunhas características comúns a todas elas, que invitan a un prudente optimismo respecto da consolidación do xénero en Galiza.

### **Mantense a entrevista como recurso dominante**

As escasas vítimas da represión franquista que aínda viven constitúen unha materia prima de innegábel interese documental. Á súa forza dramática hai que unir razóns de responsabilidade histórica para xustificar a súa presenza nestes filmes. Non se trata, porén, dunha opción sinxela ou carente

de complicacións, dadas as reticencias de moitas destas vítimas (en ocasións, tristemente, dos seus familiares máis novos) a intervir. Noutros casos, aínda que a súa dispoñibilidade a colaborar é boa, a súa avanzada idade que presenten moitos problemas para fiar os seus relatos diante da cámara. Correspóndelles aos documentalistas galegos desenvolver estratexias para superar estes obstáculos, e conseguir que a presenza das cámaras non desvirtúe o impacto emocional das situacións (as entrevistas) gravadas.

### **A situación-entrevista no proceso da reconstrución da Memoria**

Dentro desta tendencia a deixar que o relato dos protagonistas guíe a narración dos filmes documentais, o recurso ás entrevistas con testemuñas de segunda xeración merece un tratamento á parte. En moitos casos, os documentalistas só poden contar co testemuño de irmáns, viúvas, fillos, sobriñas ou netos dos represaliados para transmitiren os feitos dos que foi vítima directa o seu familiar. É esperábel que estes relatos teñan menos forza que os de primeira man. Isto non é exacto, se nos atemos á concepción da memoria como construción no presente que vimos defendendo ao longo deste texto. A participación destas “fontes secundarias” nos documentais sobre a represión franquista na Galiza ten, nese senso, un duplo valor. Por unha banda, o do relato en si. É indiscutíbel que a súa historia non é a do seu avó, nin a da súa nai nin a do tío represaliado, senón a reconstrución que este

<sup>4</sup> Datos recollidos na páxina web da Axencia Audiovisual Galega ([www.axenciaaudiovisualgalega.org](http://www.axenciaaudiovisualgalega.org)). Só se contaron as producións relacionadas directamente co golpe do 36 e as súas consecuencias en Galiza.

<sup>5</sup> Trátase das curtametraxes “Os últimos fuxidos” (1996), dirixido por Sándra Sánchez e “O alquimista” (2005), de Xosé Zapata; e as longametraxes “A memoria dos tempos do wolfram” (2003), de Antón Caeiro e “A cidade da selva” (2005) de Helena Villares e Pilar Faxil.

familiar fixo a partir da súa propia vivencia do ocorrido, ben for a partir do relato ou dos obxectos (roupas, cartas, fotografías) que a vítima lle legou, ben das emocións experimentadas como consecuencia do ocorrido, materializadas ás veces en recordos fragmentarios mas cheos de forza dramática: o son dos pasos dos Nacionales desfilaro perto do lugar de agocho, a nai coa cabeza rapada, os sermóns das voluntarias do “Auxilio Social”, os veciños que retiran o saúdo aos familiares do paseado...

Xunto ao contido da lembranza transmitida e á súa valía documental (se cadra maior no caso dos testemuños de primeira man) non podemos esquecer a segunda dimensión pola que defendemos a importancia do recurso á historia de vida: a situacional. No propio acto da entrevista consolídase o reforzamento moral da persoa, da súa autoestima. A celebración da entrevista, e a súa posterior difusión pública, constitúe en certo xeito unha reparación colectiva da afronta sufrida. Implica a restitución á arena pública dun debate silenciado. Isto é tan válido para as propias vítimas como para os seus familiares, quen pese a non teren vivido en carne propia a represión máis crúa, si experimentaron o medo e o clima de violencia durante corenta anos de ditadura. Como familiares ou achegados dos represaliados, deviron á súa vez sospeitos e sufriron distintos graos de vexación. Moitos deles calaron até hoxe. O feito de tomar parte no filme sérvelles como terapia persoal, ao tempo que exercen unha función exemplarizante diante da sociedade galega, normalizando o debate e animando ás persoas que aínda hoxe teñen medo a falar a que rachen o seu silencio.

## Uso limitado e connotado da voz en off

Unha consecuencia, presente en moitos destes documentais, do peso maioritario da entrevista é a redución (a omisión, frecuentemente) das voces en off características das mostras máis convencionais do xénero documental. Cun ton impersoal e solemne que a dota de grande autoridade, a voz en off pode asociarse cun certo maniqueísmo ou paternalismo máis propio das correntes colonialistas do documental etnográfico ca das tendencias do “terceiro cinema” que avogaban na década de 1970 por dotar de voz propia aos sen voz, aos oprimidos. Moitos realizadores defenden unha postura intermedia, consistente nun recurso crítico á voz en off, despoñida daquel ton autoritario e omnisciente, en determinadas situacións dramáticas que o poidan requirir. Un exemplo pode ser a interpretación que un actor fai coa súa voz, dun diario ou unha carta dun represaliado falecido; outro, moi frecuente nos documentais galegos desta temática, é o emprego dunha voz en off masculina e imponente para ler, en castelán, os textos das causas militares ou os bandos de guerra fascistas, aproveitando deste xeito a connotación autoritaria deste recurso no imaxinario do espectador, que a asocia coas emisións propagandísticas do Franquismo.

## Sinxeleza de recursos, mínima experimentación formal

Poderíamos seguir desenvolvendo os trazos formais comúns aos documentais sobre a memoria do 36 realizados na Galiza: o tímido recurso ás dramatizacións (nos poucos casos nos que os realizadores optan

por elas, resultan pouco críbeis ou excesivamente simbólicas), ou o abuso de planos estáticos e das narracións liñais, atendendo a un ordenamento cronolóxico, serían algúns deles. Sen ser o noso obxecto deternos na súa análise, parécenos importante chamar a atención sobre a circunstancia que estaría, ao noso ver, na base de todos eles, e que non é outra que o reducido orzamento das producións. Efectivamente, todas as produtoras que emprenderon, mesmo no “Ano da Memoria”, un proxecto de filme documental sobre os feitos do 36, son de tamaño ben modesto, dentro do xa modesto (aínda que “estratéxico”) sector galego do audiovisual. Tampouco as axudas á produción das que foron beneficiarias cada unha destas empresas foron especialmente cuantiosas. Aínda que, con frecuencia, os orzamentos pequenos contribúen á creatividade e á frescura de moitas actividades creativas, tamén a audiovisual, en moitos outros son causa xustamente do contrario. As pequenas empresas, forzadas a desenvolver numerosas actividades para sobreviviren, non poden adicarlles aos seus proxectos o tempo que sería necesario para o seu acabamento formal, nin contratar os equipos humanos suficientes. Se botamos unha ollada ás fichas técnicas da grande parte dos documentais aquí reseñados, veremos que con frecuencia as figuras de guionista, realizador e xefe de produción coinciden na mesma persoa, e que o equipo é completado por tan só unha ou dúas persoas máis, o cal é francamente insuficiente.

Sexan cales sexan os motivos, é evidente que, polo momento, os documentais galegos sobre a Memoria Histórica mantéñense dentro dos lindes da corrección formal e

narrativa, sen destacar polo tratamento especialmente innovador dos temas nin arriscar no acabamento formal. Isto diminúe as súas posibilidades de repercusión nos festivais internacionais, circuítos habituais destas obras, que adoitan constituír o paso previo para a súa acollida entre o público xeral do país de orixe.

## Conclusión

Constatamos un certo aumento de producións documentais sobre a represión fascista na Galiza e unha evolución do xénero. Aínda que nas últimas producións hai unha certa vocación de experimentación e un maior perfeccionamento formal, estas primeiras tentativas requiren de máis oportunidades para perfeccionárense. E, dadas as reducidas posibilidades comerciais do xénero e a súa necesidade social, a existencia de axudas institucionais parécenos imprescindible. Por unha banda, para posibilitar a continuidade dos traballos de documentación e pesquisa por parte dos historiadores e dos colectivos cidadáns, con quen os realizadores e guionistas deberán manter unha relación de cooperación permanente para a localización de arquivos e de testemuñas. Pola outra, para favorecer a experimentación formal e narrativa e as decisións estéticas arriscadas, decisións que conlevan un investimento en horas de traballo e por tanto económica. Aínda que partimos da base de que non se trata dun xénero comercial nin facilmente encadrábel nos circuítos para os públicos de masa, isto non pode levar aos realizadores a instalarse nas fórmulas máis convencionais do xénero. Precisamente, a innovación narrativa e estética pode ser a clave que achegue os documentais sobre



esta etapa do noso pasado a máis espectadores e, polo tanto, que contribúa a xerar un maior interese na sociedade galega

sobre este tema. Só deste xeito, o proceso de reconstrución da memoria pode seguir adiante e ter sentido. 🙄

## Bibliografía

BAER, Alejandro (2005) *El testimonio audiovisual*. Madrid, CIS

BARNOW, Erik (1998) *El documental. Historia y estilo*. Barcelona, Gedisa

CASSIANO, Célia Maria (2002) “*Moi, un noir e a desordem no cinema: múltiples voces na representación da cultura do sub-proletariado africano*”, Salvador de Bahía, Socia de Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação.

DELGADO, Fenando (2005) “Das orixes do documental en Galicia”, en [www.culturagalega.org](http://www.culturagalega.org)

PIAULT, M.Henri (2002) *Antropología y cin*. Madrid, Cátedra



# Un presente de Castelao a Ruth Matilda Anderson<sup>1</sup>

MANUEL VILAR ÁLVAREZ

Ruth Matilda Anderson chegou a Galiza en decembro de 1925. Había só catro meses que deixara o noso país, despois de percorrelo na compañía do seu pai para tirar un bo feixe de fotografías, unhas 5.000, e adquirir 2.800 dos mellores fotógrafos galegos para os fondos da Hispanic Society of America (Cabo 26). Nesta segunda viaxe non a acompañou o pai, “un home mui alto que estaba sempre con ela”, díxome o fotógrafo muxián Ramón Caamaño Bentín que os hospedou na súa casa de Muxía, como nolo conta a propia fotógrafa cando fala da súa visita á vila de Muxía:

Outside the church again, we were joined by a breathless lad of fourteen, an ardent photographer yearning for conversation with a fellow craftsman. One thing led to another, and presently we were going home with him. His mother, he said, was a patrona of lace makers... His mother received us very pleasantly and let us pore as long as we liked over the lice piled on her sittingroom table. (Anderson 1939: 415).

Nesta segunda visita viña cunha amiga, Frances Spalding. Alugarán un coche para moverse con máis comodidade polas maltreitas estradas galegas. Será en maio de 1926 cando retorne ao seu país, agora con máis de 2.000 novas fotos que foron parar tamén aos moitos fondos da Hispanic Society of America, institución situada na parte norte da illa de Manhattan, nun barrio habitado hoxe maioritariamente por dominicanos e portorriqueños; de feito, no mesmo grupo de edificios nos que está a Hispanic tamén se encontra unha das sedes do Boricua College, á sombra dunha imponente estatua do Cid Campeador en actitude ameazante e que debe asustar a máis dun que entra neste recinto<sup>2</sup>.

Foi nesta segunda viaxe cando Ruth M. Anderson coñecería a Castelao e falarían de temas que aos dous lles interesaban, como a vestimenta, a música. Castelao, seguramente querendo ser amable cunha americana que mostraba tanto interese polo noso país e polos costumes das súas xentes, sacou a súa caixiña de acuarelas e fixo unha pequena

<sup>1</sup> O meu agradecemento a David Mackenzie que me facilitou o contacto de John O’Neill, exalumno seu na universidade de Coleraine (Irlanda do Norte) e que agora traballa na Hispanic Society of America. Nesta institución tamén quero dar as grazas a Marcus Burke e Constancio del Álamo pola súa amabilidade e trato amistoso.

<sup>2</sup> A estatua é da autoría de Anna Hyatt Huntington, segunda muller de Archer Milton Huntington. Tamén é a autora dun monumento a José Martí ao pé do Central Park neoyorquino.

pintura como presente para a fotógrafa americana, como o fai constar o autor nunha dedicatoria manuscrita fóra da composición: “Para señorita Ruth Matilda Anderson/ afectuosamente CASTELAO /1926”.

O presente é unha composición sinxela, froito seguramente da espontaneidade da ocasión e semella unha anotación sobre algo que o autor e a fotógrafa estarían falando. Algunha idea sobre tipos para a Hispanic Society of America que non foi adiante?

Esta pintura atópase entre os miles de fondos que garda a Hispanic Society of America, a onde chega cando Ruth M. Anderson fai doazón das súas cousas a esta institución, pouco tempo antes de morrer en 1983. Concretamente, esta obra de Castelao ten data de entrada de 14 de abril de 1982, aniversario da proclamación da II República, pola que el fixo campaña en Nova York. Na ficha aparece coa referencia “LA 542” e déronlle o título de “Festival of Spanish Song”. Debemos pensar que orixinalmente a obra non tiña título e que lle foi dado ben por Ruth M. Anderson, ben cando foi catalogado na HSA. As medidas son de 8 1/2 x 7”, que traducido ao sistema métrico decimal serían 21.6 x 17.8 cm. A ficha non nos di moito máis: a valoración que lle deron, que saíu do museo para ser tratada e que lle quitaron o marco. Se tiña marco é de supoñer que a fotógrafa o tería colgado nunha das paredes da súa casa neiorquina como un recordo das súas andainas por Galiza adiante e da xente con que tratou.

Nesta obra, na que as figuras están trazadas con rapidez pero a composición parece máis pensada, vemos dez persoas nunha escena que, sen dúbida, semella un

cadro flamenco. Hai unha figura central que é un home sentado e tocando unha guitarra. Esta figura divide a escena en dúas metades: á súa esquerda un grupo de cinco persoas; son tres mulleres sentadas –unha máis baixa- e unha parella de pé e arrimados á parede. Este grupo, que mantén unha composición triangular, semellan espectadores pasivos deste espectáculo e manteñen unha actitude algo máis rixida, mantendo os brazos caídos e as mans cruzadas, especialmente as dúas figuras que están de pé e que poñen límite á escena.

O grupo que está sentado á dereita do guitarrista fórmano catro persoas, aínda que unha só a intuimos levemente; son dous homes e dúas mulleres, están sentados e mirando cara ao guitarrista, agás o que está ao seu carón, que mira de fronte ao público e podemos dicir que é o *cantaor*. Este grupo parece máis integrado no espectáculo, como o demostran as mulleres sentadas case de costas ao público e que deben formar parte ou acompañan coas súas palmas ao grupo musical que está actuando.

Toda a escena se desenvolve diante dunha parede lisa, rachada na monotonía monocroma só por unha especie de oco ou lacena que enche totalmente a metade esquerda da composición. No seu interior hai unha especie de figura cerámica, moi esférica e de cor vermella, que destaca sobre un fondo empastado con cores diversas, amarelas, azuis e brancas. Para pechalo ten dúas contras que abren cara ao escenario e están suxeitas por dous eses. Este oco logra darlle certa profundidade á composición, que non ten outras referencias espaciais.

Nesta creación, as figuras, algunhas case planas e monocromáticas, están trazadas



Castelao: "Festival of Spanish Song"



Dedicatoria de Castelao a Ruth Matilda Anderson

con rapidez e pola cor, pois aquí o debuxo apenas ten importancia. As caras e as formas intuímolas grazas ás manchas de cor e pola luz que se reflicte entre algúns dos pregues dos vestidos femininos, luz que entra polo

lateral dereito e non polo oco que está ao fondo. Estas figuras, especialmente as dúas que están de pé, poden recordarnos pola súa composición e trazo, especialmente na configuración dos rostros, ás de Edward Munch.

Isto pode parecer algo pretensioso, mais lembremos que Castelao coñeceu a obra de Munch cando estivo en Alemaña en 1921 (Castelao 1977: 301), onde, ademais, descubre os interiores coas escenas de cabaret.

No seu diario tamén escribiu que “a liña é o sustantivo e que a côr non é máis que un adxetivo” (1977: 299). Contrariamente na obra que regalou a Ruth M. Anderson o substantivo apenas ten presenza e é o adxectivo da cor o que dá forma e contido á obra. É unha peza que se constrúe sobre a armazón da cor, “pois a côr é música” e, nesta composición, fálase dun tópicos musical que, seguramente, estaría presente na conversa que Castelao mantivo coa fotógrafa americana, xa que esta tamén estaba interesada na música, como o demostran catro partituras de alalás recollidas pola propia RMA e depositadas por ela na HSA en setembro de 1925.

O tema desta composición pode parecer algo estraño no conxunto da obra pictórica de Castelao. Pero non o é tanto, xa que tamén fixo “debuxos e pinturas que non naceron coa intencionalidade de obra para ser exposta ou cando menos a formar parte do debate artístico persoal”. Pola técnica podemos comparala con “Roda de nenas” do Museo de Pontevedra e, pola temática, emparentala coa “Dama con abanico” da Fundación Barrié. Seguindo a Fernando Martínez Vilanova (Vilanova 2000: 79), que fala de que unha parte da obra gráfica de Castelao estaría encadrada no que chama “producción da intimidade”, diremos que esta acuarela que se atopa na Hispanic Society of America, unha acuarela de pequeno formato, débese incluír neste apartado íntimo da produción gráfica do rianxeiro sen buscarlle moitas máis explicacións nin pretensións estéticas.

## Castelao en Nova York

Hai máis de vinte anos Isaac Díaz Pardo (1986) escribiu que o exilio americano de Castelao estaba aínda por estudar. Hoxe andouse un bo camiño para aclarar os pasos e ánimos de Castelao no exilio de Nova York entre agosto de 1938 e xuño de 1940, con traballos como os de Bieto Alonso, Emilio González López, Mejía Ruíz, Núñez Seixas, Nancy Pérez, Amado Ricón ou Luís Soto. A esta cidade chegou para facer campaña a prol da causa republicana e aquí estivo agardando para irse á *Galiza ideal*, que para el representaban os galegos do Río da Prata, onde pensaba que era máis útil o seu traballo e era “a mellor Patria que hoxe se me pode ofrecer” (Castelao 1961: 227). Pero a súa estada na Gran Mazá, aínda que non agradable nalgúns momentos como conta nalgunhas das súas cartas, foi interesante xa que aquí tamén traballou arreo e non só a prol da República até que rematou a guerra, senón que contribuíu á unidade dos galegos emigrados nesta cidade coa creación da *Casa Galicia*, onde deixou un cartaz co lema “Galegos de América, cumpribe a manda dos vosos mortos”. Máis de corenta anos despois o poeta, residente nesa cidade, exclamaría diante das portas desta institución, agora situada no barrio de Queens:

¿Que foi de ti Casa de Galiza?

¿Quen escondeu a túa bandeira?

.....

Si Castelao soubese

Que xa non tes compañeiros

(Álvarez Koki: “Frente a Casa de Galiza en Nova York inverno do 84”)

Pero mentres agardaba para ir a esa *Galiza ideal* e cando a tristura do inverno invitaba a ensumirse en meditacións, Castelao aproveitou o tempo e, detrás dunha xanela de Nova York ensombrecida por un rañaceo, rematou *Os vellos non deben de namorarse*, fixo debuxos de negros e haitianos, o álbum *Milicianos* e traballou noutros textos.

No seu labor como recadador de fondos para a causa republicana non só deu numerosos mitins en diferentes lugares da xeografía americana, senón que tamén fixo obra gráfica, como nolo conta o xornal en español *La Voz* (Nova York, xoves 30 de novembro de 1939, p. 12) nunha crónica titulada “Grandiosa velada de arte y cultura”. Nela lemos que esa velada estaba organizada polo crego Leocadio Lobo e celebrada no teatro McMille da Universidade Columbia. No acto, presentado por Ernesto Guerra da Cal, actuou o coro do “Frente Popular Antifascista Gallego de Nueva York y Brooklyn”. A crónica dinos que “al terminar el acto se sorteará un dibujo original del gran artista Alfonso R. Castelao. Además de Don Leocadio Lobo, forman el Comité Organizador los profesores Tomás Navarro y Emilio González López”.

Debemos lembrar tamén que Castelao expusera nesta cidade os seus debuxos, fora nos Delphic Studios, como nolo conta por exemplo o xornal *The New York Times*, na edición do 24 de outubro de 1938, ao falar das diversas exposicións que se poden ver nesa semana, entre as cales cita a de Castelao: “Drawings by Castelao are on view at the Delphic Studios”. Pero seis días máis tarde (30 de outubro, p. 170) este xornal dedícalle, asinado por H. D., un pequeno texto, que di:

The Spanish artist Castelao presents the contrast of his native Galicia under the monarchy and under fascism- the former idyllic phase in some fifty sketches from the album NOS published in 1918, and the latter phase in powerful and even brutally strong drawings not imitative of Goya but in the Goya tradition: sketches showing the horrors of civil war in unforgettable vignettes of murder, rape, and other violence. It is horror-inspiring work-swift, direct and terribly emotional-that one cannot merely regard coolly and objectively as art.

E outra vez *The New York Times* (9 de xaneiro de 1950, p. 20) farase mesmo eco do pasamento de Castelao en Bos Aires:

Dr. Alfonso R. Castelao


Buenos Aires, Jan. 8 (UP)- Dr. Alfonso Rodriguez Castelao, Spanish painter, and former Columbia University professor, died here today at the age of 62.

Quizais, cando nesta breve crónica se refiren ao antigo profesor da Columbia University se estean referindo ao Castelao que impartiu alí unha conferencia sobre Valle-Inclán.



Nesta pequena contribución só quería presentar un pequeno traballo de Castelao e chamar a atención cara a un punto da xeografía ao norte da *Galicia ideal*, que parece que foi a ideal tamén para os estudosos da emigración e do exilio, que nese lugar ao norte tamén se garda memoria dos galegos, de milleiros de galegos exiliados

e emigrados, que nas súas rúas multiculturais tamén se escoita de cando en vez o galego falado por galegos que, por mor dos procesos de globalización, teñen agora

vidas transnacionais, con fortes vínculos nun lado e no outro, son “transmigrantes”, algo que os diferencia da emigración clásica. 

## Bibliografía

- ALONSO, Bieito (2000) *O exilio de Castelao*. Vigo, Edicións A Nosa Terra.
- ANDERSON, Ruth Matilda (1939) *Gallegan Provinces of Spain. Pontevedra and La Coruña*. Nova York, The Hispanic Society of America.
- ÁLVAREZ “KOKI”, Francisco (1991) *Máis aló de Fisterre*. Pontevedra, Servizo de Publicacións da Excmá Deputación Provincial de Pontevedra.
- CABO VILLAVERDE, José Luís (1998) “O proxecto galego de Ruth Matilda Anderson”, en *Ruth M. Anderson. Fotografías de Galicia 1924-1926*. Xunta de Galicia e The Hispanic Society of America.
- DÍAZ PARDO, Isaac (1986) “Castelao en América”, en *Castelao. 1886-1950*. Madrid, Ministerio de Cultura.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio “Castelao no exilio en New York”, en *Actas do Congreso Castelao*, Xunta de Galicia, pp. 131-137.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio (2000) *Castelao propagandista da República en Norteamérica*. (Edición de Xosé Ramón Fandiño e coa colaboración de Amado Ricón). Sada, Edicións do Castro.
- MEJÍA RUIZ, Carmen (2004) “El exilio de Castelao en Norteamérica (Textos y documentos)”. *Madrygal*, nº 7, Madrid, pp. 79-92.
- NUÑEZ SEIXAS, Xosé Manuel “Emigración e exilio en Alfonso R. Castelao: da ‘moura fartura’ á ‘Galicia ideal’”. *Estudios Migratorios*, nº 15/16, Santiago de Compostela, pp. 9-48.
- PÉREZ REY, Nancy (2006) “Panorama do exilio galego republicano en Nova York”. En X.M. Núñez Seixas e Pilar Cagiao Vila (Eds.) *O exilio galego de 1936: política, sociedade, itinerarios*. Sada, Edicións do Castro, pp. 189-198.
- RICÓN, Amado “Castelao, propagandista de República e organizador galego”, en *Actas do Congreso Castelao*, Xunta de Galicia, pp. 139-146.
- RODRÍGUEZ CASTELAO, Daniel (1961) *Sempre en Galiza*. Bos Aires, Edicións As Burgas.
- RODRÍGUEZ CASTELAO, Daniel (1977) *Castelao. Diario 1921*. Vigo, Editorial Galaxia.
- SOTO, Luís (1983) *Castelao, a U.P.G. e outras memorias*. Vigo, Edicións Xerais de Galicia.



# Nota erudita sobre a orixe do termo “paisaxe” en galego

FEDERICO LÓPEZ SILVESTRE

Departamento de Historia da Arte, USC

hafede@usc.es

Sen ser eu filólogo, que non o son, quería neste texto dar resposta a unha cuestión que, penso, debe interesar a un público amplo de estudosos da cultura galega. Sen dúbida, é posible que, preto de Portugal e na lingua galega falada, os galegos dixeran “paisaxe” e non “paisaje” xa dende o século XVIII. Pero, despois de consultar os datos recollidos polo equipo de investigación do proxecto *Atlas Lingüístico Galego* –proxecto dirixido por Antón Santamarina Fernández no marco das actividades realizadas polo Instituto da Lingua Galega–, pódese dicir que, polo que se refire á lingua galega impresa, os termos “paisaxe” e “paisaxes” aparecen por vez primeira na edición de *Cantares Gallegos* de Rosalía de Castro de 1863<sup>1</sup>.

O certo é que en Galicia, incluso o termo castelán “landscape” (así se escribía a comezos do XIX) debeu tardar moitísimo en utilizarse con frecuencia (máis se temos en conta que

en francés, en italiano e en castelán utilizábase dende o século XVI). Probablemente xa no século XVIII houbo alguén que utilizase en Galicia o termo en castelán. Sexa como fora, eu non o atopei. O que comprobei é que no século XIX os primeiros usuarios da palabra en castelán serán profesionais foráneos que traballan en Galicia. O profesor da Universidade de Santiago de orixe navarra José María Maya y Barrera a usará nun discurso de 1827 nun sentido metafórico<sup>2</sup>, e o enxeñeiro de minas alemán Guillermo Schulz a utilizará en 1835 na súa *Descripción Geognóstica del Reino de Galicia* para referirse a espazos reais<sup>3</sup>. Non é estrano, polo tanto, que, na mesma época, algúns pioneiros da prensa comecen a insistir no tema e que os historiadores que se ocupan destas cuestións subliñen que os xornalistas, dende cedo, enxalzaron a paisaxe galega<sup>4</sup>. En 1849 no prólogo “¿Qué es Galicia?” da *Historia*

1 V. CASTRO, ROSALÍA: *Cantares Gallegos*, Vigo, Imprenta de Juan Compañel, 1863, pp. 9, 11, 13, 154, 155. Datos facilitados hai xa anos por Antón Santamarina, director do Instituto da Lingua Galega. Aproveitamos a ocasión para darlle as grazas pola súa axuda.

2 V. *Discurso pronunciado el día 11 de enero del corriente año en la Academia de Oratoria de la Real Universidad de Santiago* por su Vice-presidente D. José María Maya y Barrera, natural de Tudela, Reyno de Navarra, Imprenta de D. José Fermín Campaña y Aguayo, 1827 [exemplar en BXUSC, referencia RSE. Misc. 9/12]. Na p.16 dun discurso escrito para ensalzar a arte de persuadir di o autor: “¡Que campo tan vasto y tan ameno se descubre á mi consideración en este momento! Si el corto período á que debo limitar mis reflexiones no me lo impidiera; ¡cuantos paisajes interesantes recorrería! Levantaría el velo que nos oculta el conocimiento de los sucesos humanos”. O termo úsase aquí en sentido metafórico, cóllese da pintura e o aplica á historia.

3 V. SCHULZ, GUILLERMO (VIDAL ROMANÍ, JUAN RAMÓN –introducción–): *Descripción Geognóstica del Reyno de Galicia*, Sada, Ed. do Castro, 1985, –1ª Ed. Madrid, Imprenta de los Herederos de Collado, 1835–, por exemplo, na p.3 fala de “variedad de paisajes” para referirse xa ó territorio.

4 V. SAURÍN DE LA IGLESIA, MARÍA ROSA: “Lugar mais hermoso...” en *Apuntes y documentos para una historia de Galicia en el siglo XIX*, A Coruña, Ed. Diputación Provincial, 1977, pp.7-21; e FERNÁNDEZ PULPEIRO, JUAN CARLOS: “El Correo de Galicia. Principio de la “Edad de Oro” de la Prensa Gallega” en *Apuntes para la Historia de la Prensa del Siglo XIX en Galicia*, A Coruña, Ed. do Castro, 1981, pp.102-106. Este último indica que *El Correo de Galicia*, nacido en A Coruña en 1833 e que só se mantivo con vida cinco meses, ensalza unha e outra vez a paisaxe e a “paisanaxe” galega.

*política, religiosa y descriptiva de Galicia* do tudense Leopoldo Martínez Padín (1823-1850) atopamos a palabra en castelán usada para enxalzar todo o que é terra galega<sup>5</sup>. En 1858 José Planellas volve facer uso do termo nese idioma na “Introducción” do *Catálogo metódico de los objetos exhibidos en la Exposición Agrícola Industrial y Artística [sic] de Galicia* celebrada en Santiago para referirse ás pinturas de “paisage”<sup>6</sup>. Pasando o tempo e grazas á prensa, a súa propagación será cada vez maior. No *Almanaque de Galicia* de Soto Freire, publicación lucense da década dos sesenta na que participarán entre outros Rosalía (1836-1885) e Murguía (1833-1923), non só descubrimos que o termo normalizouse, senón que presenciamos “en directo” a evolución ortográfica do vocábulo. Así, mentres Antonio Rotea (morto en 1870) fala dende as páxinas do número 3 dos “paisajes”, no mesmo lugar Emilia Calé (1837-1908) prefire seguir usando a grafía “paysages”<sup>7</sup>.

Hai quen me ten dito, falándolle eu deste tema, que, quizais, a lentitude con que os galegos pasaron de escribir en castelán “paisage” a escribir, tamén nese idioma, “paisaje”, pode deberse a que xa entón había moitos que pronunciaban “paisaxe”.

Non o sei e é difícil sabelo. O que si sei é que no galego falado pola xente de a pé “paisaje”, “paysage” ou “paisaxe” foron termos estranos ata mediado o XIX. Boa proba de que Rosalía, en *Cantares gallegos* (1863), debeu recoller o termo escrito do castelán ou do portugués (penso que non do francés) é que os tres dicionarios da lingua galega que se publicaron no século XIX, os de Francisco Javier Rodríguez (1863), Juan Cuveiro (1876) e Marcial Valladares (de 1884), aínda o omiten<sup>8</sup>.

Inda que os escritores e os eruditos galeguistas xa o utilizarán antes da aparición desta publicación (os casos son tantos que resulta ocioso citalos), no século XX o vocabulario de Filgueira Valverde, Tobío Fernández, Magariños Negreira e Cordal Carús (1926) tampouco dará entrada ó termo<sup>9</sup>. Haberá que agardar á posta a punto dos dicionarios de Leandro Carré (1928) e Eladio Rodríguez (publicado postumamente en tres volumes entre 1958 e 1961, pois o seu autor faleceu en 1949) para poder encontrala<sup>10</sup>.

Ata 1928 ningún dicionario galego fai mención da palabra “paisaxe”. Ponse de manifesto a novidade lingüística que tiñan entre mans os diferentes autores na variación do xénero que se descobre nas súas obras. Se o

5 V. MARTÍNEZ PADÍN, LEOPOLDO: *Historia política, religiosa y descriptiva de Galicia*, Madrid, Establecimiento tipográfico de A. Vicente, 1849, pp.9-16 [exemplar en BXUSC, referencia RSE.FOLL.XII-2].

6 V. PLANELLAS GIRALT, JOSÉ; NEIRA, FRANCISCO; RIVA, VICENTE DE LA: *Catálogo metódico de los objetos exhibidos en la Exposición Agrícola Industrial y Artística [sic.] de Galicia: celebrada en Santiago por el Excmo. Ayuntamiento y la Sociedad Económica en Julio y Setiembre del presente año*, Santiago, Imprenta de Jacobo Souto e Hijo, 1858 [exemplar en BXUSC, referencia R.9483].

7 V. CALÉ, EMILIA: “Un recuerdo á Galicia” en *Almanaque de Galicia para uso de la juventud elegante y de buen tono dedicado a todas las bellas hijas del país*, Lugo, Imp. de Soto Freire, nº 3, ano 1866, pp.11-12; e ROTEA, ANTONIO: “El gallego” en *Almanaque...*, nº 3, ano 1866, p.33, nun poema que di: “Venid á ver paisajes que no visteis”. Sobre Emilia Calé véxase VARELA JÁCOME, BENITO: *Historia de la Literatura Gallega*, Santiago, Porto y Cía., 1951, p.225. Sobre Antonio Rotea, párroco e poeta tudense, temos entrada en *Gran Enciclopedia Gallega*, Gijón, Silverio Cañadas, 1974, tomo 27, p.115.

8 V. RODRÍGUEZ, FRANCISCO JAVIER: *Diccionario gallego- castellano, su autor...*, bibliotecario que fue de la Universidad Literaria de Santiago, dalo á luz *La Galicia, Revista Universal de este Reino, bajo la dirección de D. Antonio de La Iglesia y González*, La Coruña, Imp. del Hospicio Provincial, 1863, p.98 [exemplar en BXUSC, referencia 26042]; CUVEIRO PIÑOL, JUAN: *Diccionario gallego, el más completo en términos y acepciones de todo lo publicado hasta el día...*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de N. Ramírez, 1876 [exemplar en BXUSC, referencia L-1257]; VALLADARES, MARCIAL: *Diccionario gallego-castellano*, Santiago, Estab. Tip. del Seminario Conciliar Central, 1884 [exemplar en BXUSC, referencia 1179].

9 Inda hai outro da Real Academia Galega que chegou ata a letra C dos anos 1913-1928; o seguinte dicionario galego máis ou menos completo [chega ata a letra T] será xa o de FILGUEIRA VALVERDE; TOBÍO FERNÁNDEZ, MAGARIÑOS NEGREIRA Y CORDAL CARÚS: *Vocabulario popular galego-castellano*, Vigo, Ed. El Pueblo Gallego, 1926. Sen embargo, aínda non inclúe a palabra “paisaxe”.

10 V. CARRÉ ALVARELLOS, LEANDRO: *Diccionario galego- castelán*, A Cruña, Ed. Lar, 1928, tomo 2 [de 2 vols.], p.257, donde dice: “PAISAXE: s.f., Paisaje. Vista o pintura del campo” [exemplar en BXUSC, referencia: 22884/ 2]. O dicionario de Eladio Rodríguez o cito nas seguintes notas.

primeiro, Carré, fala de “a paisaxe” como substantivo feminino, o segundo, Eladio Rodríguez, o considerará masculino. Sen dúbida as diferencias débense a que o primeiro se inspira no portugués “paisagem” que é feminino, e o segundo no castelán “paisaje” que é masculino. En todo caso, o definitivo “xiro xenérico” que finalmente se impuxo ó termo galego con respecto ó castelán, é unha das máis interesantes e belas aportacións dos lingüistas e eruditos galegos de finais do XIX e comezos do XX. De feito, a decisión final pode deberse ó debate que durante décadas mantiveron os membros da Institución Libre de Ensinanza e da Xeración do 98 de Madrid cos eruditos galegos en relación coa paisaxe. Explícome: en Madrid Giner de los Ríos, Unamuno e compañía sostiveron a tese de que a paisaxe de Castela era masculina e a galega feminina<sup>11</sup>. Pode que, en revancha, esta tese fose ben acollida en Galicia, ata o punto de que, tendo en conta que se trataba dun termo novo, alguén como Carré decidise finalmente falar de “a paisaxe” e non de “o paisaxe” e moitos outros adoptasen como boa esta peculiaridade. Sería, pois, o “carácter feminino” da terra galega o que condicionaría a decisión da xente sobre qué xénero escoller para a nosa “paisaxe”.

Para terminar de caracterizar o sentido do termo no momento mesmo da súa adopción oficial en galego, penso que é bo recordar o artigo do dicionario de Eladio Rodríguez. O contido é o suficientemente descritivo como para aforrarnos grandes

explicacións sobre o vínculo que sempre tivo a palabra “paisaxe” coa arte<sup>12</sup>. Inda que, como xa vimos, poden atoparse precedentes non institucionais, a de Eladio Rodríguez (presidente da Real Academia Galega dende 1926) foi a primeira sanción académica reseñable do termo galego “paisaxe”:

“PAISAXE: s.m. Paisaje, extensión o porción de terreno que forma un conjunto artístico. Cuadro que representa el campo, un río, un bosque, una aldea, etc. El paisaje gallego es tan vario, tan múltiple, tan lleno de bellezas naturales y tan pródigo en matices, que en él encuentran nuestros pintores campo vastísimo para producir obras de bretemosas transparencias, como las de Francisco Llorens; llenas de la jugosidad que campea en los rincones y paisajes de Juan Luis; abundantes de certera y campesina realidad, como los de Manuel Abelenda; ricas en tonalidades y colorido, como las de José Seijo; románticas y suaves de ejecución, como las de Felipe Bello Piñeiro; pletóricas de luz y de color, como las de Carmelo González; espléndidas de efectivo realismo en los alrededores de Ribadeo, como las de Suárez Couto; saturadas de ambiente de égloga, como las de Imeldo Corral; evocadoras de aldeanos rincones de leyenda, como las de Carlos Sobrino; plenas de vigorosa armonía, como las de Alfonso Castela, y exuberantes de sabor racial, como las de Camilo Díaz Valiño, por no citar más que algunos de los consagrados en el paisaje gallego”<sup>13</sup>. 📍

11 V. PENA LÓPEZ, M<sup>a</sup> CARMEN: *Pintura de Paisaje e ideología. La generación del 98*, Madrid, Ed. Taurus, 1982.

12 Por certo, isto é válido para todas as linguas romances dende que no século XVI xurda a palabra en francés e, pouco despois, en italiano e castelán, da man de artistas e coleccionistas. Ó respecto, véxase FRANCESCHI, CATHERINE: “Du mot paysage et de ses équivalents dans cinq langues européennes” en Michel Collot (sous la direction de): *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ed. Ousia, 1997, pp.75-111

13 V. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, ELADIO: *Diccionario enciclopédico gallego-castellano*, Vigo, Ed. Galaxia, 1958-1961, 3 vols. [concretamente, véxase a voz “PAISAXE” do tomo 3 publicado en 1961; exemplar na Biblioteca de Filoloxía da USC, referencia 4699 ROD1/3].



# María Mariño, consagrada pola RAG o Día das Letras Galega

XESÚS SAMBADE

## 1. Biografía

A vida de María Mariño é a vida dunha muller humilde que viviu nun contexto marcado pola pobreza da súa infancia en **Noia**, onde tivo que traballar desde pequena de costureira. A ilusión que lle causou o poder acceder aos libros no **pazo de Goiáns** en Escarabote (Boiro), onde traballaba a súa tía Concha échena de esperanzas dunha vida superior. A tía herdará dos amos o pazo de Goiáns por careceren estes de descendencia e cerca do pazo da tía vivirá a familia do zapateiro e a xastra cando a nosa autora conte con vinte anos. Pasará unha temporada en Viscaia na casa dunha irmá en pleno cerco de Bilbao polas tropas franquistas (1937). Ao volver a Boiro coñecerá ao que vai ser o seu compañeiro, Roberto Pose Carballido, mestre nesta localidade. A partir deste momento o destino laboral do marido e de María Mariño son o mesmo: Arzúa, Elantxobe (Viscaia), e o Courel: primeiro Romeor, onde morrerá a súa nai e por fin o destino que vai facer descubrir a poeta que levaba dentro, **Folgo do Courel**, terra de **Uxío Novoneyra**, figura definitiva para María Mariño, tanto porque lle descobre a poesía galega, ánima a escribir, pona en contacto cos poetas e intelectuais galeguistas, facilitará a publicación

do seu primeiro libro e será o depositario da seguinte obra e un entusiasta defensor da calidade poética da autora.

María Mariño, a noiosa do Courel, morrerá de leucemia en 1967 pouco despois de rematar o seu segundo libro en galego. Os seus restos repousan en Seoane do Courel. A súa vila natal honraralle homenaxe e publicará *Versos que comenzan* en 1990 da man Antón Avilés de Taramancos daquela concelleiro de cultura nesta localidade.

## 2. Recepción da súa obra

A obra de María Mariño é unha das obras da literatura galega que creou máis polémica, interese e esquecemento ao mesmo tempo.

O feito de ser muller e non facer vida pública na sociedade literaria do seu tempo vai axudar á polémica. Mesmo se vai a cuestionar a súa verdadeira existencia, sobre todo a raíz dunha mala interpretación dun artigo de Borobó no que falaba de María Mariño como “invención de Novoneyra”.

A suposta carencia de lecturas por parte da autora van levar a algún crítico (Arcadio López Casanova) a restarlle valor e demasiado seguimento de Novoneyra.

Os grandes defensores da calidade e orixinalidade da obra de María Mariño foron Uxío Novoneyra e Xosé Luís Méndez

Ferrín, da que destacan a interiorización da paisaxe courelá así como a innovación lingüística. A través da Asociación de Escritores Galegos van a reivindicar a súa figura.

As feministas da *Festa da palabra silenciada* van poñer en “corentena” a figura de María Mariño até que haxa datos fiábeis dela: despois da investigación dunha asociación cultural de Noia sobre a súa vida e de Carme Blanco sobre a súa obra renderanlle homenaxe no ano 1997 e en 2007 na revista das Feministas Independentes Galegas. Cando se sabe que se lle adica o Día das Letras Galega á autora volverán a facerlle outro monográfico na súa revista.

### 3. Obra

En 1963 coincidindo co centenario de *Cantares Gallegos* publícase o seu único libro en vida da autora, *Palabra no tempo* na colección “Tesos Cumes” da editorial Celta nunha fermosa edición ilustrada por Raimundo Patiño e cun prólogo de Otero Pedraio de moita lucidez no que ve a renovación da palabra e o difícil da súa lectura: “Precísase un noviciado de soidade e de silencio”.

Á súa morte a súa obra estará mediataza por Novoneyra. O que se soubo da vida e da obra póstuma coñeceuse polo entusiasmo e admiración deste autor: algúns textos da obra póstuma *Verba que comenza* irán saíndo en diversas publicacións (nas revistas *Dorna*, *Carabela de xiada*, antoloxías literarias) ao longo de 27 anos.

En 1990 o concello de Noia a instancia de Antón Avilés de Taramanco edita o libro *Verba que comenza* que fora escrito no último ano da súa vida.

No ano 2007 a Editorial Alvarellos saca a luz un libro de versos inéditos en castelán

*Más allá del tiempo* que a autora lle mandara a Ánxel Fole en 1965 para que este lle fixese o prólogo. Alí quedará inédita até que se descubra e o xoven editor Henrique Alvarellos a publique.

### 4. Características

A súa obra literaria en galego ten as seguintes características. (Da obra en castelán pódese ver o estudo crítico que a profesora da Universidade de Barcelona fixo para Alvarellos):

- O que máis destaca da aurora é o seu radical intimismo e a ruptura lingüística do seu estilo.
- A vivencia da natureza courelá e do mar das rías de Muros-Noia e Arousa e da Coruña, onde pasou os veráns dos últimos anos adquirirá forma artística que situará á autora dentro da “mística materialista”, como a definen Novoneyra e Ferrín.
- Para expresar esa vivencia inefábel de integración na propia natureza utilizará unha linguaxe rupturista levada aos límites.
- En *Palabra no tempo* utilizará en poemas breves métrica e recursos da literatura popular en consonancia con *Os Eidos* de Novoneyra e a poesía de Rosalía de Castro. Recordos da súa infancia, xuventude, mortos e a vivencia da natureza e do acto creativo conforman os temas dos seus poemas.
- En *Verba que comenza* son composicións longas que están marcadas pola enfermidade, a degradación física e o sentimento da morte próxima. O mar xoga un papel simbólico importante, forza poderosa capaz de destruílo todo.

## 5. Temas na súa poesía

Temos como referencia a súa Obra Completa, 2006 de Edicións Xerais para as citas poéticas. Destacamos algúns temas recorrentes do que poñemos algún exemplo significativo.

**1. Sobre a súa infancia en Noia:** Vemos en moitos versos a súa preocupación intimista de medrar por dentro, sempre solitaria como a definían os seus veciños cando Agrafoxo estudou a vida da autora en Noia.

“Son aquela!  
Son aquela sempre soia  
que paseaba a ribeira  
a ver si nela atopaba,  
a ver si nela afogaba.” (páx. 64)

A ribeira de Noia que a fai soñar, como lle acontecerá ao seu paisano Avilés de Tarancos.

Ribeiras de mar enxoiro!  
Ribeiras de pleamar!  
Quedas, vellas ribeiras,  
agardan un mar i outro mar.” (páx 103)

**2. Sobre a súa nai:** Tivo grande amor á súa nai, a que lle daba grande seguridade afectiva.

“Atopeiche, miña nai!  
Atopeiche!

Volvo de novo en min,  
volvo de novo a olvidar!” (páx 67)

A súa nai faina reflexionar sobre a frustración materna ao morrerlle un bebé dun mes.

“Son ser das túas penas,  
de ledicias e amores,  
son cadea enferruxada,  
vertida das túas veas.” (páx 67)

**3. Sobre o Courel:** Hai moitos versos adicados á súa terra de acollida. É aquí onde presenta maior influencia de Novoneyra. A partir dunha carballeira e nevaradas que se fan máxicas co vento.

“Zoa na carballeira  
algo que non é o vento.  
Abren as súas sombras as áas.  
O da chegada é o tempo.” (páx 75)

“Hai sol de nevaradas.  
Hai xeadas que alumean.  
Hai aires de bon pasar  
e que sempre atrás se quedan”. (páx 79)

A casa e a vida labrega:

“Casas, casiñas vellas, en fume e fumes  
brilades  
recendendo a vidas probes e á paz dos vosos  
lares” (páx 82)

“Leiras longas e longas  
de mirada cega polo bon mirar!

Xunta descansa nelas.  
Agardano a súa mallega,  
dorme o sono da meda.” (páx 89)

**4. Unión mística coa paisaxe:** Xa Novoneyra e Méndez Ferrín destacan a mística materialista da autora:

“Son a chuvia, son a neve, son o vento da  
xeada.

Son alba daquele vivir,  
hoxe noite daquel sentir.” (páx 108)

A contradición mística na linguaxe ao  
sentir a natureza é un dos seus maiores  
logros expresivos:

“Sinto, sinto un zoar xordo. Vexo, vexo e  
non de ollar.

Ouh voz de faro, entre néboas, canto teño  
de ti sin che oír!  
dásme luz nesta borrasca, dáslle sentido ó  
vivir.

(...)  
Falas o teu saber  
e sempre dis o teu calar.  
Hoxe que non me encontro e ten medo o  
meu tecer,  
achégate, ven a min, deixa xa de lonxear”.  
(páx 109)

“O silencio das cousas, hoxe,  
aboia, aboia en min.  
Remos navegar terra ó lonxe,  
volvendo as augas cara min.” (páx 119)

“Oio algo alá mui lonxe e nada del sei decir,  
e sin esperar espero para ver si o vexo vir.”  
(páx 120)

“Está caendo a folla i en min nace primavera,  
quen entenderá este mar vello?  
Como digo onte sendo hoxe?  
Como farto a miña verba do nacer que xa  
pasou!” (páx 202)

**5. O mar como sitio onde vive a súa intimidade coa natureza.** Sobre todo é recorrente no seu libro *A verba que comenza*.

“Tiven medo de vogar,  
tiven medo da auga crara.  
Anque fora cuns bos remos  
anque fora na mar calma,  
non vogaba, non vogaba! (páx 132)

“Era a migalla dun home o que facía andar  
o mar.

Dáballe ás augas vó,  
vóo que brincaba en ondas.

(...)  
De lonxe viu rubir o mar, rubía hasta bicar  
o ceo.

Á súa chegada os peixiños todos flotaban a  
flor de auga.” (páx 186)

“Crucei o mar da Marola e faloume no seu són,  
faloume aberto en voz sonora  
e ritmo forte.” (páx 187)

**6. Sentimento da finitude, enfermidade e a morte próxima.** No segundo libro está feito en pleno deterioro físico e a presenza da morte.

“Aquí che deixo, meu peito canso, aquí che  
deixo,  
aquí che deixo neste branco papel trillado,  
neste percuero das horas.” (páx 147)

“Onde queda meu camiño?  
Meu camiño aquí de sol enteiro,  
de auga de chuvia,  
de vento e loita.  
Donde queda?  
Derruboume e non sei del.



Non me ergo.” (páx 179)

“Hoxe por neve trocada,  
hoxe no humor derradeira,  
que non oio meu latido,  
que a escuridá me zoa,  
quero pedir e non podoo,  
non falo,  
chegan a min e non o sei” (páx 206)

“Chega a hora que marcou o tempo  
-xeadaa que apaga o sol-  
chega a hora fría aquela de contas feitas.”  
(páx 208)

“Sin saber pra onde ir nin a donde agarrarme,  
de todo núa, cando dela de a feito non sabía  
agarreime ó vestido da fe.  
Hoxe, co vestido vello xa,  
voume,  
voume indo”. (páx 213)

“Encóllome para entrar de novo en ti, Mundo.  
Acurrucada rógoche que deas altura á miña  
cabida,  
que flote en ti, que en ti se esparza,  
e nas túas áas me acollas,  
amplia e sinxela e digas a berro limpo:

Naceu de min!”. (páx 184)

**7. A palabra como centro da súa poética:**  
Un crítico e poeta como Paulino Vázquez moi atinadamente ten destacado de María Mariña a súa innovación no tratamento lingüístico. Nós cremos que a autora chega a un expresionismo abstracto como os pintores norteamericanos dos anos 50. Por iso pode ser unha autora que coste chegar a ela.

“Sempre verba do chan máis fondo  
-ouveoo marzal, pisada cega- vento!  
Non te atopas no teu pero si.  
Non te atopas no outro, pero si.  
Apañas,  
apañas en cume,  
apañas en val,  
apañas en terra-xema-furna.” (páx 157)

“Aonde irás dar miña verba si che guindo desta  
altura?

Ouh, aonde irás dar?  
Soltareiche,  
soltareiche pouco a pouco  
pra que non te magoes  
e chegues enteira,  
pra que digas enteira  
e san, enteira quedes.” (páx 161) 🗣️



## 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 de Adra. Das fotografías, ilustracións 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 deberán incluír unha copia en formato dixital (que sexa compatible co programa word) e un exemplar mecanografiado en DIN A4 por unha soa cara en Arial 12 puntos, 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) “Adaptacións 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.  
ICOM, *Código de deontoloxía del ICOM para museos*, [En liña] Consulta 3/10/06, <[http://ICOM.museum/ethics\\_spa.html](http://ICOM.museum/ethics_spa.html)>  
GÓNZALEZ REBOREDO, Xosé Manuel (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. A antropoloxía*, Museo do Pobo Galego, Santiago de Compostela, pp.51-69.
- 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.



¡Estamos conectados!



UNIVERSIDADE  
DE VIGO







MERCAGALICIA

