

# ADRA

Revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego  
Nº9 Santiago de Compostela, 2014

S/T

ÁNGEL CERVIÑO

---

Un patrimonio para o futuro

SHARON R. ROSEMAN

---

Intervencións na contorna de San Domingos  
de Bonaval. Santiago de Compostela

ROSA MOURIÑO PÉREZ

---

Folclorización e estudos de indumentaria en Galicia

BELÉN SÁEZ-CHAS DÍAZ

---

O órgano do santuario de Nosa Señora dos Desamparados de  
Abades e algunhas notas sobre a súa historia até os nosos días

ANDRÉS DÍAZ PAZOS E MARÍA BELÉN BERMEJO LÓPEZ

---

Padrón no cine: a primeira película muda

XOSÉ CARLOS BEIRÓ PIÑEIRO

---

EspazoBatente

JUAN CREUS ANDRADE

---

Unha ponte de activismo cultural. Quince anos de A Taboada

MARCOS SEIXO

---

Notas de libros



# **ADRA**

Revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego  
Nº9 – Santiago de Compostela, 2014

# ADRA

Nº9 – Santiago de Compostela, 2014

**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  
José M<sup>a</sup> Laredo Codornié  
Rosa M<sup>a</sup> Méndez García  
Nolo Suárez  
Manuel Vilar Álvarez

Deseño e maquetación: **ocumodeseño**  
Impresión: Gráficas Sementeira

Asesoramento lingüístico:  
Xesús Sambade

Depósito Legal: C-2367-2005  
ISSN: 1886-2292

© da edición: Museo do Pobo Galego.  
© dos textos: os autores e autoras.

ADRA é unha revista con periodicidade anual que comezou a súa andaina no 2005 co espírito de crear un soporte para a publicación de artigos de coñecemento científico e cultural desde Galicia.

Tentando chegar a unha ampla audiencia Adra distribúese a través de intercambio con máis de 150 bibliotecas europeas.

Os temas que se abordan son todos aqueles relacionados coa realidade galega desde calquera punto de vista e área de coñecemento, tendo especial incidencia a antropoloxía social acorde cos fins e misión do Museo do Pobo Galego. A lingua da Revista é o galego. Os artigos que publica son orixinais e inéditos e foron sometidos a unha avaliación por pares mediante o sistema dobre cego, con garantía de anonimato.

As opinións e feitos consignados en cada artigo son de exclusiva responsabilidade dos seus autores. O Museo do Pobo Galego non se fai responsable, en ningún caso, da credibilidade e autenticidade dos traballos.

Esta revista está incluída nas seguintes bases de datos:

IN\_Recs (Universidad de Granada): <[ec3.ugr.es/in-recs/ii/Antropologia-2010.htm](http://ec3.ugr.es/in-recs/ii/Antropologia-2010.htm)>

Dialnet (Universidad de la Rioja): <<http://dialnet.unirioja.es/>>

# Índice

S/T **7**

ÁNGEL CERVIÑO

Un patrimonio para o futuro **9**

SHARON R. ROSEMAN

Intervencións na contorna de San Domingos de  
Bonaval. Santiago de Compostela **25**

ROSA MOURIÑO PÉREZ

Folclorización e estudos de indumentaria en Galicia **41**

BELÉN SÁEZ-CHAS DÍAZ

O órgano do santuario de Nosa Señora dos Desamparados de  
Abades e algunhas notas sobre a súa historia até os nosos días **57**

ANDRÉS DÍAZ PAZOS E MARÍA BELÉN BERMEJO LÓPEZ

Padrón no cine: a primeira película muda **77**

XOSÉ CARLOS BEIRÓ PIÑEIRO

EspazoBatente **89**

JUAN CREUS ANDRADE

Unha ponte de activismo cultural. Quince anos de A Taboada **109**

MARCOS SEIXO

Notas de libros **117**





*S/T*  
Ángel Cerviño  
Técnica mixta (29 x 30 cm)



# Un patrimonio para o futuro\*

Sharon R. Roseman

*Departamento de Antropoloxía*

*Universidade de Memorial, San Xoán, Terranova e Labrador*

Nas observacións que ofrezco neste ensaio, quero falar, en parte, do proceso de constante emerxencia de novas significacións na vida humana, e dos vínculos (ou pontes) que existen entre este proceso e o patrimonio chamado 'intanxible'. Esa continua emerxencia subliña a importancia da cultura; do recoñecemento da forte presenza do futuro no presente; e do compromiso que temos de tomar parte na transmisión, na modificación, e na interpretación dos elementos culturais que herdamos do pasado.

## **A tanxibilidade e a intanxibilidade: algo aparte, algo integrado**

No ano dous mil tres a UNESCO<sup>1</sup> adoptou a Convención para a Salvagarda do Patrimonio Cultural Inmaterial (Intangible Heritage Convention) que naquel momento firmaron cento dezaseis países<sup>2</sup>. Non é sorprendente que a definición deste tipo de patrimonio, ratificada hai poucos anos, reflecta a que referimos como 'a cultura' das sociedades humanas nas disciplinas como a antropoloxía, un entendemento que levamos perfeccionando desde as derradeiras décadas do século dezanove. A adopción da convención sinala que exemplos do vocabulario da antropoloxía, e doutras ciencias sociais, chegaron a ser bastante coñecidos entre a poboación a nivel mundial, que os adopta como elementos básicos nas convencións e noutras propostas dirixidas ás organizacións internacionais (Roseman 2004).

"Enténdese por "patrimonio cultural inmaterial" os usos, representacións, expresións, coñecementos e técnicas – xunto cos instrumentos, obxectos, artefactos e espazos culturais que lles son inherentes – que as comunidades, os grupos e nalgúns casos os individuos recoñezan como parte integrante de seu patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de xeración en xeración, é recreado constantemente polas comunidades e grupos en función do seu entorno, a súa interacción coa natureza e a súa historia, infundíndolles un sentimento de identi-

\* Os meus agradecementos á asociación Ponte nas Ondas por terme invitado ao congreso que celebrou polo seu décimo quinto aniversario en 2010 e onde presentei unha versión deste ensaio.

1 A Organización das Nacións Unidas para a Educación, a Ciencia e a Cultura.

2 [http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL\\_ID=39849&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=39849&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)

dade e continuidade e contribuíndo así a promover o respecto da diversidade cultural e a creatividade humana”<sup>3</sup>.

‘Cultura’ humana, do ‘cultivo’ e ‘cultivar’, relaciónase coas actividades de plantar, nutrir, coirar, e facer a colleita. Como explica a definición, non ten que ver soamente cos instrumentos como o arado nin cos mesmos froitos. Sabemos que se non recollemos os froitos, quedan nas leiras onde se atopan, nutren a outros organismos do ecosistema, xa sexan vexetais ou animais, podrecen e se transforman e, en breve espazo de tempo, desapareceran como algo comestible para as persoas. Pero se non recollemos os froitos, tamén perdemos o coñecemento de como facelo. Tan pronto como se deixa de preparar e plantar as leiras para as novas colleitas, prodúcese unha perda dos coñecementos, expresións e representacións asociadas coa actividade da agricultura nun lugar específico. Se non hai unha base herdada, non é fácil recrealos co paso do tempo, algo que conforma un aspecto fundamental do patrimonio cultural inmaterial.

Entón, a definición recoñece que non se pode separar facilmente a intanxibilidade da tanxibilidade. Porén, en moitos sentidos, é o lado intanxible de varios procesos culturais do mundo o que está correndo o risco máis grave de perda. Por que? Porque sen poñer este lado ‘en marcha’, nin se ve, nin se escoita, nin é percibido por ningún sentido. Se non hai nada que ver, se hai silencio, se non hai nada que tocar, nin saborear, non hai intanxibilidade. O patrimonio intanxible non é o mesmo que o patrimonio material que se concreta nunha igrexa, nunha casa antiga ou nun muíño. Aínda que ao mesmo tempo os edificios e as outras estruturas materiais sexan tanxibles, non teñen a significación cultural sen o intanxible. É o mesmo que algúns dos nosos sentimentos, coñecementos, crenzas, etcétera; poden ser algo difícil de comunicar, pero moitas veces tamén son transmitidos por palabras, por xestos, por música, e por outros sinais accesibles aos outros.

Se non hai algo que experimentar en directo, nin polo menos indicacións de que había ou habería algo, estamos moi apartados do patrimonio en cuestión. Estamos noutro mundo.

## As significacións emerxentes

Como se poden activar mundos e significacións case perdidos ou pouco coñecidos, para darnos a posibilidade de entrar nun proceso de xeración de novos usos e de novas significacións? Un dos pioneiros do cine antropolóxico, David MacDougall (1991), dicía nun artigo titulado “De quen é a historia [ou literalmente ‘o conto’]”, que non se podía distinguir tan facilmente entre moitas obras documentais e os acontecementos que están reflectidos nelas: “o filme xa non está fóra da situación que describe”<sup>4</sup> (MacDougall 1991: 8). Ás veces, o filme está “dentro da historia de alguén”<sup>5</sup> (*Ibid.*). Algúns cineastas, como é o caso do antropólogo Jean Rouch, teñen a disposición e a capacidade para facer filmes que “encarnan [embody] un encontro cultural” en vez de constituír “unha mera reportaxe sobre el” (*Ibid.*: 9). Noutros filmes podemos compartir “a reinvención e o

3 UNESCO, Convención para a Salvagarda do Patrimonio Cultural Inmaterial, 2003. <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00006>, traducido do castelán.

4 No orixinal: “the film is no longer outside the situation it describes”.

5 No orixinal: “It is inside someone else’s story”.

ensaio constante da cultura [. . .] que representa a emerxencia dunha conciencia histórica nas persoas que contemplamos neles”<sup>6</sup> (*Ibid.*). Dixo MacDougall que nestes casos, e eu creo que podemos incluír moitos máis exemplos de expresións creativas (como o teatro, os programas de radio, a música e os libros), é importante pensar no acto de facer filmes como “unha maneira de crear as circunstancias en que os coñecementos novos poden sorprendernos”<sup>7</sup> (MacDougall 1991: 9).

Nos casos en que os filmes documentais xogan un papel na política, na vida espiritual, na loita para “reforzar identidades” (*Ibid.*: 7), sabemos agora que “aínda que non é evidente ao espectador alleo, forman parte dun proceso continuo de reforzamento e debate” (MacDougall 1991: 7).

No sentido de MacDougall, cando nos dedicamos a reflexionar sobre o patrimonio cultural, podemos entender que non só recollemos ‘datos’ ou facemos reportaxes sobre “o que había” ou “o que hai”. Implica un achegamento á vida cultural diaria e, por iso, é unha forma de interlocución entre as creacións recoñecidas como obras feitas para o público e a cultura que deriva dos pensamentos, sentidos, actuacións e relacións entre persoas que cambian a través non só das épocas, senón sobre unha base constante. Intercalan as obras do que chamamos con maiúscula Cultura, coas expresións diarias das persoas, comunicándose con aqueles cos que teñen relacións sociais. Temos nas dúas categorías manifestacións máis ou menos claras, e máis ou menos conscientes, dous puntos de vista.

## Os nenos que non saben nin coñecen de onde vén o leite

Hai varios anos pasei tempo cos amigos da aldea que estaban vivindo na capital. Visitábamnos uns recursos turísticos da cidade sen falar do que estaban mirando, escoitando, ollando. Como é normal, habían varias comparacións sensoriais para facer entre a aldea e a cidade. Como é normal falábamnos das novas dos veciños do medio rural que coñeciamos en común. Dixéronme o seguinte: hai nenos nas cidades galegas que ‘non saben de onde vén o leite,’ algo inimaxinable no medio rural. Explicaron que, se non visitan aos avós ou a outros parentes nas aldeas, non saben ben que o leite vén das vacas (e doutros animais) nin como extraer o leite delas, nin como coidalas. Pensando no asunto, observábamnos que había que crear un achegamento máis profundo e significativo entre o modo de vida rural e eses consumidores urbanos –algo que, por suposto, se encontra noutras zonas de Europa e noutros continentes. Nesta ocasión, a conversa indicaba a existencia dunha percepción das rupturas entre os sectores da poboación, creadas polos cambios nos modos de vida.

Se os nenos non saben, ou máis ben podemos dicir non coñecen ‘de onde vén o leite,’ é tamén verdade que esta idea, que pode servir como unha metáfora para moito máis, sinala que moitos nenos ao igual que moita xente maior, non saben con precisión como os seus bisavós se gañaban a vida, xa fora nas cidades ou no medio rural. A principios do século vinte, como era a vida dun/ha labrego/a, dun/ha mineiro/a, dun/ha mariñeiro/a, dun/ha marisqueiro/a, dun/ha mestre/a, dunha labrega, ou dunha tecelá? Se non coñecemos os detalles de como gañaron a vida, non coñecemos moitas significacións emerxentes integradas nas súas vidas que xurdían mentres que experimentaban as distintas etapas da vida, os cambios de goberno e incluso os sistemas políticos, as guerras, os problemas de saúde, as

6 No orixinal: “the constant testing and reinvention of culture, [...] represent the emergence in his subjects of an historical consciousness”.

7 No orixinal: “as a way of creating the circumstances in which new knowledge can take us by surprise” .

dores, e as felicidades. Neste caso, é posible que saibamos algunhas cancións que cantaban ou uns refráns ou contos que repetían para facer comentarios sobre os acontecementos.

Formaron parte do proceso de emerxencia. Pero quizais non temos acceso aos detalles do que significaban. Sen o contexto, estamos aínda algo apartados. Non é distinto do caso de estar diante dunha igrexa ou dun muíño antigo sen ver máis que a mesma estrutura. Temos entón que recuperar o proceso creativo de xerar novas significacións, e por iso ten sentido estudar os contextos xa pasados ao mesmo tempo que dedicarnos a reaccionar contra os novos contextos que nos confrontan. Non é cuestión de non ‘deixar atrás’; é cuestión de pensar en como revivir os elementos patrimoniais. O de revivir é tan necesario como o acto básico de recuperación. Só se fai significativo o patrimonio se hai a posibilidade de poñelo en vigor, de entender os matices implícitos nel, e de apreciar as posibles contradicións e ambigüidades que o inundan e do que está composto.

## Unhas propostas para a emerxencia no futuro dos patrimónios

Sabemos que, a pesar da expansión das varias redes que conectan as poboacións do mundo por medio do comercio, das migracións, do turismo, das conexións por internet, e máis, non somos todos semellantes nin iguais. Non chegamos a vivir nun mundo sen distincións culturais e sociais. Neste apartado quero falar un pouco de que algunhas pontes entre o presente e o pasado están quizais escondidas da plena vista se non pensamos na emerxencia constante de novos usos e de novas significacións. Con ese recoñecemento, quizais podemos nutrir as pontes e máis aspectos do patrimonio, desenvolvendo ao mesmo tempo uns métodos para estimular novas maneiras de comprometermos.

Se miramos os textos producidos no campo da etnografía ao longo dos anos, hai moitos exemplos de como o patrimonio inmaterial está integrado co patrimonio material, e tamén da flexibilidade destes dous aspectos de patrimonio. Pero ao mesmo tempo, ás veces, falando do patrimonio nos medios de comunicación maioritarios, tanto como nos textos académicos, percibimos a idea de que ‘as cousas máis novas’ non pertencen ao patrimonio dun pobo tanto como as ‘cousas antigas’. Como o patrimonio está sempre baseado nos modos de vida, temos que considerar que todas as varias formas, aspectos e exemplos específicos dun patrimonio –tanto os materiais como os inmateriais– constrúense por medio da expresión dos valores, das prácticas, e das relacións sociais. É por suposto, ao mesmo tempo que forman parte integral do patrimonio, desenvólvense a través dos anos como é normal cos cambios que experimentan as poboacións humanas. Pero temos que cuestionar a idea implícita de que, cos cambios económicos, políticos e demais, os valores e as relacións esfúmanse con facilidade, e son substituídos por outros novos. Cando algúns entre nós esquecemos os elementos quizais aparentemente máis evidentes do patrimonio, como os de como facer os zocos ou como cantar unha canción específica, mentres que outra xente non os esqueceron, é necesario pensar na posibilidade de que os valores e as relacións sociais que ían aparelladas a esas actividades viaxan agora por outras rutas e outros medios.

Nunha etnografía de Francisca Calo Lourido, *La cultura de un pueblo marinero Porto do Son*, editado en 1978, nun capítulo que trata do “Estatus social del marinero”, pódense ler os versos dunha “cancioncilla”:

“Non te cases co ferreiro  
que ten moito que lavar  
cásate co mariñeiro  
que ven lavado do mar”.

[Calo Lourido 1978: 113]

Supoño que pode ser bastante familiar entre vós. Por suposto, isto dicíame con frecuencia a xente maior no concello de Zas cando lles preguntaba sobre os costumes de noivado e casamento. En Zas e nos municipios adxacentes, había algúns poucos mariñeiros nas casas dos sogros por estar preto de Laxe, pero había moitos máis ferreiros. Entón, dicíanmo cando falabamos das profesións do pasado, incluíndo a de ferreiro. Pero tamén mo dicían falando en xeral do traballo, dos cambios nas relacións de xénero, e das cousas importantes nunha relación conxugal. É evidente que as metáforas sinaladas polas competicións simbólicas no pasado teñen algo que ver coa maneira de examinar varios temas hoxe. Sen ser coas mesmas coplas que hai nas regueifas, escóitanse similares variacións das “performances” (actuacións) hoxe en día cando a xente sae cos amigos ou se xuntan parentes, veciños e amigos nas festas. O de disputar con humor entre xente dos mesmos ou de distintos xéneros, profesións, idades, ou lugares é unha maneira de comunicar (Fernández 1986; Lisón Tolosana 1981[1974]). O de contrastar indica que unponse ao lado dos outros no seu grupo, sinala un compromiso con eles e polo tanto un grao de solidariedade dentro dos grupos sociais. Ás veces empréganse as mesmas palabras ou formas de antes nos intercambios de hoxe. Podemos dicir entón que aquí temos exemplos de dous elementos do patrimonio herdado que non se perdeu ata agora: na maneira de relacionarse e nos discursos simbólicos.

Hai moitas direccións polas que poderíamos seguir con exemplos deste tipo. Por exemplo, existe un corpus enorme e moi rico, tanto escrito como non escrito, do patrimonio galego-portugués sobre os temas de amor e de xénero, incluíndo por suposto as Cantigas de Amor e as Cantigas de Amigo dos tempos medievais<sup>8</sup>. Na etnografía *O Poveiro*, de António dos Santos Graça sobre Póvoa de Varzim, publicado por primeira vez no ano mil novecentos trinta e dous (1932), temos ‘o cancionero poveiro’ onde están recompilados versos como:

Meu amor é marinheiro,  
É do mar, por via minha;  
Quando vai ferrar a vela,  
Parece-me uma pombinha.  
Não cases nossa Maria,  
Deixa-te ficar solteira;  
Teus olhos nossa Maria,  
São como o trigo na eira.  
[Santos Graça 1992 [1932]: 160-161]

8 Ademais, hai as cantigas de escarnio e maldizer.

Na obra *Terra de Melide*, do Seminario de Estudos Galegos do ano mil novecentos trinta e tres, no capítulo “Folklore de Melide”, de Vicente Risco e Amador Rodríguez Martínez (1978 [1933]), temos unha colección aínda máis completa de cantigas e moitos máis exemplos da cultura expresiva como os que seguen:

Costureira nona quero,  
tecelana non ma dan;  
quero unha labradoriña  
que sepa cocer o pan.  
Non te cases c’un ferreiro,  
que te queiman as muxicas;  
cásate c’un carpinteiro  
que che fai uchas bonitas.  
[Risco e Rodríguez Martínez 1978 [1933]: 502- 503]

Versións destas téñoas escoitado facendo traballo de campo na década de 1990. A cuestión pertinente é, creo eu, se podemos reinterpretar o tema da ‘tradición’ por medio dunha apreciación de que o patrimonio emerxente deriva tanto nas ‘novidades’ como no ‘antigo’<sup>9</sup>. En antropoloxía, no ano 1975 a publicación do libro *The invention of culture [A invención da cultura]* de Roy Wagner, achegou unha importante clarificación da idea. Quero dedicar uns momentos para citalo porque creo que falouse moito das ideas posmodernas nos anos oitenta e noventa sen recoñecer bastante que existiron discusións sobre temas parecidos en décadas precedentes. Como dicía o autor ao principio deste texto:

A idea de que o home [ser humano] inventa as súas realidades non é nova; encóntrase en diversas filosofías como [...] as ensinanzas do Budismo, ademais de moitos máis sistemas menos formais de pensamento. (Wagner 1975: VII)<sup>10</sup>

Ademais sinala que,

9 No “Prefácio” da edición de *O Poveiro*, publicado no 1992, temos a indicación por António Medeiros de que “Em largos trechos Santos Graça [...] na sua descrição de aspectos da vida social dos pescadores da Póvoa de Varzim, que teriam sido mais vinculados à época da infância do autor; é este período que se percebe ser referência principal de narração – verdadeira idade de ouro da comunidade, tempo em que seriam íntegras, como é sugerido, as expressões das práticas que «enobreciam» a identidade comunitária. E nisto não há qualquer intencionalidade mistificadora sendo, aliás, muito frequentes as referências de cronologia mais definida e os balanceamentos no uso dos tempos verbais que servem a descrição. Faz-se contudo clara a intenção de fazer registo da «tradição» em vias de desaparecer, que sendo exclusiva de um grupo social [...]”.

E segue o autor do Prefácio: “Em certa medida este trabalho, já tardio, entronca em termos ideológicos nas posturas pós-românticas dos intelectuais republicanos dos fins do século XIX [...] A eficácia espantosa com que estas causas foram defendidas – é esta sera a razão maior de fascínio patenteada em *O Poveiro* – faz perder pertinência imediata àquela sugestão de anacronismo” (Medeiros 1992: VIII).

10 No orixinal: “The idea that man invents his own realities is not a new one; it is found in such diverse philosophies as the [...] teachings of Buddhism, as well as in many much less formal systems of thought.”

“se a creatividade e a invención xorden [ou emerxen] como as calidades máis destacadas da cultura, entón é cara elas que o noso foco ten que dirixirse.” (Wagner 1975: 16)

Non temos que escoitar os mesmos valores repetidos dunha maneira falsa para recoñecer a práctica de patrimonio. As veces podemos enganarnos e non ver a liña clara de emerxencia que conecta as persoas que practican, e non só pertencen, ao mesmo patrimonio. Cando practicamos ou exercemos os nosos patrimonios, podemos desenvolver ideas e expresións novas que están conectadas con, e tamén contestan, as do pasado. Se hai ese tipo de diálogo, non hai ruptura sinxela senón mais ben reverberacións e recreacións.

No caso da expresión das ideas sobre os temas de amor e de xénero, temos moitos exemplos moi importantes e relevantes no patrimonio galego. Contamos con moitas voces pertinentes, como os poemas de Luz Pozo Garza, versos como eses do “Mar Insumiso”:

Tal vez chegou o mar  
ata os pés dos que dicen amor no mes de abril  
Pero ti non estabas  
Tiña o mar a lisura dunha páxina nova  
na escritura da vida

(De *Vida secreta de Rosalía*, 1996: 50)

E por Margot Chamorro:

MERGULLAR NO DICCIONARIO

“Muller: femia do home:

—como definición, lín nunha ocasión—

[. . .]

¡Miña naiciña, que enfiadiña  
de letras e apostillas!

Mais...ímolo tomar con calma

e començar, do diccionario,

pola primeira definición:

“Home: animal racional que pensa e fala”

pero de macho da fémia, nada!

[. . .]

¿Quen son eu, pois,

se decides que falo, pero non penso...”

(*Festa da Palabra Silenciada*, marzo de 1985: 51)

E da obra valente e brillante de María Xosé Queizán, temos narrativas, ensaios e poemas que conteñen liñas como as seguintes:

## LUME DE FOGAR

Escapa da fogueira

do fogar

Hestia

histórica

bruxa eterna madre.

Asusta a correkamiños

na senda veteda.

*(Festa da Palabra Silenciada, Inverno 1992: 165)*

## A CAVERNA

caidas

mulleres sen sombra

séculos de panos negros e

sumisión.

[. . .]

Nunca me partirei

o cordón umbilical femia

que ata

a condición

as ansias do colo das avoas

materia en fin

que ha poder con todo.

¡Chamade por min!

Baixarei á matriz do bosque para encontrar as sombras.

Falaremos da luz e da rebelión.

*(Festa da Palabra Silenciada, Inverno 1992: 165)*

No primeiro capítulo da serie de televisión *Mareas vivas* (Reixa 1998), a personaxe de Petróleo explica aos amigos no bar que encontrouse cunha muller no mar, que “saía desde a brétema, esa muller misteriosa”, que “as madonas veñen do mar”. Un pouco máis tarde, a médica Berta Díaz dille ao Petróleo que “Se cadra volvo por aquí despois. Déixame unha pouca caldeirada pola noite. Xa sabes que é cando máis me sabe.”

Se reflexionamos un momento sobre estes poucos exemplos, vemos que nos poemas modernos e incluso nun programa de televisión, xogan os autores con algúns elementos comúns. Para min, uns dos máis vibrantes son o tema do amor que vén do mar, tamén a repetición das contes-tacións feministas nos poemas e no exemplo máis suave de insistir nunha idea de inversión dos roles de xénero. O último exemplo da televisión é moi efectivo porque se basea na continuidade da comida tradicional de caldeirada de peixe.

Na narrativa que escribiu sobre a famosa bandoleira *Pepa A Loba*, Carlos Reigosa (2006) nota que



“. . . quero engadir que esta novela parte das tradicións populares pontevedresas e luguesas, para ofrecer a hipótese, sempre discutible, sempre literaria, dunha Loba única –realidade e lenda á vez–, que acadou sona por case toda Galicia” (*Ibid.*: 16).

Nestes poucos exemplos, vemos que podemos vivir, podemos practicar un patrimonio de moitas maneiras, pero non se pode dicir que festexar non inclúe un espazo creativo para as protestas e as reinvenções. En varias épocas, incluíndo momentos dos séculos dezanove e vinte, atendemos a elaboración de ideas sobre como e por qué deberíamos revivir e reinventar os nosos patrimonios. Se non o facemos, non estamos entrando no debate. É moi posible que algúns empreguen un ou outro elemento do propio patrimonio para fins cos que non estamos sempre cómodos.

O escritor francés Guy Debord, por exemplo, un dos fundadores do movemento *Situacionista* dos anos sesenta e setenta, falaba no seu libro, do mesmo título, da idea da “Sociedade do espectáculo” (Debord 1967), na que varias formas de dominación, liderada pola mercantilización da vida, teñen lugar por medio da creación e da proliferación dos espectáculos<sup>11</sup>. Nos anos oitenta, escribía que esa mesma sociedade seguira avanzando desde os anos sesenta; chegamos a espectáculos quizais máis sutís e menos fáciles de detectar, á integración do espectáculo en máis ramas da vida, unha situación en que “o espectador debería simplemente non saber nada, nin merecer nada” (Debord 2007 [1988]: 22). Unha parte de súa receita para contestar ese proceso foi a importancia da estratexia de *détournement*, no francés, unha palabra que podemos traducir ao galego como ‘desviación’. No filme que fixo Debord (1973) sobre o seu famoso libro hai “múltiples niveis de desviación [...] pero son todos estes niveis coordinados para crear un ‘novo conxunto’” (Noys 2007: 396).

## A busca dun patrimonio xurdindo “fóra do espectáculo”

En Galicia e no norte de Portugal, como en Terranova, onde agora vivo, a emerxencia do patrimonio no futuro pode xogar un papel decisivo no desenvolvemento dun sentido das cousas compartidas e non compartidas. Temos que recoñecer a liña de emerxencia que é o patrimonio, non pensar que é máis patrimonial o folclore e a literatura de séculos atrás que os poemas dos anos oitenta ou noventa do século vinte, ou mesmo as series de televisión de recente creación. Se recoñecemos que o patrimonio é algo que está sempre xurdindo ou emerxendo, que hai que practicalo e non só admirar o pasado, é tamén importante pensar no contexto xeral e na realidade do debate. Por iso sería tan importante para algúns practicantes do patrimonio tomar desviacións nalgúns momentos. Xa hai moitos exemplos. Sabemos que na vangarda está, por exemplo, o patrimonio de surrealismo con obras de artistas como Eugenio Granell<sup>12</sup>. As “canções de intervenção”, escritas e cantadas durante o Estado Novo en Portugal por José (Zeca)

11 “The first thesis of *The Society of the Spectacle*, [...] begins: ‘In societies dominated by modern conditions of production, life is presented an immense accumulation of *spectacles*’ (Cinematic 43). That is, capital takes the form of the society of the spectacle. It does not exist in one particular image but instead reigns as a regime ‘in which everything that was directly lived has receded into a representation’ (Cinematic 43)” (Noys 2007: 395).

12 Outro exemplo é Maruja Mallo.

Afonso e outros, tiveron un papel importante e existiron conexións con movementos sociais noutros países, como Francia<sup>13</sup>.

Sabemos, ademais, que o impacto da sociedade do espectáculo é tan forte que, incluso nos exemplos das representacións que intentan desviar, a recepción delas poida ser tan afectada polas outras numerosas representacións que non teñen o impacto desexado. Nas palabras de Jean Baudrillard, hai “a imposición dos modelos” (Baudrillard 1981: 175).

No campo da antropoloxía audiovisual agora sabemos, grazas a algúns estudos, que non podemos mostrar as imaxes e os sons do pasado, ou do presente, coa idea de ensinar o coñecemento, o aprecio e a tolerancia, sen contextualización algunha. Ás veces os espectadores -que moitas veces son alumnos nas aulas universitarias- reciben os filmes e outros proxectos audiovisuais de maneiras que reforzan estereotipos negativos do pasado da súa sociedade ou do pasado ou presente doutra sociedade (e.x. Peter Wogan 2004). É porque están moi influídos por outras representacións repetidas que proxectan por concretos espectáculos de ‘diferenza’ -as representacións como as encontramos nas noticias, nos anuncios, e noutros sitios. Temos que ser conscientes da recepción de varias representacións do patrimonio (por exemplo, Ginsburg 1991; Ruby 2000).

O antropólogo Jay Ruby (2000) di que temos non só que facer, senón tamén que mostrar as representacións que facemos con coidado. Nas aulas de primeiro da carreira de antropoloxía, mós-trolles aos alumnos un documental intitulado “Senhora Aparecida” (Catarina Alves Costa 1994).

Conta o caso da loita entre os veciños e o cura sobre unha tradición de facer promesas á Virxe para despois, no día de súa festa, levar as persoas (moitas veces as que estaban enfermas) nos cadaleitos. En vez de mostrarlles aos alumnos só o filme, explícolles o contexto en xeral. Para eles, resulta moi ‘diferente’ ver aos veciños pedindo cartos para a festa da santa que o debate co cura. Para min, os veciños pedindo para a festa é un escenario moi familiar, moi parecido ás miñas experiencias nos lugares galegos. Pero non nos podemos achegar a un entendemento profundo do filme e aos acontecementos que presenta sen prover detalles sobre o contexto máis xeral. O contexto inclúe tamén os propios medios de comunicación e as imaxes que incorporamos da sociedade do espectáculo. Despois dunha exploración cos meus alumnos, que inclúe falar das tradicións relixiosas nas súas comunidades e familias, e das imaxes da vida espiritual que hai nos medios de comunicación, a apreciación do filme entre os meus alumnos é bastante profunda.

Isto non é distinto das ocasións en que lles mostro documentais sobre Terranova. Por exemplo, os filmes da serie “O estímulo para o cambio” realizados entre 1967 e 1980. Para ese programa, gravaron documentais en distintas partes de Canadá, intentando transmitir a propia visión dos problemas dos habitantes dos diferentes lugares de cara a espertar a sensibilidade da xente doutras partes do país e, incluso, da mesma provincia. Fixeron algúns documentais, agora bastante famosos, na illa de Twillingate, que pertence á provincia de Terranova e Labrador<sup>14</sup>. Nun deles intitulado *Billy Crane moves away* (Low 1967, podemos ver a uns homes falando da necesidade de

13 Por exemplo, Adriano Correia de Oliveira, José Jorge Letria e Janita Salomé.

14 Non había daquela moita comunicación entre as aldeas, e estaban tamén illados sobre a idea do goberno de que había, quizais, de abandonar as súas casas, algo que tivo lugar en Terra Nova neste época e noutros sitios. A idea era concentrar varias pequenas aldeas en vilas máis grandes para prover servizos públicos, como a sanidade e a educación.

saír de Terranova e buscar traballo no continente de Canadá, da tristeza dos pais que ven os seus fillos que marchan por necesidade.

A emigración segue sendo unha necesidade e, en consecuencia, un debate na sociedade, na nosa esquina do mundo, e por iso creo que ten sentido mostrarlles o filme aos meus alumnos, moitos dos cales teñen que saír da provincia para encontrar traballo. Se lles falo dos debates sobre a recepción das imaxes do pasado dunha sociedade a outra, explícanme con moito detalle se están incómodos ou non por as imaxes sobre a súa sociedade e por qué. E un bo punto de partida para entender como o proceso de recepción pode variar. Tomamos en conta a súa propia recepción destas imaxes e os propios sentimentos que eles experimentan ante a maneira de presentar un problema que lles afectan. Nas noticias canadenses é corrente ver imaxes que veñen a suxerir que as aldeas mariñeiras de Terranova se non están mortas pouco lles falta. Esas imaxes da sociedade de espectáculo fan dano na illa, producen desasosiego. Desta maneira, vendo os filmes do pasado e falando sobre eles, establecemos unhas condicións de recepción susceptibles de provocar nos alumnos ‘tomar desviacións’, unha mostra fundamental da emerxencia da cultura.

Con eses exemplos quero sinalar que, coa práctica ou exercicio do patrimonio emerxente, temos que pensar tamén nas conexións entre varias épocas, e entre varios grupos e poboacións. Dentro de Galicia e entre Galicia e o Norte de Portugal, hai o que chama a antropóloga Jacqueline Nassy Brown, abundantes ‘relacións de contra/parte’ (ou de ‘homoloxía’) <sup>15</sup>. Ela usa o termo ‘*counterpart*’ no inglés para falar das conexións entre as poboacións de persoas que teñen vínculos no pasado e/ou no presente, e entra as que existen algunha correspondencia ou “equivalencias culturais e históricas” (Brown 2005: 99). Por todo o mundo, existen poboacións entre as que se producen correspondencias e, ás veces, tamén vemos esa correspondencia nas expresións patrimoniais. As ‘relacións de contra/parte’ ou de homoloxía atravesan o espazo e o tempo.

Temos que pensar, por exemplo, se hai “contrapartes” tamén entre as “cançons de intervención” por José (Zeca) Afonso e os sons do hip hop de hoxe (p.e., as obras que se encontra no vínculo da Rede, <http://www.h2tuga.net/>).

E podemos dicir que hai ‘relacións de contra/parte’ entre as actuacións durante o Entroido no pasado en Galicia e a popularidade hoxe en día do que chamamos en inglés “living history” ou “historia en vivo”, o que se chama moitas veces “representacións ou recreacións históricas”, como as que teñen lugar na Festa da Istoría de Ribadavia, na Romaría Viquinga de Catoira, ou no Arde Lucus en Lugo. Nunha historia de vida recollida polos antropólogos Hans Christian Buechler e Judith-Maria Buechler nos anos setenta do século vinte, hai unhas descricións detalladas do Entroido na xuventude da señora Carmen, que conta a súa autobiografía. Explica ela que:

“E nós faciamos disfraces o luns, domingo, martes, xoves e ao domingo seguinte do Entroido, que era o día que se dicía que se ía a enterrar o Carnaval. E cada día íase vestido de distinta maneira. Gardábanse os disfraces para o ano seguinte, e un mes ou dous antes do Entroido, reformábanse. [...] Antes había moi boas diversións, porque

<sup>15</sup> No inglés, ‘*counter/part* relation’.

nelas ten que haber moita xente, teñen que axudar solteiros e casados. E a xente de antes tiña moito humor” (Buechler e Buechler 2012: 154-155).

Di ela, por exemplo, acerca dunha ocasión concreta que:

“Un señor fixo de Fidel Castro, e ata se lle parecía. El tiña a cabana nun serradoiro, era un sitio largo [...] E logo facíase o combate en contra de Fidel. E os que máis entendían diso eran os que xa fixeran o Servizo Militar, e chegaban alí montados nunhas cabalerías moi preparadas, e en carros de ovellas e cousas así. E os tiros, eran petardos dos que usan os nenos. E tiñan escopetas, que era de madeira, pero estaban ben feitas. [...] E se lle introducía unha bóla de verdura dentro e metían un estoupido como se fose un tiro. Entón Fidel tamén tiña os seus gardiáns, que o defendían dentro da súa choza. E dicíanlle dende fóra: <<Sae ,Fidel>>. E Fidel dicía que non se daba por vencido. Dicíanlle os de fóra: <<Réndete Fidel. Se non o fas, imos bombardearche>>. E el dicíalles que non, que tamén tiña os seus camaradas para que o defendesen.

Ao día seguinte xa prepararon unha cousa distinta. Prepararon unha voda, e fixéronlle á moza o traxe branco cunha saba e o mozo levaba un traxe de smóking. Os dous ían moi guapos. E de cura foi un señor vello que vive aquí embaixo e talmente parecía un cura. Fala e resposta como un cura. E a noiva dicía ela: <<Foi mellor aquel día que o día que casei>> (Buechler e Buechler 2012: 155-156).

Hai momentos e procesos experimentais na historia de Galicia e o Norte de Portugal. No proceso de exercer ou practicar o patrimonio, hai que redescubrilos mentres que experimentamos coas novas comunicacións. Hai moitos exemplos de recursos tanto nas obras etnográficas, como nos textos das cantigas medievais. Están aí non só para recordar e recoñecer a riqueza patrimonial da literatura e de formas de teatro oral, senón tamén para xogar con eles dunha maneira respectuosa, investigando os niveis de significación e os usos que teñen no presente.

Na época presente, cos novos discursos sobre o cambio climático, non podería ser interesante volver a considerar e xogar co que os autores chamaron a ‘ciencia popular’? Sabemos que a xente que vive do mar e de labrar a terra teñen que entender ben o tempo. No capítulo sobre folclore na obra *Terra de Melide* de 1933, escrito por Vicente Risco e Amador Rodríguez Martínez, está rexistrado o seguinte:

#### SIÑÁS DO TEMPO.

S’estralla o lume no lar, sinal de vento.

Se se lavan os gatos, sinal de chuvia.

S’a lúa ten cerco, chove ó outro día.

Cando s’espíollan as galiñas, vai chover.

Cantal-o merlo, é sinal d’auga.

Cando cerran as témporas solanas, mal tempo. Ousérvase moito coma cerran as

témporas, que poden cerrar *d'arriba* (Norte) ou *d'abaixo* (Sul) e asina anuncian bon ou mal tempo  
 Cando se pon o sol, e no poniente aparece n-il unha *silveira* (nube negra), auga segura”  
 (Risco e Rodríguez Martínez 1978: 454).

## A cidadanía patrimonial

Nun artigo que escribín con Wayne Fife (Roseman e Fife 2008), analizamos as camisetas mensaxeiras que se producen en Galicia e noutros lugares, camisetas que xogan co patrimonio para promover implicitamente a idea dun patrimonio emerxente (e.x. Caramuxo e <http://www.amesanl.org/tenda/index.html>). En Terranova temos tamén unhas camisetas parecidas, da empresa Living Planet (O Planeta Vivente), cos deseños feitos por artistas locais. Explicando a expresión ‘Terranova ceibe’, os que levan ese proxecto din que é unha interpretación desta expresión que se ve no graffiti nas rúas tanto como nas súas camisetas e outros artigos de vestimenta é “libre dos estereotipos”, estereotipos negativos creados e repetidos afora, neste caso no resto do país de Canadá (<http://livingplanet.ca/index.php/about/free-nfld>).

A forza dos estereotipos negativos da significación dun patrimonio desenrolados desde fóra indícanos que Gilles Debord, Jean Baudrillard e outros teñen razón, que non podemos ‘deixar estar’ os nosos patrimonios. Os elementos dos patrimonios son recursos para crear mensaxes e promover ideoloxías variadas con fins ás veces moi contrarios.

Nos estudos de cidadanía, hai varias maneiras de pensar que é iso de ser un cidadán ou cidadá. Penso que temos uns dereitos e uns deberes claros acerca dos nosos patrimonios. Temos que pensar na necesidade de exercer unha cidadanía patrimonial. Ás veces, temos que interpolar ou interromper, no sentido do ‘*détourne*’ de Gilles Debord. Así, faise moito na fala diaria con elementos como o uso do dobre sentido, o silencio significativo e os contos didácticos. Ao mesmo tempo, como xa indiquei, faise dabondo nas narrativas, poemas, música e mais producións patrimoniais.

Se regresamos aos pensamentos de Roy Wagner dos anos setenta do século pasado, vemos como advirte que os antropólogos non podemos (e podo engadir todos os intelectuais, artistas e outra xente implicada no patrimonio)

“[...] ocultar o funcionamento de invención dos pobos ‘para o seu propio benestar,’ por máis que o intentan nin poden os intereses administrativos e mercantís [...] a anatomía enteira de invención, e as implicacións que a envolve, e a responsabilidade que ocasiona deben de ser articulados abertamente e en público. Iso é un *deber* social e político, [...] Podemos aprender a empregar a invención, ou ser usados por ela. Se nos encargamos dese estudo con responsabilidade e con coidado, pode conducir a unha situación harmoniosa de confianza e entendemento entre os segmentos opostos (con creatividade) da sociedade. É a tarefa de construír unha conciencia de invención constitúe a meta e a culminación das ciencias sociais” (Wagner 1975: 157-158)<sup>16</sup>.

16 O texto orixinal: “... concealing the workings of invention from people ‘for their own good,’ than commercial or administrative interests can. Destructive as this may be to a certain conservative and conservatively defended

## Unhas pegadas

Antes de rematar, quero sinalar algunhas pegadas do patrimonio portugués que hai en Terranova, para suxerir que quizais non só existen elementos de relacións de contra/parte (ou de homoloxía) entre a rexión Galicia-Norte de Portugal e a de Terranova, polo mesmo patrimonio da época de exploración das Américas polos portugueses e da pesca de bacallau nos Grandes Bancos, pero tamén elementos para posibles prácticas patrimoniais e incluso desviacións interesantes por parte de portugueses e outros. Sabemos que algúns lugares na toponimia da illa de Terranova derivan de nomes portugueses. Os expertos suxiren casos como a mesma rexión de Labrador. Cando eu cheguei por primeira vez no ano 1995, faláronme da ‘flota branca’ de pasado recente. Podemos ver que incluso o goberno terranovense considerou a flota portuguesa como unha parte da vista da paisaxe, e quizais podemos dicir do patrimonio da illa. Nun anuncio que fixo o Tourism Development Office de Terranova e Labrador, que apareceu en publicacións como a revista *Life* dos Estados Unidos en 1972, temos o seguinte:

“Pareceunós fascinante” (“We found it fascinating”).

É o que nos escribiu a Señora Eleanor Morris de Upper Montclair, New Jersey, ese verán. Ela seguiu: “... Fomos en avión a San Xoán desde Nova York, e aloxámonos nun hotel no Outeiro do Sinal e que da ao porto. Ducias de barcos! Explicáronnos que a flota grande de barcos de vela foi a Flota Branca de Portugal que viñeran hai séculos a Terranova.” (*Life*, 12 de maio de 1972, p. 29)<sup>17</sup>.

E, finalmente, non podo rematar sen mostrar un dos máis evidentes exemplos do patrimonio portugués que segue formando unha parte do itinerario turístico considerado como sagrado: o altar á Nosa Señora de Fátima, que está situado na basílica en San Xoán<sup>18</sup>. É un lugar que foi visitado tanto polos pescadores da flota branca como polos veciños da capital que van a misa. No filme de 1955 “Years of Joy [Anos de Alegría]”, temos aos mariñeiros de Portugal, do navío-hospital Gil Eannes, na procesión que acompañou a Nosa Señora de Fátima á basílica no ano mil novecentos

---

social order, the whole anatomy of invention, the implications surrounding it, and the responsibility it entails must be articulated openly and publicly. This is a social and political *duty*, and our only [p. 158] alternative [...] We can learn to use invention, or else be used by it. If undertaken responsibly and carefully, this learning can lead to a harmonious regime of trust and understanding between the creatively opposed segments of society. And the task of building an awareness of invention constitutes the goal and culmination of the social sciences.”

<sup>17</sup> O texto orixinal: “That’s what Mrs. Eleanor Morris of Upper Montclair, New Jersey, wrote us this summer. She continued: “. . . We flew into St. John’s from New York, and stayed at a motel on Signal Hill right overlooking the harbour. Boats by the dozen! They told us the big sailing fleet was the White Fleet from Portugal that’s been coming for centuries to Newfoundland.”

<sup>18</sup> O texto orixinal: “Beyond the Sacred Heart Altar stands the Shrine of Our Lady of Fatima, comprising a group of nine statues, of poly chromed and gilt plaster. A gift of the Portuguese people, whose ties with Newfoundland are well-documented, the statues were presented to the Basilica during the Centenary Celebrations in 1955. On May 27 that year the statues were borne in procession by thousands of Portuguese fishermen from their ships on the waterfront to the Basilica. Following a special ceremony, they were transferred to their present location. This shrine is visited regularly by the Portuguese fishermen when their vessels are in port, and is held in high esteem by the Catholic population of St. John’s.” Shrine of Our Lady of Fatima ([http://www.stjohnsarchdiocese.nf.ca/basilica\\_tour.asp?page=38](http://www.stjohnsarchdiocese.nf.ca/basilica_tour.asp?page=38))

cincuenta e cinco (Roman Catholic Archdiocese of St. John's 2006). Nese altar non só está a Virxe e as representacións da xente e animais de Fátima, senón tamén as fotos dos mesmos mariñeiros transportando a Virxe e, incluso, dos seus familiares.

Desde o meu punto de vista, o futuro do patrimonio aséntase sobre unha base moi sólida, pois non só deriva dos 'outros tempos', senón que está impulsado a través dun proceso 'en marcha' moi vivo e caracterizado por múltiples modos de expresarse e por debates fundamentais. 🗣️

## Bibliografía

- ANÓNIMO (1972) "We found it fascinating!". *Life*, 12 de maio, p. 29.
- BAUDRILLARD, J. (1981) *For a critique of the political economy of the sign*. St. Louis, MO. (USA): Telos Press.
- BROWN, J. N. (2005) *Dropping anchor, setting sail: geographies of race in Black Liverpool*. Princeton: Princeton University Press.
- BUECHLER, H. C. e BUECHLER, J. (2012) [1981] "Carmen: a autobiografía dunha muller galega" En E. Alonso Población e S. R. Roseman. *Antropoloxía das mulleres galegas. Outras olladas*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións, pp. 35-61.
- CALO LOURIDO, F. (1978) *La cultura de un pueblo marinero Porto do Son*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- CHAMORRO, M. (1985) "Mergullar no dicionario". *Festa da Palabra Silenciada* 2: 51.
- COSTA, C. A. (1994) *Senhora aparecida*. Radiotelevisão Portuguesa e SP Filmes.
- DEBORD, G. (1983) *La société du spectacle*. París: Simar Films.
- DEBORD, G. (1983) [1967] *The society of the spectacle*. Detroit: Black & Red.
- DEBORD, G. 2007 [1988] *Comments on the Society of the Spectacle*. London: Verso.
- FERNÁNDEZ, J. (1986) "Poetry in motion: being moved by amusement, mockery, and mortality in the Asturian mountains". En *Persuasions and performances: the play of tropes in culture*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 73-102.
- LISÓN TOLOSANA, C. (1981) [1974] "Arte verbal y estructura social". En *Perfiles simbólico-morales de la cultura gallega*. Madrid: Akal Editor, pp. 29-60.
- LOW, C. (1974) *Billy Crane moves away*. National Film Board of Canada.
- MACDOUGALL, D. (1991) "Whose story is it?" *Visual Anthropology Review* 7(2): 2-10.
- NOYS, B. (2007) 'Destroy cinema!/Destroy capital!': Guy Debord's *The Society of the Spectacle*. *Quarterly Review of Film and Video* 24(5): 395-402.
- POZO GARZA, Luz (1996) *Vida secreta de Rosalía*. A Coruña: Edicións Espiral Maior.
- QUEIZÁN, M<sup>a</sup> X. (1992a) "Lume de fogar". *Festa da Palabra Silenciada* 9: 165.

- QUEIZÁN, M<sup>a</sup> X. (1992B) "A caverna". *Festa da Palabra Silenciada* 9: 165.
- REIGOSA, C. G. (2006) *Pepa a Loba*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- REIXA, Antón (1998) *Mareas vivas*. Portozás Visión S.L., Televisión de Galicia S.A., Voz Audiovisual e Zopilote S.L.
- RISCO, Vicente e RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, A. (1978) [1933] "Folklore de Melide". En *Terra de Melide*. Sada: Edicións do Castro, PP. 427-566.
- ROMAN CATHOLIC ARCHDIOCESE OF ST. JOHN'S (2006) *Years of Joy*. [http://www.museevirtuel-virtualmuseum.ca/sgc-cms/expositions-exhibitions/basilique-basilica/assets/year\\_of\\_joy.html](http://www.museevirtuel-virtualmuseum.ca/sgc-cms/expositions-exhibitions/basilique-basilica/assets/year_of_joy.html)
- ROSEMAN, S. R. (2004) "Santiago de Compostela in the year 2000: from religious centre to European City of Culture". En *Intersecting journeys*. E. Badone e S. R. Roseman (eds.) . Champaign: University of Illinois Press, PP. 171-208.
- ROSEMAN, S. R. e FIFE, W (2008) "Souvenirs and cultural politics in Santiago de Compostela". *International Journal of Iberian Studies* 21(2): 109-130.
- RUBY, J. (2000) *Picturing culture: explorations of film & anthropology*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- SANTOS GRAÇA, A. dos (1992) [1932] *O poveiro*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- WAGNER, R. (1975) *The invention of culture*. Englewood Cliffs (USA): Prentice-Hall.
- WOGAN, P. (2004) "Laughing at *First Contact*". *Visual Anthropology Review* 22(1): 14-34.



# Intervencións na contorna de San Domingos de Bonaval. Santiago de Compostela

ROSA MOURIÑO PÉREZ

O presente artigo trata sobre as intervencións arquitectónicas que mudaron a configuración urbana na contorna do convento de Bonaval, sobre todo no que se refire á recuperación do parque urbano que noutrora pertencía aos monxes e que agora converteuse nun espazo público para lecer da cidadanía.

Nunha primeira instancia estudáronse as intervencións a nivel viario, buscando información sobre a entrada dos camiños de peregrinación na cidade de Santiago de Compostela. É destacable a morfoloxía urbana da cidade que está claramente marcada polos eixos dos distintos accesos dos viaxeiros que viñan visitar ao Apóstolo. No caso do convento de San Domingos a súa situación é estratéxica, nun punto inmediatamente previo á entrada do camiñante na cidade.

A historia do convento vén marcada pola situación física que lle corresponde, onde hoxe está o Museo do Pobo Galego, outrora fora fogar dos dominicos e máis tarde hospicio municipal.

O espazo público exterior foi obxecto de interesantes intervencións, dende mediados do século XX e coincidindo cos anos santos composteláns. Desde as de Pons Sorolla, que propón sinxelas actuacións de mellora, até as últimas dos anos 90, que propoñen a reorganización dunha zona da cidade bastante descoidada, mediante a construción do Centro Galego de Arte Contemporánea, obra do arquitecto portugués Álvaro Siza Vieira, e a recuperación do Parque de San Domingos de Bonaval, obra do portugués e da arquitecta e paisaxista Isabel Aguirre Urcola.

## O convento na cidade

### ***A Porta do Camiño. Breve recensión histórica (a importancia do acceso á cidade polo Camiño Francés)***

A fundación do Convento de San Domingos de Bonaval, segundo Aureliano Pardo Villar, data do ano 1219, cando se di que San Domingo de Guzmán peregrina a Santiago de Compostela e funda o convento de Santa María de Bonaval.

San Domingo estivo hospedado na casa de Dona Mariña Soga, unha “dama de nobre familia compostelana”, como describe Pardo Villar, que ademais de hospitalo lle cede parte do soar no que foi edificado o convento.

Os inicios deste edificio e da orde dominica en Santiago de Compostela descríbense no libro *Os dominicos en Santiago*, de Pardo Villar.

“El P. Mtro. José Anca, en el segundo párrafo de su opúsculo inédito “El Vicario del reino de Galicia”, O.P., admite también la tradición compostelana, con detalles interesantes que transcribimos a continuación: ‘es tradición constante y generalmente admitida que N. S. Padre Santo Domingo, a últimos del año 1218, vino quizá la segunda vez a Compostela, predicó en la ciudad el día de la Traslación de Santiago y en seguida, con el socorro de sus parientes (pues era oriundo de Galicia por su padre y mucho más por parte de su madre), fundó el convento en el sitio donde posteriormente se extendió su fábrica actual; su título en principio fue “Nuestra Señora de Bonaval”, cuya imagen se cree ser la misma que existe en el altar mayor. Nuestro Gran Padre dejó por moradores de su nueva casa a unos religiosos formados a medida de su corazón; pobres en pobre Convento, pero ricos y muy ricos en todas las virtudes... Con esto se marchó en el año 1219 llevando consigo un canónigo de dicha Catedral a quien vistió el hábito y que después fue obispo`” (Pardo Villar 1953: p.11)

O convento está situado fóra das murallas da cidade, e xa se pode observar nos planos de 1595, vinculado o conxunto a unha das portas de entrada: a Porta do Camiño, acceso dos peregrinos que entraban a Santiago polo camiño francés.

Nesta época a cidade estaba cercada pola muralla, que non se atopaba en bo estado. A mala construción, xunto coas guerras Irmandiñas e outros ataques, deixan constancia en numerosos documentos do estado no que se atopaban as edificacións. Algúns documentos xa nos din que a única solución para deter o mal estado das mesmas sería a súa demolición:

“sacar toda la muralla desde los çimientos para que baya con alguna fortificación de argamasa, pues la que agora tiene es solo de tierra en questan asentadas las piedras, que, en cayendo, todo lo demás, como hes tierra y de tantos años, se ba desmoronando, y así, la vemos caer con cualquier viento y agua, que no falta en esta ciudad”,

ou

“esta toda la muralla, como no tiene argamasa sino tierra, con tantas matas de arboles y hiedras [...] que no son menester otras hescalas que las que agora tienen y son arto bastantes para subir por ellas”.

O recinto de Bonaval, moi vinculado á muralla e ao aceso pola Porta do Camiño, non se atopa en mellor estado que a cerca, e en 1695 comézase a reconstruír o Convento grazas ao financiamento do Obispo Monroy, que lle encargará ao arquitecto Domingos de Andrade a súa dirección.

M<sup>a</sup> Teresa Ríos Miramontes, seguindo a *Memoria de la obra del Convento de Santo Domingo*, describe este proceso da seguinte maneira:

“Monroy mandó a dicho arquitecto hacer una memoria ´asi de las piezas y parte que de dicho comvento falta por erixirse y repararse, como también de su coste y valor hasta entregar llave en mano. Aceptando el memorial y firmando el contrato, comenzaron las obras, que debían realizarse en el plazo de seis años`” (Ríos Miramontes 1982: pp 549).

Domingos de Andrade será o arquitecto que coñecemos como autor do edificio. Será unha das súas maiores obras, xunto coa Torre do Reloxo da Catedral compostelá.

A continuación amósanse os planos onde se pode apreciar a morfoloxía urbana, claramente marcada pola entrada dos camiños de peregrinos á mesma. O barrio de Bonaval, vinculado á “Porta do Camiño”, ten como centro o convento e a Igrexa.

Con esta contextualización histórica farase unha aproximación ao lugar mediante as intervencións realizadas polo arquitecto Francisco Pons Sorolla y Arnau xa que foron das máis relevantes, non só na contorna de Santo Domingo de Bonaval, senón en toda a cidade de Santiago de Compostela na segunda metade do século XX.

### Diradamento Edilizio de Pons Sorolla.

Gustavo Giovannoni (1873-1947) é o gran teórico que escribe sobre o patrimonio urbano e a superación dos “monumento grandissimi” na primeira metade do século XX, considerando as arquitecturas menores ou de acompañamento como parte fundamental do entendemento das cidades. No caso de Santiago de Compostela é fundamental esta idea, que recupera pequenos recunchos, rúas, escalinatas que axudan a superar as diferencias de cotas, etc. Enténdese perfectamente un dos principios do arquitecto italiano nos que di que “a cidade históri-



Plano de 1595. Porta do Camiño. Vinculación do convento de San Domingos coa muralla (Rosende Valdés 2004).



Plano de Santiago en 1595 (García Braña 1985). Obsérvanse os edificios singulares que rodean á muralla: 1. Convento de San Domingos; 2. Convento de Santa Clara; 3. Convento de San Francisco.



Plano de Santiago de 1796, segundo López Freire.



Plano de Santiago de mediados do século XIX, de Francisco Coello de Portugal y Quesada (1853).

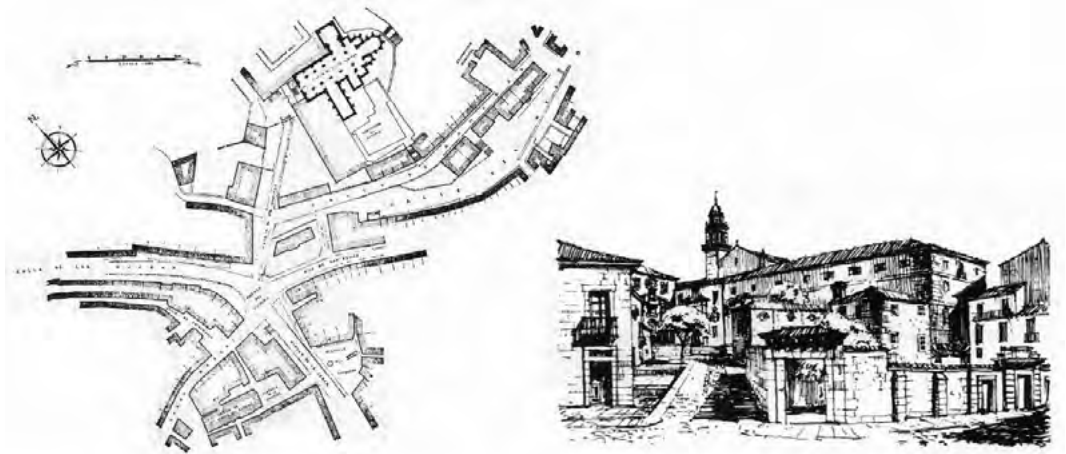
ca constitúe en si mesma un monumento histórico”, así como a aplicación de principios de intervención ás áreas urbanas: a teoría orgánica dos *diradamenti*, que continúan o pensamento dos arquitectos Camille Sitte e Camillo Boito.

A propia etimoloxía da palabra explica con suma delicadeza. “Diradare” non é máis que unha tala ou foresta controlada de árbores, coa fin de que as que quedan en pé medren de maneira máis libre. A nivel urbano o *diradamento* tradúcese nun esponxamento do tecido, pero de maneira puntual, en oposición ao “sventramenti”, que propón o derribo de tecidos históricos para illar os monumentos.

O arquitecto Pons Sorolla foi un mestre en intervencións de *diradamento* nesta cidade. Tratou diferentes espazos públicos como intervencións puntuais de cirurxía urbana, permitindo unha leve apertura de prazas, escaleiras, e conexións entre distintas rúas que melloraron as conexións e os fluxos de peóns. Tal é o caso de proxectos vinculados, na maior parte das veces, coa coincidencia de anos santos na cidade compostelá (anos 1954 e 1965), como son: a escalinata do Pazo de Xelmírez, a Vía Sacra ou o acceso ao Convento de San Domingos de Bonaval, no que traballa en proxectos dos anos 1950 e 1960.

No caso das intervencións na contorna do convento de San Domingos de Bonaval, é fundamental a súa situación estratéxica de entrada á cidade dos peregrinos polo camiño francés. Pons Sorolla realizará un proxecto para o acceso ao convento no que ademais da escalinata de acceso á plataforma da Igrexa e ao

Convento, propón unha zona previa con arboredos, dende os que se potencia a visión das portas dos edificios dende a parte máis baixa.

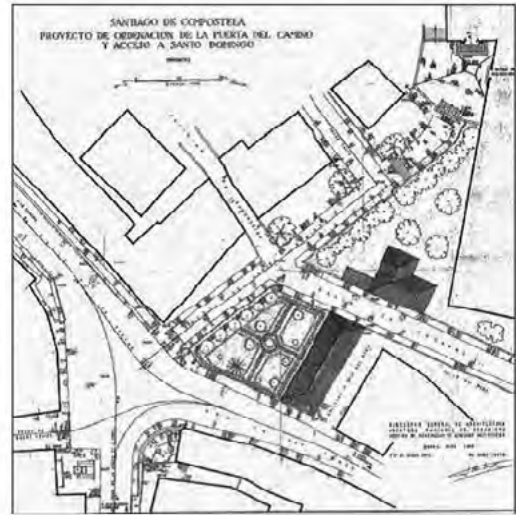


A Costa de Bonaival antes das reformas, de Bonet Correa (1966).



Escaleira de acceso ao Convento, anos 1954 e 2006. (Castro Fernández 2007: 339).

Nas imaxes pódese apreciar o tratamento urbano que Pons Sorolla propón para a cidade: unha mellora na entrada á mesma polo acceso do camiño francés (como se dixo son operacións que coinciden en data cos anos santos de 1954 e 1965), potenciando a elevación do edificio e o ángulo



Imaxes da intervención de Pons Sorolla, ano 1953-1954. [Castro Fernández 2007:304]

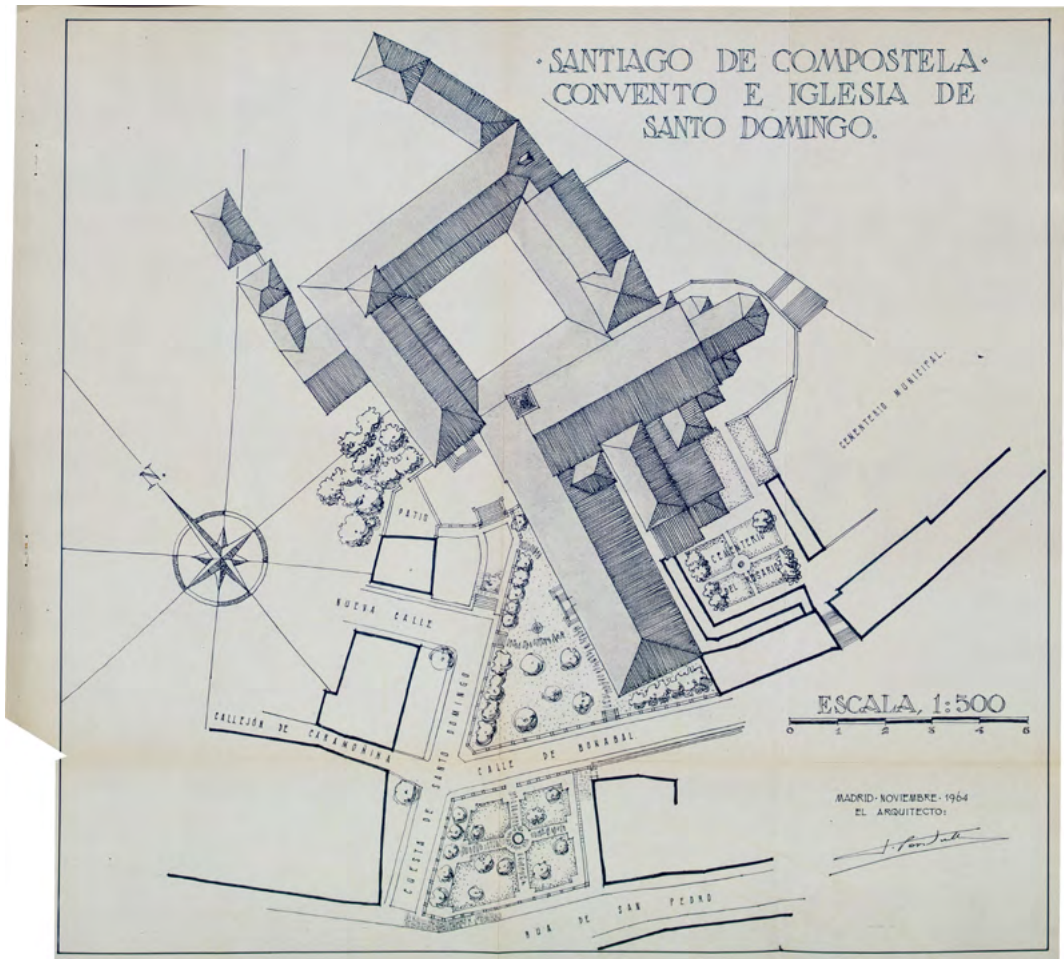
#### Planta da intervención na costa de San Domingos de Bonaval, maio 1953. [Castro Fernández 2007:303]

que forman entre eles, así coma os eixos visuais dende a parte inferior da Costa de San Domingos. Este centro relixioso será o último que o peregrino visite antes de entrar no destino final da súa travesía: a Catedral e a visita ao apóstolo como meta dunha longa viaxe espiritual.

O arquitecto propón a demolición dalgunhas pezas laterais da costa de San Domingos que, ao seu xuízo, carecen de valor, para liberar o acceso, permitir unha maior conexión visual, e planea un novo tratamento vexetal a ambos lados, así como un novo pavimento que máis tarde (intervención dos anos 1990) tamén se terá en conta na contorna do parque de San Domingos.

No plano da seguinte páxina, pódese ver a formulación do arquitecto para a costa de San Domingos, tanto a pavimentación como as zonas axardinadas e arboredos.

Por outro lado o tratamento da nova rúa (actual Ramón M<sup>a</sup> del Valle Inclán) onde se situará o Centro Galego de Arte Contemporánea é totalmente inexistente, así como a zona da horta dos monxes e o cemiterio municipal, que serán tratados no proxecto dos anos 90.



Plano de Francisco Pons Sorolla. 1964. [Instituto del Patrimonio Cultural de España]

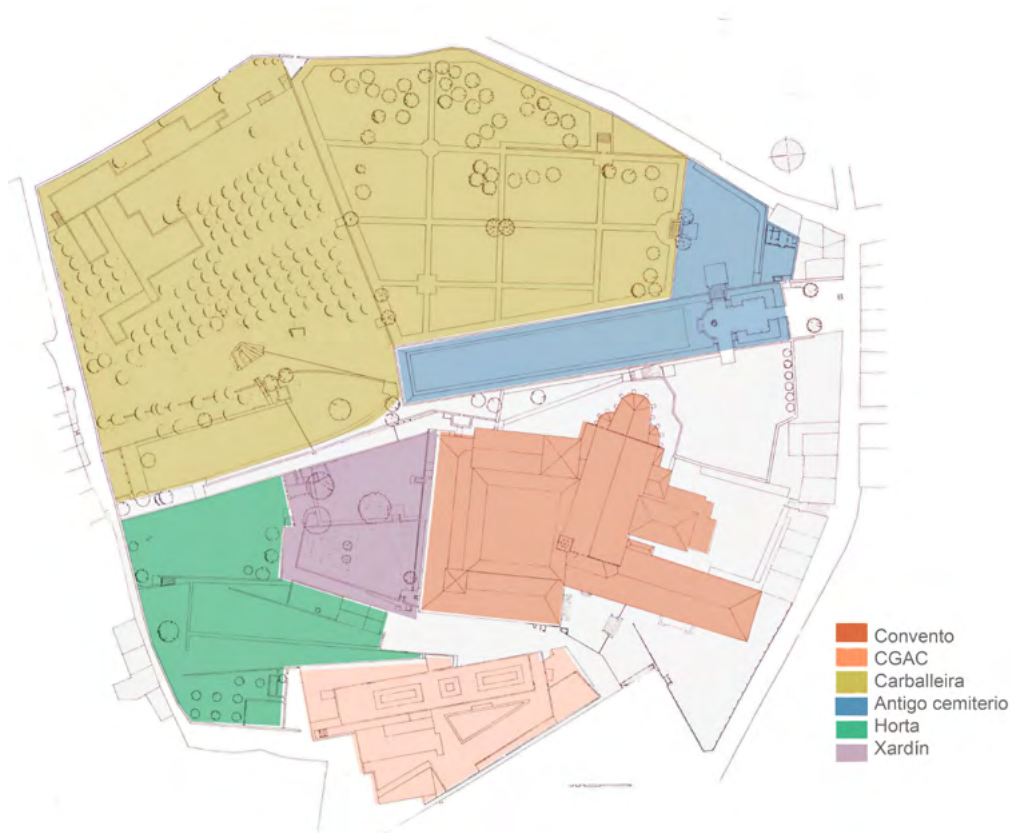
## 2. Aproximación gráfica ao novo parque urbano

### *Descrición gráfica do conxunto. Contorna urbana e Parque*

Actualmente o parque de San Domingos de Bonaval está perfectamente integrado dentro da cidade de Santiago de Compostela. Cunha posición característica de bordo, ou elemento de transición entre o antigo recinto amurallado da cidade e os barrios extramuros, o parque foi rehabilitado no ano 1994 polo arquitecto Álvaro Siza e a arquitecta e paisaxista Isabel Aguirre Urcola.

Cunha clara vinculación coa “Porta do Camiño”, acceso dos peregrinos á cidade dende o Camiño francés, a contorna urbana é decisiva para comprender este edificio e o seu recinto amurallado, centro de actividades dos monxes que o habitaban.

No presente plano móstrase a descrición gráfica despois da intervención dos anos 90.



Plano de zonificación do Parque de Bonaval

### 3. Intervencións

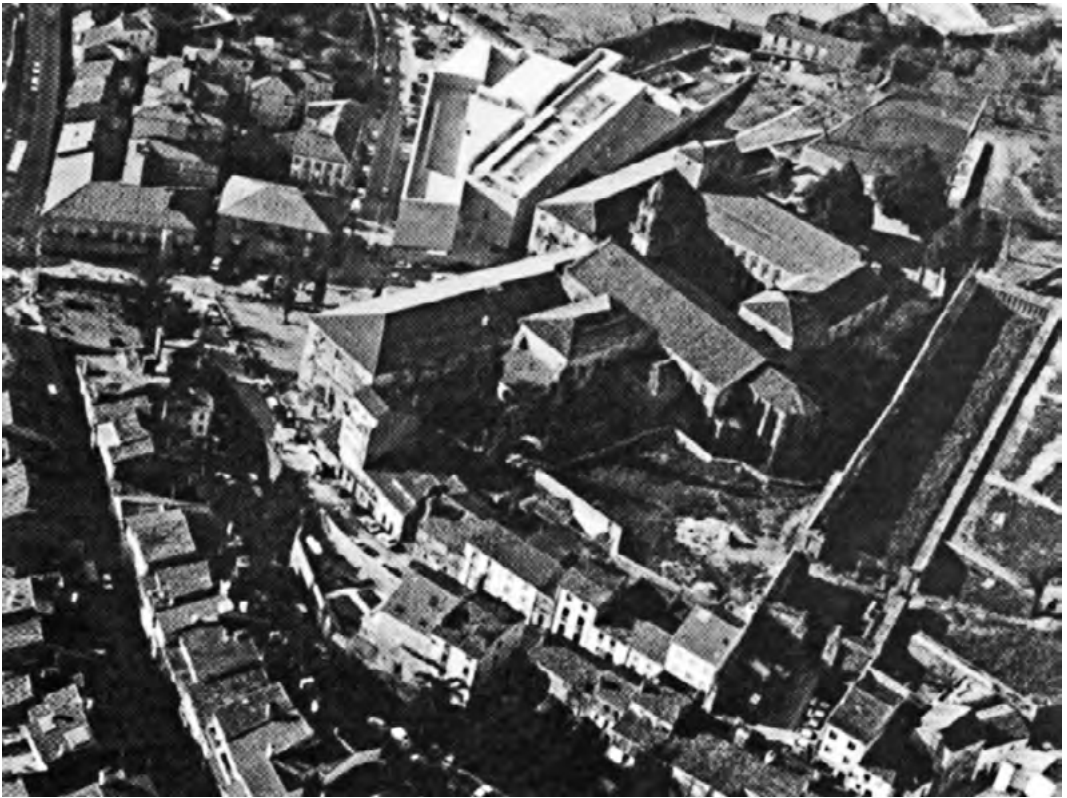
#### *Antecedentes. O xardín histórico medieval*

Cando o home pasa a ser sedentario e empeza a cultivar, encerra os animais domésticos cerca da casa, para impedir que escapen e para protexelos. Así xorde o valo ou tapia para cerrar o xardín libre, mais que como unha delimitación fronteiriza, como protección dun contorno que lle é propio e do que o home se serve, como lugar de traballo, de onde obter produtos, onde recrearse, a onde levar o gando, onde recoller leña, froitos, etc.

Entendido como un lugar cerrado, místico e sen relacións co exterior, o xardín medieval é un lugar do que servirse e no que poder sobrevivir.

No caso do recinto de Bonaval, era un lugar de cultivo, con zonas diferenciadas: o xardín onde recrearse, a horta onde traballar e cultivar, e o bosque onde podían estar os animais e de onde se recollían froitos. Ademais, consta dunha cuarta zona como espazo de enterramentos, xa non para os monxes, senón como cemiterio municipal.





Vista aérea do sector de Bonaval onde se observa a zona do cemiterio civil (Martí Arís 1995)

Nos documentos históricos observouse dende as súas orixes unha diferenciación no tratamento do debuxo da zona da horta e a carballeira:



No tratamento do debuxo pódese ver unha diferenciación de dúas zonas ben claras e delimitadas, ademais dunha terceira onde se sitúa o conxunto edilicio. Mapa de 1595.



Respecto á contorna non hai discrepancia en canto ás distintas cotas, pero si un grafismo diferente para a parcelación ou as edificacións e as zonas vexetais, máis ou menos tratadas. Mapa de 1595



Obsérvase unha enumeración dos edificios singulares que bordean a muralla, sen diferenciación no tratamento do recinto conventual de San Domingos. 1. Convento de San Domingos; 2. Convento de Santa Clara. Plano de López Freire. 1796.



Neste plano apréciase a diferenciación da planta da Igrexa e o claustro do convento, así como unha diferenciación entre o bosque (zona con árbores) e a zona de cultivos en *parterres* xeométricos. Ademais obsérvase unha terceira zona, onde estaba o cemiterio e pode verse o grafismo que sinala o “Cemiterio Xeral” dentro do recinto do convento. Plano de Santiago de mediados do séc. XIX. Francisco Coello de Portugal y Quesada (1853)

O recinto de Bonaval, obsérvase que foi de gran importancia dentro da cidade, no que sempre se tivo en conta a existencia da zona de bosque e zona de cultivos, ademais do cemiterio municipal a partir da segunda metade do século XIX. Zona relixiosa e a extramuros da cidade, ideal para a situación dos enterramentos naquela época.

A última das transformacións que tivo a contorna do Convento foi no ano 1994 (despois do ano Santo de 1993, e a creación da oficina do Consorcio dentro da cidade).

É destacable que ao igual que nos anos sesenta coas intervencións de Francisco Pons Sorolla, as alteracións máis importantes da cidade, e concretamente na contorna de Santo Domingo de Bonaval, están vinculadas aos acontecementos relixiosos singulares desta cidade.

Para esta intervención suscítase a creación dun Centro de Arte Contemporáneo (CGAC) xunto ao que xa existía naquel lugar, o Museo do Pobo Galego. Esta zona converterase así nun punto estratéxico da cidade: por unha banda o edificio histórico que contén un programa museístico etnográfico, un lugar de salvagarda do patrimonio cultural propio dun lugar, e por outra, o novo edificio de Álvaro Siza, que funciona como foco de difusión da cultura contemporánea.

Para esta nova tarefa encárgaselle ao arquitecto portugués Álvaro Siza a redacción do proxecto do novo edificio, que funcionará como *charnela* na esquina da rúa Costa de San Domingos e a rúa Ramón M<sup>a</sup> del Valle Inclán. Esta última rúa nun avanzado estado de deterioración, que servía de almacén de entullo na traseira duna cidade que pretendía unha recuperación integral do seu casco antigo.

Ademais deste edificio, formúlase a rexeneración do antigo recinto conventual, a carballeira, a horta e o xardín, xunto co cemiterio, e convertelo nun Parque para a cidade, dende o que se poidan contemplar as torres da catedral e o conxunto de cubertas do casco antigo.

### ***Intervención de Álvaro Siza Vieira e Isabel Aguirre Urcola***

Conta unha lenda que na contorna da Porta do Camiño, acceso dos peregrinos á cidade compostelá, e ante a Igrexa de Sta. M<sup>a</sup> do Camiño, íase proceder á execución da pena capital dun reo. Este oraba á Virxe e cóntase que berrou: “Ven e váleme” e alí mesmo caeu morto.



Plano de 1908 e imaxe aérea de 1992 (Martí Arís 1995)

Dende entón a xente, asombrada, dicía ao recordalo: “Bon Aval tiña...”, de aí, seica, o nome do lugar.

É unha das moitas experiencias que me relatou a arquitecta e paisaxista Isabel Aguirre de Urcola, proxectista (xunto con Álvaro Siza Vieira) e directora de obra do novo Parque, na visita que tiveron ocasión de facer no seu estudio o 25 de marzo de 2013 con motivo de profundar acerca da intervención a mediados da década de 1990.

Foron cinco anos de dirección de obra, nun terreo moi fráxil pola forte pendente, caracterizado pola abundancia de auga subterránea, que en moitas zonas estaba canalizada.

Á hora de intervir tomouse como punto de partida o plano da cidade do ano 1908, no que se distingue cada unha das partes do recinto.

Trátase dun recinto medieval pertencente ao convento de San Domingos no que a súa situación ao lado da *Porta do Camiño* fai que sexa un lugar estratéxico dentro da cidade de Santiago. Cunha extensión de e unha forte pendente en dirección E-W así como numerosas canles de auga baixo a súa paisaxe, o parque caracterizábase pola división en zonas diferentes con cultivos propios para cada unha delas, incluíndo unha zona de enterramentos tanto civil como relixiosa.

A formulación da intervención podería dicirse que atende a diversos aspectos:

1. Converter o recinto que pertencera aos monxes nun parque público.

2. Recuperar a memoria histórica da cidade, co máximo respecto polas persoas que alí se enterraron
3. E solucionar o acceso no *quebro* entre o Museo do Pobo Galego (antigo convento) e o novo edificio de Siza (CGAC).

O primeiro problema con que se encontraron foi o desentullo da parcela. Estaba en total estado de abandono, polo que o primeiro paso foi a limpeza do lugar, no que foron atopando, ademais das pezas vexetais orixinais, pezas pétreas que parecían dun pavimento, probablemente do interior da igrexa.

Tras atender os diferentes proxectos levados a cabo nos anos cincuenta e sesenta polo arquitecto Pons Sorolla no interior da mesma, obsérvase que se foron facendo diversos proxectos de reparación de pavimento en distintas zonas, así coma un novo lousado granítico na capela do Rosario (no interior da igrexa), polo que as pezas pode que pertencesen a esa zona.

Unha vez limpo procedeuse ao desenvolvemento do proxecto, que tiña como primeiro obxectivo a recuperación das distintas partes: a zona do bosque ou carballeira, a zona de horta onde os monxes cultivaban, a zona de xardín onde plantaban distintas especies florais e funcionaba como espazo de recreo e unha última que fora cemiterio municipal, pero que se clausurou no ano 1955 polo que se atopaba en estado ruinoso.

Fronte ao uso inicial do recinto, que era propiedade dos monxes, onde cultivaban froitas e hortalizas e facían traballos de silvicultura: dende a tala de madeira necesaria para o seu posterior uso como fonte de enerxía, até a recollida de castañas ou landras para o seu propio consumo ou dos animais, agora proponse o seu uso público. Tras a desamortización os bens da Igrexa pasan a ser públicos, polo que os terreos pasan a mans municipais, para o uso de todos os cidadáns. Despois dun período de incerteza no que o soar funciona como lugar de entullo, trátase de recuperalo como parque público, como una extensión da cidade.

No que respecta ao tratamento das pezas vexetais, consérvanse tódalas árbores existentes, facendo novas plantacións e xogando coa xeometría dos camiños e a colocación das especies vexetais. Este xogo formal entre camiños e plantacións tradúcese no seguinte: onde os camiños seguen unha xeometría clara, as plantacións son aleatorias, colocándoas de tal xeito que sirvan como barreira visual fronte ás construcións da parte traseira da parcela, e onde os camiños seguen unha xeometría máis irregular ou sinuosa (zona de maior pendente no terreo) as plantacións seguen unha xeometría máis ou menos rigorosa, o que dá lugar a un forte contraste entre unha zona e outra.

Os problemas de auga tratáronse canalizando as vías existentes que estaban rotas ou se atopaban en mal estado, sendo este un elemento presente tanto de forma subterránea coma na superficie, en forma de fontes e canles.

Tívoise en conta a memoria do lugar en todo momento, non só coma unha zona importante de enterramentos, lugar sagrado e de culto para moitos, senón coma un lugar no que houbo actividade económica: plantacións arbóreas e diversos cultivos que xeraban unha actividade económica vinculada a un lugar concreto.

En última instancia, e dende o punto de vista técnico, liquidáronse problemas de escorrentías de augas subterráneas e de superficie, derrubamentos de muros ou deformacións e *esborralles* de

elementos vexetais de gran importancia. Fixéronse restitucións de pezas, consolidacións para evitar derrubamentos, así como a proxección de novos elementos, como a escultura de Chillida dende a que se encadra a imaxe da catedral.

Respecto á solución do acceso ao Parque entre os dous Museos, optouse pola recuperación de dúas pequenas casas que probablemente albergasen dependencias do convento. As súas reducidas dimensións, fronte aos dous edificios museísticos, indican o acceso ao parque, xunto co seu carácter popular, fronte á arquitectura de autor dos dous previos. Dende estas arquitecturas menores accédese mediante un percorrido de rampla e escalinatas que van descubrindo cada un dos catro espazos recuperados.

Dende o punto de vista económico é un parque cun forte control das plantacións autóctonas, polo que o seu mantemento é óptimo. Desbotan as plantacións de tempada, que precisan ser substituídas cada ano, a prol das especies propias do lugar que se adaptan perfectamente á zona e que non precisan de coidados constantes.

Debido á falta de orzamento, non se plantexan a proxección de novos elementos senón que se pretende o emprego das pezas existentes cun determinado uso: dende a reutilización das lousas que previsiblemente pertenceran á pavimentación da igrexa, até a consolidación das ruínas ou os nichos de enterramento como elementos escultóricos.

Cómpre citar o proxecto do Museo-Fundación Eugenio Granell, que estaba previsto situar nun novo volume no interior do Parque. Tratábase dunha edificación cunha xeometría moi definida que intentaba adaptarse ao terreo. Situaríase na zona máis elevada do recinto e debido ás súas dimensións cambiaría por completo a configuración do recinto.



**Escultura de Eduardo Chillida: "Porta da Música, que enmarca as vistas cara á Catedral Compostelá, o que nos fai pensar achega de valores de paisaxe e ambiente tidos en conta á hora de proxectar este parque. Imaxe extraída do artigo "Parque de Santo Domingo de Bonaval. Santiago de Compostela", Revista Cuadernos de Arquitectura y del Paisaje.**



**Imaxe do acceso ao Parque dende o interior do CGAC. [Fotografía da autora]**

#### 4. Criterios de intervención. Conclusións

Non é até o ano 1964, coa *Carta de Venecia: Carta Internacional sobre a conservación e a Restauración dos Monumentos e os Sitios*, cando se continúa co pensamento de Giovannoni, que nos di explícitamente que “a cidade histórica constitúe en si mesma un monumento”. Vinte anos máis tarde, coa Carta de Toledo (1986), declarárase primeiro esta e en segundo lugar a cidade de Santiago de Compostela como Lugares Patrimonio da Humanidade pola Unesco.

Con estes graos de protección de nivel internacional, traballan Siza e Aguirre no recinto de Bonaval. O portugués opta por introducir a modernidade no conxunto monumental, abrindo un interesante debate por parte de arquitectos e restauradores, que non chegan a considerala como unha intervención de todo acertada ou de limitado respecto polo alí existente.

Dende as intervencións no antigo convento, as operacións urbanas de Pons Sorolla dos anos cincuenta e sesenta ou o novo edificio de Arte Contemporánea e, por último, o Parque de San Domingos, cunha resposta edilicia totalmente nova, xa non no tratamento dos materiais, senón nas xeometrías empregadas ou na dimensión e forma dos ocios, trátase de intervencións con criterios moi diferenciados. Cada un deles responde a épocas moi diferentes, co que o grao de incursión ou afección na edificación existente é moi distinta. Se ben cada unha delas trata de resolver diferentes cuestións: dende o tratamento puntual dunha praza ou a pavimentación dunha rúa, até o tratamento ou modificación da paisaxe circundante nas intervencións dos últimos anos.

Despois de analizar en profundidade tódalas intervencións da contorna de Bonaval, os criterios de cada unha delas foron moi diversos e sempre atendendo en maior ou menor grao a cada unha das Cartas do Restauo vixentes. Se nas primeiras actuacións o obxecto de estudo era simplemente “o monumento”, co paso do tempo e tras a evolución das teorías de restauración, atendeuse a cuestións coma a contorna, a paisaxe ou a diferenciación das novas actuacións no medio no que se incrusta. Estas chegan a incluír o concepto de “ambiente” así como a valoración das arquitecturas menores.

Tanto as actuacións no interior do convento –cambios de uso do edificio–, como as ampliacións do exterior –non só a construción do novo museo senón tamén a recuperación do xardín de Bonaval–, leranse coma un documento en todas as súas fases construtivas e ademais coma un documento da historia da humanidade. Respecto ao primeiro, refírese á lectura das intervencións en si mesmas como algo físico e palpable. No que se refire ao documento humano, enténdese que en cada época converxen pensamentos e teorías distintas que se van ampliando co paso do tempo e a liña de pensamento sobre a restauración arquitectónica vaise enriquecendo notablemente.

Para finalizar, atender a unha puntualización do catedrático Javier Rivera Blanco (ano 2008: p. 183) na súa obra *De varia restauratione* onde fala sobre as tendencias en restauración na segunda metade do século XX: “doutrinas de reutilización do pasado histórico dando entrada ao discurso funcional para garantir o uso dos edificios do pasado. Trátase de engadir novos usos para vellos edificios”. 🗣️

## Bibliografía

- AGUIRRE DE URCOLA, I (2009) “Parque De Santo Domingo De Bonaval”. *Cuadernos de Arquitectura del Paisaje* 10: 23-34.
- ANTELO DOCAMPO, P. e PENAS PATIÑO, X. (2010) “Experiencia didáctica no parque de Bonaval”. *Adra: revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego* 5: 201-208.
- BONET CORREA, A. (1966) *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*. Madrid: C.S.I.C.
- CASABELLA LÓPEZ, X. (1994) “Álvaro Siza e o Museo Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela”, *Obradoiro: revista de arquitectura e urbanismo* 23: 22-26.
- CASTRO FERNÁNDEZ, B. M. (2007) *Francisco Pons-Sorolla y Arnau, arquitecto-restaurador: sus intervenciones en Galicia (1945-1985)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.
- COELLO DE PORTUGAL E QUESADA, F. (1853) *Atlas de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid.
- COSTA BUJÁN, P. e MORENAS AYDILLO, J. (1989) *Santiago de Compostela 1850-1950, desenvolvemento urbano, outra arquitectura*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
- GARCÍA BRAÑA, C. (1985) “El primer plano conocido de Santiago: un nuevo documento clave para el urbanismo gallego”. *Boletín Académico. Escola Técnica Superior de Arquitectura da Coruña* 5: 31-61.
- MARTÍ ARÍS, C. (1995). *Santiago de Compostela: la ciudad histórica como presente*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago e Ed. del Serbal
- PEÑA PEREDA, F. (1989) “El proyecto de museo gallego de arte contemporáneo y el entorno de Santo Domingo de Bonaval”, *Obradoiro: revista de arquitectura e urbanismo* 15: 72-77.
- RÍOS MIRAMONTES, M<sup>a</sup>. T. (1982) “El convento de Santo Domingo de Bonaval en Santiago de Compostela”. *Cuadernos de Estudios Gallegos* XXX-98: 549-558.
- RIVERA BLANCO, J. (2008) “De varia restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica”. Madrid: Abada.
- ROSENDE VALDÉS, A. A. (2004) *Una historia urbana: Compostela 1595-1780*. Santiago de Compostela: Concello de Santiago de Compostela: Nigra Trea.
- SIZA VIEIRA, A. (1994) “Centro Galego de Arte Comtemporánea”. *Obradoiro: revista de arquitectura e urbanismo* 23: 27-50.
- SIZA VIEIRA, A., AGUIRRE DE URCOLA, I (1994) “Parque De San Domingos De Bonaval”, *Obradoiro: revista de arquitectura e urbanismo* 23: 51-58.
- SIZA VIEIRA, A., AGUIRRE DE URCOLA, I. (1995) “Parque de S. Domingo de Bonaval, Santiago”, *AV: Monografías* 51-52: 114-117.
- SIZA VIEIRA, A., FALGUERAS, J. (1989) “Centro galego de Arte Contemporánea. Memoria Descritiva do Ante-Proxecto”. *Obradoiro: revista de arquitectura e urbanismo* 15: 73-77.





# Folclorización e estudos de indumentaria en Galicia

BELÉN SÁENZ-CHAS DÍAZ

É claro que a indumentaria forma parte do patrimonio cultural das comunidades humanas; as pezas de vestir son bens culturais que constitúen unha parte importante da historia e da cultura dos pobos. Son por tanto bens museables, dignos de se conservar e divulgar. Como profesional de museos, o meu interese pola indumentaria galega é, precisamente, a súa musealización, isto é, a recollida, catalogación, conservación, divulgación e posta en valor do xeito de vestir dos galegos e das galegas.

A indumentaria non foi algo invariable no tempo nin igual para todas as persoas: evidentemente a nobreza da Idade Media, a clase labrega do século XVIII ou a burguesía de 1900, por poñer un exemplo, non empregaron as mesmas roupas. A cada época e a cada clase social corresponden diferentes xeitos de vestir, diferentes modas, usos e costumes, diferentes tecidos e adornos. Pero aínda que tomemos unha mesma clase social e nunha mesma época o xeito de vestir das persoas non vai ser uniforme, dependerá de múltiples factores tanto xeográficos como sociais, económicos, culturais e históricos. E o estudo da indumentaria dunha época concreta require ter en conta todos eses factores.

A fragilidade dos materiais orgánicos cos que historicamente se elaboraban os tecidos para confeccionar as pezas de vestir, fai que en Galicia apenas conservemos obxectos de indumentaria musealizables anteriores ao século XIX, agás algunhas prendas de uso eclesiástico e, en menor medida, da nobreza. Por iso, a investigación da indumentaria galega céntrase principalmente no século XIX e primeiras décadas do XX. Neste sentido, na Galicia do século XIX existían dous xeitos de vestir que conviven no tempo, pero que corresponden a clases sociais diferentes: por unha parte a indumentaria da fidalguía e da burguesía que segue a moda internacional e por outra, o xeito de vestir da clase traballadora, labrega e mariñeira, que vimos denominando tradicional. A fidalguía e a burguesía ocupaban o lugar máis alto da sociedade galega e a súa forma de vestir seguía os parámetros que viñan marcados dende os centros de moda europeos. Esta clase social tiña poder adquisitivo bastante para acceder aos mellores tecidos, o tempo libre suficiente para enriquecer os seus traxes con labores propias engadindo adornos e bordados e múltiples ocasións para lucir as súas mellores galas. Doutro lado, está a clase traballadora que viste dun xeito máis propio e invariable, con certos sinais diferenciadores, pero tamén con características moi similares ao do resto da clase labrega europea. Unha indumentaria que, en esencia, se mantén

inalterable durante un longo período de tempo, de aí que a denominemos tradicional, pero á que se incorporan novos tecidos, novas pezas e diferente forma de levalas ou vestilas. É ademais unha indumentaria heteroxénea, pois dentro da clase labrega existían marcadas diferenzas económicas que van a determinar a capacidade adquisitiva para acceder a determinadas prendas e tecidos: o xeito de vestir será o mesmo, pero mentres os labregos ricos poden acceder ao damasco, ao veludo ou a un agremán, os caseiros e xornaleiros apenas poderán ter máis que un picote, un percal ou unha baeta.

O interese pola indumentaria da clase labrega, ou polo traxe tradicional, vén xa dende o século XIX e foi un dos puntos de atención, xunto co baile e a música, do folclore desa centuria. E como baile e música sufriu o mesmo proceso de folclorización, un fenómeno que determinou enormemente a idea que temos hoxe de traxe ou indumentaria tradicional e que hai que ter en conta á hora do seu estudo e comprensión.

## A folclorización do traxe ou o nacemento do traxe folclorizado

O punto de partida do proceso de folclorización da indumentaria hai que buscalo no século XVIII, momento no que os intelectuais ilustrados difundiron por toda Europa a idea de que a cada territorio correspondía un traxe diferente, único, uniforme e invariable. No caso de España, esta creación cultural estaba deseñada para cambiar a imaxe do estado español cara ao exterior e para maior gloria do novo monarca borbónico, Filipe V, francés e ilustrado. O obxectivo era crear unha nova imaxe dunha sociedade pulcra, limpa, sofisticada, moderna e ilustrada. A idea dos ilustrados era que as clases populares, o que eles chamaban o “vulgo”, se identificara con esa nova imaxe e cambiara o seu xeito de vestir, farrapento e miserento á vista dos modernos ilustrados. Para iso vanse valer do elemento divulgador por excelencia durante o Antigo Réxime: a estampa<sup>1</sup>. A profesora Jesusa Vega recolle nun interesante e imprescindible artigo as claves de todo ese proceso de creación da imaxe visual dos traxes dos reinos de España (Vega 2005). A imaxe que se reflicten nas primeiras estampas será tomada dos disfraces carnavalescos da nobreza da corte madrileña así como do vestiario teatral. As estampas da primeira metade do XIX non son máis que a continuidade daquelas do dezaoto. As diferenzas entre a indumentaria real e a teatral, na que se inspiraban, quedan claras nunha testemuña de 1849:

“En cuanto á las mugeres es mas notable la variedad y mas dificil de averiguar el traje originario de este pais. Sin embargo, no hemos podido menos de reirnos de la ignorancia de algunos actores en los teatros de la córte, al ver que visten a las gallegas con medias encarnadas, sayas cortas, y en tanto número, que las semejan á la panza de un globo aerostático, cófias harto ridículas y otros afeites del peor gusto y nada decentes. Diremos por lo que hemos observado, que la cófia casi no existe ya, y que esos otros adornos jamas se usaron en Galicia.” (Martínez de Padín 1849: p. 212)

<sup>1</sup> As primeiras estampas foron publicadas en Madrid en 1777: *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos, que comprende todos los de sus Dominios*, de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla.

Entramos así no século XIX coa idea, imposta dende o poder, da existencia dun traxe territorial, no noso caso, do Reino de Galicia e das súas sete antigas provincias. No século XIX vaise desenvolver internacionalmente un novo movemento cultural, o Romanticismo, que estará detrás de todas as creacións literarias, artísticas e filosóficas da época. Unha das características principais do ideario dos intelectuais románticos é o interese polo carácter identitario dos pobos, entendidos como comunidades étnicas homoxéneas con lingua propia. O *volksgeist*, o espírito do pobo, está na base dos nacionalismos europeos, na procura dos pobos da súa identidade e carácter propios. Isto traerá consigo un interese do estudo da cultura popular e dos costumes dos pobos, sobre todo da literatura oral, a música, as crenzas, as institucións consuetudinarias, en definitiva do folclore, termo creado por W.J. Thoms en 1846. E esta reivindicación da singularidade dos pobos estará impregnada doutra das características fundamentais do Romanticismo: o sentimento de perda da identidade étnica a mans dunha modernidade unificadora consecuencia da progresiva industrialización e dos avances tecnolóxicos, que ademais crearan un novo orden económico e social e cambios na estrutura do poder.

Evidentemente, Galicia non é allea a todos estes procesos culturais e ideolóxicos. O Rexurdimento, intimamente ligado aos movementos políticos galeguistas, centrará o seu interese na reivindicación lexítima do carácter de Galicia como nación con historia, lingua, territorio, cultura e conciencia colectiva de seu. O interese dos intelectuais do rexurdimento vaise centrar principalmente na historia, tomando conciencia dun pasado común que foi forxando o carácter galego, e na defensa da lingua e do rexurdimento literario. E todo isto centrando a súa mirada na sociedade rural e campesiña, depositaria da tradición, do modo de vida e de ser que define o carácter xenuinamente galego.

A cultura rural será un tema recorrente tanto na literatura como na pintura costumista, ao tempo que se afianza o interese pola recuperación dos costumes populares, das cantigas, da literatura oral, do baile e como non do traxe. Así, en 1883 créase na Coruña, baixo a presidencia de Emilia Pardo Bazán, a Sociedad del Folk-Lore Gallego, que na súa curta andaina dedicou os seus esforzos a elaboración dun *Cuestionario* que vería a luz no ano de 1885. Pero tanto os incipientes traballos de etnografía e folclore como o costumismo pictórico e literario, debuxarán unha imaxe idealizada e de exaltación das virtudes da sociedade rural, retratada unicamente en escenas de carácter lúdico como festas, procesións, feiras e romarías e quedando totalmente excluído o mundo do traballo, da rutina e da vida cotiá.

Desde o primeiro momento, este fenómeno de exaltación da sociedade campesiña, da vida rural e dos seus costumes, parte dun pequeno grupo de burgueses, urbanos e vilegos, clase media alta, profesións liberais, funcionarios, militares e estudantes. Foi precisamente nestes grupos sociais nos que se puxo de moda vestirse cos atavíos de galego e galega para facerse retratos e incluso para representar escenas costumistas como se foran cadros, nos que a finalidade principal é a creación de escenografías de tipos populares totalmente idealizados. Entre finais do século XIX e principios do XX proliferan as fotografías, especialmente de mulleres, ataviadas dun xeito de vestir que lles é alleo: señoritas vilegas e pavecias vestidas con dengues, mantelos, cofias e mandís, as veces incluso por riba da súa propia roupa de época, cortada ao gusto dos modelos de París. As revistas ilustradas da época son testemuñas directas desta moda; moitas veces as imaxes



A fidalguía e a burguesía vestía segundo os modelos que marcaba a moda internacional de cada época e momento. [Foto Eliseo Segond (ca. 1870). Santiago de Compostela: MPG]



Os retratos de estudo só estaban ao alcance da clase labrega máis rica, que aparece retratada coas súas mellores roupas. [Foto Hermanos Buch (ca. 1870) MPG col. Familia de la Riva]

van acompañadas de explícitos pés de fotos como *“Caramiñal: Grupo de distinguidas y bellísimas señoritas que compusieron «enxebrísimos» grupos pastoriles demostrando su buen gusto y el amor al país. Señoritas Carmencita y Carolina Otero Valderrama, María Lojo y Ventura Villa Lorenzo”* (Vida Gallega 1918: nº 104)

E será, precisamente entre esas clases sociais e nese ambiente de evocación da vida campesiña, onde xurdiran os primeiros grupos folclóricos. En 1883 Perfecto Feijoo, crea en Pontevedra o que se considera a primeira agrupación folclórica de Galicia, o coro *Aires d’a Terra*. Seguirán despois as agrupacións *Airiños d’a miña terra* de Ferrol (ca. 1900), o *Real Coro Toxos e Froles* da mesma cidade (1914), a *Agrupación Artística* de Vigo (1915), *Cantigas da Terra* de Coruña (1916), *Agarimos da Terra* de Mondariz (1916) *Cantigas e Aturuxos* de Lugo (1917) ou *De ruada* de Ourense (1918). En todos os casos, a característica principal destes primeiros coros galegos é a de ser un fenómeno creado dende elites sociais e para as elites sociais. Nacen nas principais cidades

e vilas galegas; estaban formados por membros destacados da vida social e cultural, profesionais liberais, homes cultos, de carreira universitaria, aos que despois sumaríanse as mulleres. A súa labor de recollida de cantos, bailes e indumentaria estaba influenciada pola propia finalidade da mesma: a representación nos máis prestixiosos escenarios e perante o público máis selecto da imaxe idealizada, practicamente mitificada, da vida rural galega, co seu *atrezzo* correspondente, iluminación, decorado e, como non, vestiario.

A partires deste momento, as agrupacións folclóricas van ser as protagonistas no proceso de recuperación para a posterior representación enriba dun escenario, da música, do baile e do traxe galegos. Aínda que a súa intención foi sempre a salvagarda da cultura popular galega, o feito de subila a un escenario, por moi fiel que se queira ser co orixinal, convértea nun espectáculo que dista moito do modelo real no que se inspira (Costa, 1996).

A actividade dos primeiros coros quedou interrompida pola guerra do 36. Entre 1938 e 1939 créase, dentro da Sección Feminina, a organización “*Coros y Danzas*” coa finalidade de recuperar os cantos e bailes tradicionais españois. Este obxectivo encaixaba perfectamente co talante do Réxime, pois recuperar as tradicións supoñía recuperar unha parte do antigo “pasado glorioso de España”. Nos concursos anuais de Coros e Danzas, aos que acudían todas as autoridades, o baile e o canto eran totalmente artificiais, con vistosas coreografías encamiñadas a gañar o premio pero que nada tiñan que ver forma tradicional de bailar. A indumentaria estaba a servizo do baile polo que se eliminaron ou adaptaron as prendas para facilitar os variados movementos dos bailes colectivos. Coa chegada da democracia, as agrupacións folclóricas tratan de romper con certos tópicos instalados durante á época da sección feminina, logrando que algúns deles queden descartados, como as cintas de cores das camisas ou a lonxitude da roupa. Moitas agrupacións traballan na recollida sistemática de pezas de indumentaria e de testemuñas sobre o traxe, pero na maioría dos casos o seu traballo está mediatizado pola propia finalidade do mesmo: dar espectáculo enriba dun escenario.

## O estudo da indumentaria galega

A bibliografía sobre o traxe en Galicia non é moi extensa<sup>2</sup>: a primeira monografía dedicada ao tema é a de Juan Naya (1964) ao que seguirán os traballos de Nieves de Hoyos (1971) e Antonio Fraguas (1985). Xa no século XXI temos os títulos de Clodio González Pérez (2005, 2014) e de Francisco Rodríguez (2011). Son poucos libros pero todos eles achegan testemuñas e datos importantes para o coñecemento da indumentaria en Galicia. Pero aínda que xuntemos toda a información que nos aportan, a visión que obtemos da indumentaria galega é moi parcial, excesivamente formalista e dende unha perspectiva nostálgica, herdeira do Romanticismo, pola perda dun traxe galego propio, auténtico, puro, único e diferencial.

Por outra parte, o traballo de recollida e recuperación do traxe galego continúa sendo desempeñado principalmente polas agrupacións folclóricas e por folcloristas afeccionados que dedi-

---

2 Non se trata de facer aquí unha lista pormenorizada de todos os traballos publicados sobre o tema; só incluímos os libros dedicados integramente ao tema da indumentaria. Existen moitos máis artigos e capítulos en obras máis xenéricas dedicados ao traxe.

can moito tempo, esforzo e incluso cartos de seu, a un traballo de campo imprescindible para o coñecemento da indumentaria galega, e que nin as institucións académicas nin as culturais están realizando nin promovendo. Desgraciadamente, raras veces o seu traballo vese reflectido en publicacións ou artigos, salvo moi escasas excepcións. A máis diso, as poucas agrupacións que actualmente realizan recollidas, traballan sempre coa única finalidade de sorprender no escenario, recuperando só aquelas pezas que van lucir e achegar vistosidade ao seu espectáculo. O resto dos grupos, limitáanse a copiar o que os grupos recolledores recrearon nas súas actuacións, dando prioridade á creatividade moi por riba da investigación e dos datos históricos.

Con todo, coido que o maior problema que presenta hoxe en día a investigación da indumentaria é a utilización parcial das fontes históricas das que dispoñemos para o seu estudo e a total ausencia dun espírito crítico sobre o que as diferentes fontes aportan para determinar o grao de veracidade que conteñen. Nin se analiza nin se contrasta absolutamente nada. Todos os documentos históricos, xa sexan escritos (manuscritos e impresos), visuais (obras de arte e fotografías), narrados (testemuñas das informantes) ou confeccionados (a propias pezas de roupa) teñen un valor irrefutable, e non se analiza o contexto no que se produciron: quen, cómo, cándo, ónde, por qué e para qué foron creados. Sen o necesario exame crítico das fontes, dificilmente poderemos alcanzar unha visión minimamente obxectiva do que foi a nosa indumentaria. A falta de espírito crítico coas fontes non é exclusiva do mundo do folclore. No ano 2005 a Asociación de Escritores en Lingua Galega concedeu o seu premio *Os bos e xenerosos* ao Museo do Pobo Galego. No folleto explicativo do acto, reproducíuse unha fotografía de Ortiz Echagüe co retrato dunha nena da localidade de Aliste. A confusión parte dun erro que aparece nas primeiras edicións do libro *España: Tipos y Trajes*, nas que esta imaxe ía acompañada do pé de foto “*Niña de Galicia*”. En edicións posteriores, esta fotografía foi substituída por outra na que aparece a mesma nena con outra moza e xa o pé correcto de “*Zamora. Muchachas de Aliste*”. Finalmente, en 2002, a imaxe da nena aparece no catálogo da exposición *José Ortiz Echagüe en las colecciones del Museo Nacional de Antropología* xa correctamente catalogada, co título “*Niña de Aliste (Zamora)*”.

Unha das fontes básicas para o estudo da indumentaria é a roupa que chegou ata nós. Xa falamos dos problemas de conservación dos fráxiles materiais orgánicos dos que están feitas a pezas de vestir, que se ven afectadas por diferentes factores ambientais. A humidade, a luz ou os ataques de insectos e roedores son os culpables de que moitas pezas se perdesen, aínda que a intención dos seus propietarios fora a de conservarlas para transmitilas ás vindeiras xeracións. É precisamente esa roupa a que se conservou ata hoxe, a que se gardou con agarimo nas arcas por ser o mellor e o que máis valor tiña para o seu propietario ou propietaria. Son pezas de vestir empregadas para as ocasións, aquilo co que a xente se vestía para presentarse ante os demais nun acto de carácter público, como unha festa, ir a misa, ou a feira. A roupa do día a día, arranxábase, zurcíase e botábaselle remendos, adaptábase aos cambios de talle, aproveitábase dándolle a volta aos tecidos e reciclábase ata que xa non daban máis de si e desfaciase en tiras para tecer as farrapeiras.

Non podemos esquecer que cando unha peza de roupa deixa de usarse e pasa a gardarse nunha arca, perde a súa función orixinal, deixa de ser utilitaria e convértese nun ben patrimonial familiar que se deixa en herdanza para as xeracións vindeiras. Normalmente esas pezas non per-

manecen inalterables na arca, pois co tempo as herdeiras volveran a utilizalas pero cunha nova e diferente función: a roupa da avoa servirá agora para disfrazarse no Entroido, para acudir a festas e procesións, para a escenografía dunha fotografía ou para unha actuación folclórica. As pezas vanse a adaptar non só ao talle e ás medidas da nova portadora, tamén á súa nova función. Temos múltiples exemplos de pezas antigas que foron modificadas ou incluso desfeitas e desmontadas para facer pezas completamente novas, como os mandís dunha familia de Lousame, feitos dunha antiga chaqueta de meiriño e veludo, desmontada e aproveitada nos anos 40 do século pasado para a confección de dous pequenos mandís cos que vestir a dúas nenas de pastoras galegas na Festa da Árbore. Unha peza antiga que é totalmente modificada na súa forma, uso e función.

Así mesmo, temos que ter en conta que moitas pezas antigas, de finais do XIX e principios do XX, xa foron confeccionadas como vestiario dos grupos folclóricos, e hai varios datos que así nolo confirman: o propio Perfecto Feijoo cóntanos que cando “consintieron los rapaces del Coro en vestirse – medio avergonzados – el traje clásico gallego, encargado y pagado por mi para cada uno, escondíanse hasta que no pasara gente” (Feijoo 1931: 58). Ou a agrupación *Toxos e Froles* de Ferrol que en 1914 convocou unha xunta provisional para recadar fondos para o vestiario e os instrumentos do coro (Calle 1993).

A memoria das informantes é outra das fontes que nos serven para o coñecemento da indumentaria e é, se cadra, a máis subxectiva de todas, por estar condicionada non só polas circunstancias da entrevistada, senón tamén polas de quen entrevista. A súa testemuña debe ser analizada minuciosamente, a fin de diferenciar o que é veraz do que está errado. Ademais é importante sinalar que, por unha cuestión puramente cronolóxica, as informantes coas que podemos conversar, só poden proporcionarnos datos referentes ao século XX: falarannos das penurias da posguerra, das modas, dos tecidos que se podían mercar nos comercios, das pezas que se compraban xa confeccionadas, etc. Pero non poden darnos datos da indumentaria do XIX, non poden falarnos de dengues de pano Sedan ou de cofias de batista porque esas eran as roupas das súas avoas, pezas que elas xa coñeceron dentro dunha arca.

As imaxes de época, tanto nas estampas como na pintura e na fotografía, son fonte recorrente para o estudo da indumentaria. Pero sempre que as utilizemos como fonte temos que ter en conta que cada obra se produce nun contexto determinado, por un artista concreto motivado por unha ideoloxía e que vai dirixida a un público específico. É dicir, que ningunha imaxe é absolutamente obxectiva pois en todas hai una intencionalidade inicial: píntase, debúxase, grávase, estámpase ou fotográfase aquilo que o artista quere plasmar e sempre guiado por unha intencionalidade concreta. As obras de arte non son radiografías dunha sociedade, son produto da creación dun artista que as compón dentro dun contexto artístico específico. Tomemos por exemplo a figura de Dionisio Fierros (1827-1894) o pintor de referencia do século XIX para o estudo da indumentaria. Afincado en Santiago de Compostela entre 1855 e 1858, Fierros pintaba aquilo que a súa principal clientela, a burguesía, demandaba: retratos e cadros costumistas, principalmente. As súas escenas de costumes non poden ser consideradas como fiel reflexo da realidade porque están inspiradas na idealización romántica da sociedade campesiña que comentamos no apartado anterior. Pero ademais, hai que ter en conta a forma en que se crearon ou executaron ditas obras pictóricas:

como o resto de artistas da súa época, Dionisio Fierros tomaba notas do natural para despois reelaboralas no seu estudio, converténdoo na obra definitiva. Dende que tomaba os apuntes ata que remataba a obra, podían pasar anos; tanto é así que algunhas das obras de temática costumista galega foron rematadas cando o pintor xa non residía en Santiago, tal e como el mesmo nos conta: “Máis tarde pintei outros dous cadros de Galicia, con estudos que me reservei. Unha representaba a saída da misa e o outro unha fonte cun grupo de mozos de aldea. O primeiro presenteino na Exposición de 1862.[...] «A Fonte» na Exposición de 1864” (citado en López Vázquez, 1999)

O outro gran pintor de referencia para o estudo do traxe é Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960). Na súa obra, Galicia será a protagonista, retratada sempre en escenas agradables, ennobrecendo e idealizando a cada personaxe, sempre con rostros amables e apracibles, unha Galicia de ensoñación que nada tiña que ver coa realidade social e económica da época; unha Galicia que non existiu fóra das súas ficcións pictóricas (López Vázquez, 1993).

A fotografía tampouco é unha fonte absolutamente obxectiva sobre todo naqueles casos nos que o fotógrafo imprime un gran compoñente de creatividade ás súas obras, como por exemplo o caso de Ortiz Echagüe (1886-1980) que concibía as súas fotografías como obras pictóricas. El mesmo escollía ás e aos modelos, os escenarios, as composicións e como non, as roupas, que aparecen sempre limpas, pulcras e tan novas case resulta imposible atopar un remendo, evidenciando a súa curta antigüidade e o seu escaso uso. A idealización das comunidades rurais que se aprecia nas súas fotografías fai que estas carezan por completo de rigor científico e de valor documental. (Vega 2005)

No que a Galicia se refire, as fotografías máis antigas que se conservan datan de 1858, e son un conxunto de vistas de Santiago de Compostela do fotógrafo Andrés Cisneros. Dende esta data en adiante contamos con fotografías de distinta índole, que hai que saber diferenciar e mirar de diferente maneira. Por unha parte, atopamos fotografías de estudio que mostran retratos da xente tal e como vestían, xente que leva roupa de seu, segundo a súa clase social. Nestes casos, só atoparemos fotos da burguesía e dos labregos ricos, que eran os únicos que podían pagarse un retrato no fotógrafo; e sempre irán vestidos coas súas mellores galas, pois facerse un retrato era unha ocasión especial. Tamén atopamos fotos de labregos e labregas en traballos, festas, feiras, etc. facendo a súa vida cotiá, vestidos coas súas roupas ou incluso con roupas da arca que sacaron para lucilas diante do fotógrafo que así o requiriu.

A carón destas fotos, aparecen as fotografías das señoritas, e tamén señoritos, da burguesía urbana e vilega que visten e disfrazan o “traxe galego” en poses pintorescas e enxebres. E a estas fotografías non podemos darlle a mesma autenticidade que aos retratos nos que os labregos levan roupa de seu. No caso das fotografías de pose enxebre hai que ser moito máis crítico, porque non sabemos ata que punto as roupas que visten son auténticas ou recreadas. Dende logo as poses, o xeito de levar a roupa, os peiteados, as xoias, os complementos e o calzado non corresponden ao xeito de vestir da clase labrega, senón que son os propios da burguesía e da época, poñendo por riba unicamente un dengue, un mantelo ou un pano da cabeza.

Un caso característico deste tipo de fotografías é o dos fotógrafos Pardo de Mondariz. O pai, Feliciano Pardo, era o fotógrafo oficial do Balneario, no que xa estaba traballando en 1880. Á súa morte en 1912, continúa co seu estudio a súa filla Luísa Pardo, quen morre en 1926. Un dos seus





**Grupo de turistas vestidos con traxes folclóricos. [Luísa Pardo (1912-1926). Mondariz. Col. Particular]. A fotógrafa Luísa Pardo contaba cun amplo vestiario galego para retratar os distinguidos hóspedes do Balneario de Mondariz.**

traballos principais era, sobre todo no verán, o de retratar aos turistas e forasteiros hospedados no prestixioso Balneario, posando como paisanos galegos, e levar así un recordo da súa estada en Mondariz. Para isto, constrúen un estudio en Troncoso, onde gardaban o material necesario para as súas fotografías: vestiario típico galego, apeiros e utensilios agrícolas cos que dar un toque enxebre ás súas composicións folclóricas. Ademais, “el recinto que rodeaba al edificio estaba acondicionado de parajes adecuados al paisaje: escaleras de piedra, fuente y agua corriendo, jardín, cipreses, cerezos y los pasos en el río, que servían de lugar admirable para una foto bonita” (Paredes Pardo 2011). Todo estaba pensado para unha perfecta escenografía.

As fontes escritas son as grandes esquecidas nos traballos de investigación sobre a indumentaria. Habería que facer máis labor de investigación nos arquivos, na procura de datos nos documentos que se gardan en Protocolos Notariais ou no Rexistro Público de Comercio e no Rexistro Mercantil, por poñer algúns exemplos. Tamén, consultar as monografía e revistas da época de economía e comercio, que dan claves do volume de mercadorías téxtiles que se movían, a existencia de obradoiros ou de fábricas que elaboraban produtos relacionados coa indumentaria e o xeito de vestir. Ademais, revisar as publicacións de moda do século XIX, que si ben estaban dirixidas a unha clientela burguesa, aportan datos sobre tecidos, roupas e complementos que a industria e o mercado da época poñían a disposición da xente. E por suposto, habería que consultar os traballos históri-

cos e científicos, as teses de doutoramento e ensaios sobre a historia económica, social, política ou intelectual da época. Son precisamente este tipo de investigacións as que nos axudan a esclarecer moitos aspectos que rodean ao mundo da indumentaria. Neste sentido, podemos salientar as teses de doutoramento de Gerard Gayot (1998) e de Rosa Ros (1999), ambas sobre a fabricación de panos de la, a primeira de Sedan e a segunda de Béjar. Grazas aos datos que aportan os seus traballos podemos reconstruír a historia do chamado pano Sedan, sobre o que existe certa confusión. Aparte de varias teorías pouco científicas sobre a orixe deste tecido, a crenza máis estendida é que o pano Sedan viña de Béjar ou incluso de Segovia. En realidade, o pano Sedan era un pano de la moi fino que procedía da cidade francesa do mesmo nome, famosa dende o século XVII pola súa industria da la. Para poder entender as diferenzas entre os distintos panos de la, hai que ter en conta o sistema que se empregaba no século XIX para determinar a calidade dos mesmos. Esta medíase segundo o número de centenaes de fíos que levaban na urdime; así había entre outros, panos *dieciochenos*, *veinticuatroenos* ou *treintaidosenos* dependendo se tiñan 18, 24 ou 32 centenaes de fíos. Considerábanse panos superiores os de 30 a 36enos, panos ordinarios ou comúns de 18 a 24enos e panos de baixa calidade os 14enos. A industria da la peninsular, especialmente a castelá e concretamente a de Béjar, estaba especializada en panos de gama baixa ou media (18, 20 e 24enos e baetas), chamados panos comúns, ordinarios ou *entrefinos*, que era o tipo de pano que consumía o exército. O papel de Galicia como mercado máis importante fóra de Castela dos panos de Béjar favoreceu a produción neste centro téxtil de panos de calidade media baixa porque era o que se demandaba dende Galicia. O panos de mellor calidade, os 30enos e superiores, eran de fabricación estranxeira e importábanse da industria europea, como é o caso do pano Sedan. En 1830 publicase en Madrid a *Memoria de la Junta de calificación de los productos de la Yndustria remitidos a la Exposición Publica de 1828* na que se di dos panos presentados por Antonio María Olleros, fabricante de Béjar: “No son en verdad de los que buscan las personas opulentas, ni las primeras clases del Estado, pues el de mayor cuenta es sólo veinticuatroeno; pero en su clase es difícil hallar paños mejor fabricados ni más baratos” (citado en Ros 1999: 212). É dicir, que nin a industria de Béjar nin a castelá, nin a catalá fabricaron nunca pano Sedan, pero a fama e excelencia con que contaban os panos da cidade francesa era tal, que moitas fábricas peninsulares anunciaban os seus produtos como “panos ao estilo de Sedan” quedando desta forma o nome de Sedan asociado aos panos de la de fabricación peninsular.

A historia económica e comercial ignórase porque os folcloristas e afeccionados ao traxe do século XXI seguen inspirados polos mesmos ideais do Romanticismo e seguen na procura dun traxe único, ancestral, propio, puro, atávico e enxebre. Si o que buscan é o xeito de vestir do século XIX, ten que ser un xeito de vestir non contaminado pola modernidade que é a culpable de perder a nosa identidade. Así, negan a existencia dun feito histórico como a revolución industrial e consideran que os seus produtos non chegaron a Galicia ata 1900. Incluso temos atopado publicacións portuguesas nas que se afirma que ata o primeiro cuarto do século XX o traxe do pobo confeccionábase unicamente cos tecidos artesanais feitos de liño e la (Pereira 2014). En xeral, en ningunha monografía dedicada ao traxe, faise referencia ao fenómeno da revolución industrial europea, salvo para sinalala como a culpable de facer desaparecer o traxe identitario; e en todos eles se recollen diferentes tipos de tecidos sen explicar cales son feitos artesanalmente e cales son de produción industrial.

Non é cuestión de facer aquí un estudo pormenorizado do concepto, orixes, evolución e cronoloxía da revolución industrial, pero coido que o seu desenvolvemento durante o século XIX, en Gran Bretaña primeiro e no resto de Europa despois, é un feito histórico indubidable. E que foi precisamente o sector téxtil un dos principais motores, especialmente nos primeiros momentos da industrialización, sendo os inventos do sector dos tecidos os máis antigos: a lanzadeira volante (1733), a máquina de fiar ou “spinning Jenny” (1764), perfeccionada despois coa “spinning mule” (1774-79), o tear de garrote (1785) ou o tear Jacquard (1805).

Tamén é un feito que en Galicia non houbo revolución industrial e moitísimo menos no sector téxtil. Máis ben ao contrario xa que no século XIX prodúcese a decadencia do sector dos lenzos de liño que tanta importancia tivera no século XVIII. As causas desta decadencia son múltiples, de tipo social e económico, pero o que é certo é que o sector liñeiro galego non foi quen de evolucionar a formas fabrís e capitalistas de produción, polo que non puido competir cos produtos da moderna industria téxtil europea (Carmona, 1990).

Coido que ademais é incuestionable que os produtos téxtiles da revolución industrial europea chegaron a Galicia coa mesma facilidade que o resto dos territorios continentais. De feito, a burguesía galega do XIX fixo os seus cartos e as súas fortunas principalmente do comercio: comercio dos produtos galegos cara ao exterior, pero tamén dos produtos europeos cara a Galicia. E aínda mais, creo que podemos afirmar que a indumentaria labrega galega do século XIX non se pode entender sen a revolución industrial. Cómo se explica senón que as labregas galegas empreguen tecidos como damasco, seda, caxemira e veludo nas súas roupas se non é porque a industria téxtil europea facilitou a súa elaboración e polo tanto abaratóu o seu prezo para que máis xente tivera acceso a elas?. Si non chegaban os tecidos industriais europeos, entón qué tecidos chegaban a Galicia? Cómo podemos pensar que, habendo unha inmensa oferta de tecidos industriais en toda Europa, a Galicia só chegaban tecidos artesanais doutras latitudes?

A historia dos tecidos é clave para entender todo isto. Tomemos por exemplo a historia do veludo, un tecido luxoso que chegou a Europa na Idade Media, procedente da India, da man dos comerciantes xenoveses e venecianos. Os primeiros veludos europeos elaboráronse en Italia cara ao 1500 (Bandrés 1998), principalmente en Xénova. O veludo era un dos tecidos máis caros que se podía atopar debido ás dificultades técnicas da súa elaboración: é un tecido que consta de dúas urdimes e unha trama, o que complica enormemente a súa confección de tal maneira que de xeito artesanal só se elaboraban de 10 a 15 cm. diarios, falando dun ancho común duns 55 a 60 cm. pois a máis anchura, menos produción diaria e polo tanto maior encarecemento. Pero en 1857 o inventor e empresario catalán Jacint Barrau ideou un tear mecánico para a fabricación de veludos de todos os anchos e de todas as calidades. A innovación deste novo tear foi importantísima pois con el pasaron a tecerse ao día 10 metros de veludo. En 1867 Barrau vendeu a patente do seu invento á empresa inglesa Lister & C<sup>o</sup> que perfeccionou o seu funcionamento e o comercializou con notable éxito. É evidente o abaratamento na produción que supuxo a invención do tear Barrau, que conseguiu poñer no mercado gran cantidade de veludo industrial moito máis barato que o veludo alemán ou francés que ata entón se viña producindo manualmente.



**Tear Barrau. Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya, Terrasa. O tear inventado por Jacint Barrau en 1857 supuxo un gran avance na elaboración de veludos de todas as calidades e en todos os anchos. [Foto B. Sáenz-Chas 2014]**

É claro que veludos, percais, mantos de seda adamascada, panos de Béjar, mantos de caxemira, damascos, rasos, batistas, lenzos de algodón, mantos meiriños estampados e un longo etcétera son de produción industrial e que as labregas galegas do XIX utilizaron estes tecidos e pezas con total naturalidade, a carón dos picotes, estopas e las abatanadas de produción caseira. O seu xeito tradicional de vestir, lonxe de desaparecer, enriqueceuse cos novos e modernos produtos que a industria téxtil poñía ao seu alcance. Aí está por exemplo o manto ou pano de caxemira, unha peza de vestir descoñecida en Europa ata finais do século XVIII e que se popularizou con enorme éxito no XIX, cando a industria europea comeza a imitalos estampando sobre as teas os motivos típicos dos chales orixinais. En Galicia, tiveron un enorme éxito, converténdose nunha peza de prestixio para a súa propietaria, que os lucía nas ocasións especiais, e que chegaron ata os nosos días por seren pezas de valor que se gardaban na arca. E da mesma maneira, o xeito de vestir tradicional continuou a súa evolución natural ao longo do século XX, adaptándose aos novos tempos. Algunhas pezas deixáronse de usar como os dengues, as vasquiñas e os mantelos; outras

seguiron sendo de uso habitual como os mandís, os mantos cruzados sobre o peito ou os panos da cabeza, e outras pezas novas como as toucas incorporáronse ao xeito de vestir. Cara a finais dos anos 20, prodúcese un cambio importante na indumentaria das labregas, pois a xente nova comeza a vestir doutro xeito máis acorde coa moda do momento, confeccionando a súa roupa ao estilo das revistas da época, acurtando sensiblemente as saias, abandonando o pano da cabeza e substituíndo os panos cruzados sobre o peito por blusas e chambras. A evolución da industria da moda, a difusión das máquinas de coser e dos cursos de costura e o comercio de prendas xa confeccionadas son factores que teñen moito que ver con esta innovación do vestir. Aínda así, as mulleres de máis idade manterán o xeito de vestir tradicional algunhas décadas máis co pano da cabeza, o mandil e os mantos e toucas cruzados sobre o peito que finalmente serán substituídas por prendas de punto, camisas e blusas mercadas ou confeccionadas. Incluso hoxe en día, no que a industria da moda ten un peso económico, cultural e social tan importante, as labregas galegas seguen a manter unha indumentaria característica cos modernos mandilóns cruzados combinados cos antiquísimos e tradicionais panos da cabeza. Ninguén como o artista e humorista gráfico Luís Davila retrata dunha maneira tan auténtica o xeito de vestir e de ser das labregas galegas do século XXI.

Dende a actual museoloxía, non podemos seguir concibindo a indumentaria galega como un obxecto fosilizado, unha reliquia do pasado, a testemuña dunha cultura rural incontaminada pola sociedade moderna (Sierra 1991). Máis aínda, cando hoxe en día entendemos o proceso de musealización e posta en valor do noso patrimonio cultural, especialmente o etnográfico, como un diálogo entre o pasado e o presente; pero un pasado real, non idealizado nin folclorizado. Non podemos caer na folclorización da cultura que consolida imaxes dun tipismo e enxebrismo que contrapón o tradicional ao moderno e que non está a contemplar os procesos de cambio da nosa cultura, en continuo proceso de formación. Os proxectos de musealización da indumentaria galega e os traballos de investigación nos que se sustentan deberan ter en conta a historicidade do proceso de recuperación da nosa indumentaria, afastándose das idealizacións románticas, elevadas a signos de identidade polo folclorismo burgués do século XIX. Un traxe identitario que non existe máis que para as agrupacións e asociacións folclóricas. Porque a identidade non reside en elementos concretos da tradición popular; a identidade é unha creación colectiva, de todos os galegos e as galegas, que tomamos conciencia de “nós” fronte aos “outros” dos que nos diferenciamos. E contamos cun elemento diferenciador privilexiado: unha lingua propia. O xeito de vestir nunca xogou ese papel identitario: non eran máis galegas as labregas do XIX (e moito menos as burguesas disfrazadas de labregas) por vestir como vestían, do que podemos ser as galegas de hoxe, consumidoras dunha moda global e efémera.

Finalmente, non podemos esquecer que a documentación e investigación son unhas das funcións principais dos museos, que xestionan unha importantísima información cultural ao servizo da sociedade, facilitando a consulta e o asesoramento a investigadores e público en xeral. Os museos deben ser centros de referencia dunha tradición non folclorizada ao servizo da sociedade, dos investigadores e dos grupos folclóricos onde podan atopar, nas súas coleccións e na documentación que as complementan, os datos veraces que precisan para facer a súa labor investigadora.

As agrupacións sempre poden optar por seguir empregando un vestiario no que o compoñente innovador e estético estea por riba do rigor histórico, pero en ningún caso deberían manipular a documentación para darlle autenticidade ás súas creacións, intentando lexitimalas co valor da antigüidade.



“Fondo de armario” Luís Davila. *O bichero*. 21 de febreiro de 2014.

## Bibliografía

- BANDRÉS OTO, M. (1998) *El vestido y la moda*. Barcelona: Larouse Editorial.
- CALLE GARCÍA, J.L. (1993) *Aires da terra. La poesía musical de Galicia*. Madrid: ed. do autor.
- CARMONA BADÍA, Joám (1990) *El atraso industrial de Galicia. Auge y liquidación de las manufacturas textiles (1750-1900)*. Barcelona: Ariel.
- COSTA VAZQUEZ-MARIÑO, L. (1996) “O baile tradicional en Galicia: procesos de folclorización”. *Boletín Auriense* 26: 213 – 232.
- FEIJOO, P. (1931) “Una carta del fundador de los coros gallegos”. En J. Cao Moure (ed. e dir.) *Libro de Oro de la provincia de Pontevedra*, p. 58.
- FRAGUAS FRAGUAS, A. (1985) *El traje gallego*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- GAYOT, G. (1998) *Les draps de Sedan (1646-1870)* Paris: Editions de l’École des Hautes Études en Scencies Sociales.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Clodio (2005) *Historia do traxe galego*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Creación e Difusión Cultural.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Clodio (2014) *O traxe tradicional galego*. Vigo: Nigra Trea.

- GONZÁLEZ REBOREDO, X.M. (1997) "Historia dos estudos antropolóxicos en Galicia. Do nacemento do folclore ós nosos días". En Francisco Rodríguez Iglesias (dir.) *Proxecto Galicia-Antropoloxía. Tomo XXIX Historia da Antropoloxía. Patrimonio Etnográfico*. A Coruña, Hércules de Ediciones.
- HOYOS SANCHO, N. (1971) *El traje regional de Galicia*. Santiago de Compostela: Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, anexo 19.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, X.M. (1993) "Do Neoclasicismo a 1950". En Francisco Rodríguez Iglesias (dir.) *Proxecto Galicia-Antropoloxía. Tomo XV Arte Contemporánea*. A Coruña, Hércules de Ediciones.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, X.M. (1999) "Dionisio Fierros". En A. Pulido Novoa (dir.) *Artistas Galegos. Pintores. Ata o Romanticismo*. Vigo: Nova Galicia Edicións.
- MARIÑO FERRO, X. R. (2000) *Antropoloxía de Galicia*. Vigo: Edicións Xerais.
- MARTÍNEZ DE PADÍN, L. (1849) *Historia política, relixiosa y descriptiva de Galicia*. Madrid: Imp. De A. Vicente.
- MUSEU DE LA CIÈNCIA I DE LA TÈCNICA DE CATALUNYA (2012) *Exposicions permanent. La Fàbrica Tèxtil* Consulta en línia [data de acceso 20/10/2014] <<http://www.mnactec.cat/>>
- NAYA PEREZ, J. (1964) *El traje*. Vigo: Castrelos. Cuadernos de Arte Gallego, 39
- ORTIZ ECHAGÜE, J. (1933) *España: Tipos y Trajes*. (5ª ed) San Sebastián: Editora internacional.
- ORTIZ ECHAGÜE, J. (1963) *España: Tipos y Trajes* (11ª ed) Madrid: Ed. do autor.
- ORTIZ ECHAGÜE, J. (2002) *José Ortiz Echagüe en las colecciones del Museo Nacional de Antropología*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, F. (2011) *O traxe muradán*. A Coruña: ed. do autor.
- ROS MASSANA, R. (1999) *La industria lanera de Béjar (1680-1850). La formación de un enclave industrial*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- SÁENZ-CHAS DÍAZ, B. (2013) *A colección de indumentaria do Museo do Pobo Galego*. En L. Dopico e S. García (ed.). *O dialogo creador. Deseño e tradición cultural*. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego.
- SIERRA RODRÍGUEZ, X.C. (1991): "Patrimonio etnográfico en Galicia. Procesos de patrimonialización en Galicia". En Francisco Rodríguez Iglesias (dir.) *Proxecto Galicia-Antropoloxía. Tomo XXIX Historia da Antropoloxía. Patrimonio Etnográfico*. A Coruña, Hércules de Ediciones.
- PAREDES PARDO, A. (2011) *Episodios memorable de Mondariz-Balneario*. Pontevedra: Deputación Provincial.
- PEREIRA, B. (2014) *A lã e o linho no traje do Alto Minho*. Viana do Castelo: Camara Municipal.
- VEGA, J. (2005) De la estampa a la fotografía: el traje regional y el simulacro de España. En: VV. AA. *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*. Madrid: CSIC, pp 61-82





# O órgano do Santuario de Nosa Señora dos Desamparados de Abades e algunhas notas sobre a súa historia até os nosos días

ANDRÉS DÍAZ PAZOS

*CPI “Camiño de Santiago”. O Pino*

MARÍA BELÉN BERMEJO LÓPEZ

*Directora en Sirgo Torcendo S.L.*

*A César Carnero, valedor do noso Patrimonio, con afecto.*

## 1. Introducción

O proceso de catalogación e difusión do patrimonio organístico de Galicia, iniciado no ano 2008, supuxo un primeiro achegamento ao coñecemento da realidade destes instrumentos na nosa terra. Aínda que o proxecto, na súa concepción orixinal, está inconcluso por falta de dotación orzamentaria, si que serviu para ter unha estimación inicial dos órganos existentes e para realizar unha catalogación máis proliza de, aproximadamente, a metade deles. Púidose obter así unha primeira aproximación á realidade destes instrumentos, que son unha das partes máis importantes do noso patrimonio musical, avaliar o seu estado e intentar atopar aqueles de máis interese histórico, entre outros obxectivos.

Porén, unha das maiores dificultades que atopou o equipo investigador encargado da catalogación, do que formaron parte os autores deste artigo xunto coa profesora de órgano do CMUS de Ourense Marisol Mendive, foi a ausencia case total de coñecemento ou conciencia sobre a existencia dos órganos. No momento do inicio do proxecto, non había ningunha información, nin oficial nin en ningunha publicación, sobre o número deles, o que dificultou enormemente a súa localización. De feito, e aínda que a diocese de Lugo, xunto coa de Mondoñedo-Ferrol e Ourense, foi unha daquelas nas que se catalogaron os instrumentos máis polo miúdo, o órgano sobre o que falamos neste traballo pasou completamente inadvertido aos catalogadores, e non foi até datas recentes que subemos da súa existencia<sup>1</sup>.

Este modesto artigo, polo tanto, pretende dar conta del, do seu artífice, o organeiro franciscano frei Felipe de la Peña, e a data no que se realiza, o ano 1793. Resáltase tamén, de xeito xustificativo, a importancia deste interesante instrumento, que pola súa tipoloxía e estado de conservación pode ser cualificado, sen caer en esaxeración, como único en Galicia. É importante sinalar xa nesta introdución, que é o primeiro órgano de frei Felipe de la Peña que logramos identificar na nosa Comunidade. Por último,

<sup>1</sup> Agradecemos a Manuel Cela, profesor de música e organista na catedral de Santiago, a noticia que nos deu deste órgano.



Figura 1. Vista xeral do Santuario.

rendas de diversas doazóns iniciouse a construción dun edificio que, tendo en conta a súa situación nunha parroquia do rural galego, ten unhas proporcións sorprendentes. A súa traza e execución debeuse ao mestre Melchor Ricoi, orixinario ao parecer de Cotobade, e que traballou por Galicia colaborando co seu irmán Alberto<sup>3</sup>. Iniciouse a obra cara o ano 1765 e o 19 de abril de 1787 rematábase a media laranxa da cúpula, segundo a inscrición en latín que figura nela (Olbes Durán 1985: 261). Joaquín Espés non viu rematada a obra, xa que morrera o 7 de abril de 1782. Sabémolo pola seguinte nota consignada no libro de contabilidade da confraría de Nosa Señora dos Desamparados, que instituíra o propio Espés<sup>4</sup>

danse tamén algunhas pinceladas sobre a posible vida musical que viviu o santuario e noticia dalgúns dos seus organistas.

## 2. Contextualización previa: o santuario, a súa fábrica e os seus medios económicos

A igrexa do Santuario da Nosa Señora dos Desamparados en Abades (ver fig. 1) é un monumento relativamente descoñecido, a pesares da súa fábrica salientable e de formar parte dun notorio conxunto, coa interesante igrexa románica adxacente (a verdadeira igrexa parroquial), a casa reitoral, o antigo mesón para os peregrinos e o cruceiro. Está no que é case a última parroquia da diocese de Lugo cara ao suroeste, xa na provincia de Pontevedra, no concello de Silleda. A súa contorna é rica en patrimonio histórico e natural: atópase moi preto do mosteiro de Carboeiro, das igrexas románicas de Ansemil e tamén a poucos quilómetros da fervenza da Toxa.

O santuario ten a súa orixe nunha fundación feita por un párroco valenciano, Joaquín de Espés, que recalou en Santa María de Abades e que trouxo da súa terra a figura da Virxe<sup>2</sup>. Grazas ás

<sup>2</sup> Téñase en conta que a patrona da cidade de Valencia é, precisamente, a Nosa Señora dos Desamparados.

<sup>3</sup> Sobre os irmáns Ricoi e a súa obra en Abades ver Olbes Durán, (1985) e a bibliografía alí citada.

<sup>4</sup> Arquivo Central Parroquial da Diocese de Lugo (ACPDL). Parroquia de Abades. Cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados. Libro IV. 1765-1853, "Libro de Caja de la Data y Descargo del Caudal de Ntra. Señora de los Desamparados", fol. 105v.

“Habiendo fallecido (el) Doctor Don Joaquin de Espes en siete de Abril de ochenta y dos, dejando su Erenxia a favor de este Santuario, S.S.I. nombró por apoderado para su recolecion y pago de lo que se estubiese debiendo a Dn. Andres de Castro Cura Parroco de Santa Eulalia de Losón ...”

Esta noticia do falecemento consigna que a herdanza do fundador ía íntegra á caixa do Santuario. Isto aparece confirmado, de xeito máis detallado, no seu testamento, feito en Santiago o 24 de Maio de 1776 ante o notario Cristobal Rodríguez de Lagoa<sup>5</sup>

“Ygualmente la es (mi voluntad) ynstituir como desde luego ynstituio por heredero de todos los vienes muebles y raizes que tengo adquiridos en las feligresías de Santa Maria de Abades, de San Martin de Pazos, y de San Julian de Piñeiro por compras a barios sugetos, unos por escrituras publicas y otros por Zedulas Simples, al Santuario y Capilla de Nuestra Señora de los desamparados sita en terminos de la dicha de Dabades, con la condizion expresada y no sin ella de que haia de perzibir la referida Balthasara de Duton<sup>6</sup> durante su vida, todo el usufructo de un molino con dos ruedas que io he fabricado en el Rio de la Zerbaña a la parte de arriba de la Puente de Abades; y al fin de la vida de la sobredicha entre el mencionado Santuario en el Gozo perpetuo del explicado usufruto; tanvien con la expresa condizion de que la Capilla en que ya se venera la ymagen de la Madre de Dios Nuestro Señor con la adbocazion de los desamparados; no pueda por autoridad de ningun subperior ser erigida en Yglesia Parroquial, sino que haya siempre de venerarse en ella como su titular la Santa madre Virgen con denominación delos Desamparados; Y en el caso de que se le de otro destino o nombre; quiero y es tambien mi voluntad, que todos mis vienes raizes pasen al Real Hospital deesta dicha Ciudad de Santiago con la misma reserba del usufruto del nominado Molino a favor de la repetida Balthasara, durante la vida desta; y para que aquel pormedio de el Señor administrado de el, o a quien corresponda lexitimamente lo tengan presente, y si se Cumple esta mi voluntad se pondra copia de este testamento a mi costa en el Archibo del propio Hospital Real”.

Dada a obra que se acomete podemos supoñer que “los vienes muebles y raizes” que posuía Espés non eran poucos, e permitiron levar a cabo unha obra de envergadura (aínda que sen rematar) como a que hoxe admiramos. O anterior extracto do testamento da tamén testemuña do compromiso do párroco co santuario, pois consigna explicitamente que non poida ser trasladado a el a igrexa parroquial e que, de facerse, se lle quite a este a súa herdanza e se lle pase ao Hospital Real de Santiago. Isto non pode ser tomado doutro xeito que como un serio aviso a navegantes, futuros párrocos, que tiveran

5 Archivo Histórico da Universidade de Santiago de Compostela (AHUS). Protocolos Notariais de Santiago, S-4183. Notario Cristobal Rodríguez de Lagoa (1776), fol. 82r-83r.

6 Trátase da criada de Espés “que ya ay ocho años que me sirbe”. Noutra manda do mesmo testamento indica Espés que, á súa morte, se lle siga a pagar o salario de 300 reais anuais e que escolla da súa casa os mobles que quixera para ela.



Figura 2. Vista do órgano na súa tribuna lateral dende o púlpito do Santuario.

zaba o santuario, que non se escatimou á hora de contratar a mestres de prestixio, tal é o caso do coñecido tallista compostelán Tomás Gambino, que realizará dúas imaxes para o santuario<sup>8</sup>.

### 3. O órgano e a súa historia

Como dixemos na introdución, o órgano é asentado no santuario no ano 1793, nunha pequena tribuna lateral (ver Figura 2), e o seu construtor foi frei Felipe de la Peña. Sabemos da súa autoría por estar rexistrada no libro de caixa do Santuario, do seguinte xeito<sup>9</sup>:

7 ACPDL. Parroquia de Abades. *Cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados*. Libro IV. 1765-1853, "Libro de Caja ...", fol. 138r.

8 En 10 de maio de 1793 páganlle 1850 reais a "Don Tomas Gambino escultor vezino de Santiago (...) por las dos imagenes de cuerpo de San Joaquin y San Josef con sus ojos de cristal de los dos colaterales del satuario". ACPDL. Parroquia de Abades. *Cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados*. Libro IV. 1765-1853, "Libro de Caja ...", fol. 137v.

9 *Ibid.*, fol. 138r.

a tentación de aproveitar o substancioso legado que Espés estaba a deixar, mediante a estratagem de trasladar ao santuario en construción a parroquia e, polo tanto, facéndoa beneficiaria desas cuantiosas rendas. Como proba da opulencia da fábrica podemos dar o dato de que no ano no que se constrúe o órgano (1793), e dende 1765, levábanse gastados 354.884 reais na obra do Santuario<sup>7</sup>. Isto dá unha media de 12.674 reais de gasto anual, que é unha cifra máis que respectable. Para xustificar a nosa afirmación, diremos que nun período histórico similar as rendas da fábrica dun templo da importancia, no contexto galego, da Colexiata de Iria Flavia promediaban, precisamente, uns 13000 reais anuais (Díaz Pazos: s.a).

Polo tanto, con estes importantes ingresos a construción do edificio levou un bo ritmo e, unha vez rematado, a partir de 1782, comezouse a vestilo axeitadamente con retablos, pinturas, campás, imaxes, mobiliario litúrxico e o órgano, que é o obxecto central deste artigo. Antes de pasar a falar del sinalemos, como unha proba máis da saneada economía que go-

“Item en veinte y nueve de Junio de noventa y tres he pagado a Frai Felipe de la Peña Organero cinco mil y quinientos reales por el organo o Realejo y ochenta y seis reales mas por asentarle y abrir la pared para la caja”.

Compre determos na análise do instrumento, e tamén comentar a documentación máis significativa que puidemos atopar sobre a súa historia, algúns organistas que o serviron e a función que cumpriu no Santuario.

### 3.1. A súa construción

Como xa se fai constar na anotación anterior, o instrumento que constrúe frei Felipe é un “Realejo”. E dicir, un órgano dunhas proporcións máis modestas que o típico órgano de tamaño medio que por aquelas datas se adoitaba construír (ver Figura 3). No apéndice I descríbese e danse algúns dos datos técnicos máis relevantes sobre o instrumento, así como outros resultados da catalogación feita que nos pareceron de interese.

Antes de analizar o órgano, cumpre unha pequena aclaración acerca do que era un “realejo”. Hai que dicir en primeiro lugar que non hai unha clara consistencia terminolóxica no uso do termo “realejo”<sup>10</sup>. As máis das veces viña a indicar simplemente un órgano de pequeno tamaño, como é o caso do de Abades.

De pequeno tamaño polo número de rexistros que posúe, o que externamente condiciona o seu tamaño físico e o do moble onde vai asentado. De feito ás veces “realejo” é sinónimo de órgano portativo ou procesional, é dicir un órgano que podía ser transportado por medio dunhas andas para ir tocando con el nas procesións, xa fose dentro dun templo ou mesmo no exterior.

Unha característica técnica que definiu mellor o realexo é que, dado o seu tamaño cativo, o seu rexistro base, os sons máis graves que posúe, adoitaba estar unha oitava por riba da altura sonora que lle correspondería no teclado. Esta sistematización é presentada por primeira vez polo tratadista Pablo Nasarre, en 1725 (Jambou 1988: 107 e Tafall y Miguel 2002: I-418). En concreto, partindo da nota máis grave dun órgano (o do grave ou Do<sub>1</sub>, que se escribe na segunda liña adicional baixa na clave de Fa) un realexo dá en realidade unha nota unha oitava máis



Figura 3. Vista frontal do órgano do santuario coas portas da caixa abertas, amosando parte dos seus canos.

<sup>10</sup> Ver, por exemplo, Sara Buil, Joaquín *Diccionario Técnico-Histórico del órgano en España*, CSIC, Barcelona [2001], voz “realejo”.



**Figura 4.** Vista do interior do órgano, amosando os canos dos diferentes rexistros. Os máis próximos corresponden ás notas máis agudas do teclado. O órgano está practicamente íntegro, só faltan 6 dos canos máis cativos. Na parte inferior da fotografía apréciase claramente o oco onde irían tres deles.

medio ou, na denominación de Tafall, un “cuarto de órgano”. A verba “realejo”, que aparece nese primeiro dato documental, estaría a indicarnos a falta de normalización tanto nas denominacións dos órganos segundo o seu tamaño como no uso preciso dunha terminoloxía ao respecto, algo usual na época. Parece, polo tanto, que se quixo indicar simplemente que se trataba dun órgano cativo, cun rexistro base sonoro de 6 palmos e medio, e non o máis común de 13 palmos.

aguda, é dicir, o Do que se escribe no segundo espazo da clave de Fa (Do2). A razón é porque un tubo aberto de órgano que dá ese Do1, o que en realidade lle correspondería a esa tecla, ten que ter unha lonxitude de case 2,5 metros. Un cano así non tiña cabida nas pequenas caixas destes instrumentos. No sistema de medida tradicional un cano que corresponde a esa nota mediría 13 palmos<sup>11</sup> (así falábase dun órgano cun frautado de 13), de xeito que o realexo sería un órgano cun frautado base de xusto a metade da lonxitude, é dicir, 6 1/2 palmos. Era habitual, ademais, que o cano que dá a nota Do2 fose tapado, o que permitía reducir por dous (aproximadamente) o seu tamaño, co cal a lonxitude física real do cano maior é de só uns 60 centímetros (Jambou 1988).

Con esta información, e analizando xa agora o caso do órgano de Abades á luz da ficha técnica que presentamos no Apéndice I, hai que dicir que, no sentido estrito dos tratadistas, este instrumento non sería un realexo. É certo que o seu rexistro base é de 6 palmos e medio (ou 4 pés) pero está formado con canos abertos, que son os do rexistro de oitava en man esquerda e dereita, e non tapados. Sería polo tanto un órgano de 6 palmos e

<sup>11</sup> A medida en palmos era a tradicional na península Ibérica, en uso até ben entrado o século XIX. Modernamente úsase máis o pé. A correspondencia é sinxela xa que 13 palmos son 8 pés, 6 1/2 palmos 4 pés, e así sucesivamente.

O órgano complétase con outros rexistros<sup>12</sup>. En primeiro lugar, cun xogo de tapadillo, que soa na mesma altura que a oitava pero que é tapado, o cal suaviza a intensidade do son e, ao tempo, fai que os canos vexan reducida á metade a súa lonxitude, como xa comentamos con anterioridade. Hai que dicir que na man esquerda a etiqueta do pomo do rexistro indica “violón”, pero normalmente un rexistro de violón é un xogo tapado na mesma altura que o frautado de 13. Por iso, e falando con máis propiedade, dicimos que o órgano de Abades ten un tapadillo que dobra á oitava, e contribúe a dar máis corpo e volume á base sonora do instrumento. Na man esquerda os canos, máis longos, están fabricados en madeira coa tradicional sección rectangular, mentres que na man dereita son de estaño-chumbo. O instrumento ten logo dous xogos en cada man que contribúen a dar brillantex e volume ao son cando son conectados. Son estes, a quincena nas dúas mans, que soa unha oitava por riba do rexistro base deste instrumento, a décimo novena na man esquerda, que dá un son unha quinta por riba do anterior, e logo a docena de man dereita, que dá un son unha quinta por riba do rexistro base do órgano. Algúns destes tubos, de tamaño bastante cativo, poden apreciarse na fotografía do interior do instrumento que acompaña ao artigo (ver Figura 4).

Por último, na man dereita, o órgano ten un rexistro de frautado de 13, é dicir, que dá a altura sonora real da tecla que pulsa o organista (e non unha oitava por riba). Este rexistro contribúe a dar unha base máis sólida ao son do instrumento, xa que soa na oitava real do teclado. Obviamente non existe na man esquerda polas razóns e argumentos explicados con anterioridade, relativos á lonxitude que teñen que ter este tipo de tubos abertos no rexistro grave.

É curioso, e até certo punto anómalo, que o órgano non teña ningún rexistro de lingüeteiría<sup>13</sup>. De feito unha característica case ubicua nos realexos é a de ter un destes rexistros, con resoadores cativos (para que collan dentro da caixa) nas dúas mans. Aínda que é certo que o espazo onde se asenta o órgano non é moi grande, sería perfectamente posible instalar un destes rexistros, xa fora nesta mesma caixa ou facéndoa un pouco máis ancha. Polo tanto, é claro que en orixe non houbo intención de incorporar ese tipo de rexistro.

Para rematar coa análise da composición de rexistros do órgano, resulta interesante comparalo cun tipo de órgano portátil, proposto por Mariano Tafall no seu famoso tratado de organeiría (concretamente ao final do Tomo IV) ao que o de Abades se asemella moito (Tafall y Miguel 2002: IV-316). Neste punto achega Tafall a descrición de varios órganos pequenos, portátiles. No caso do último que describe, do que di Tafall que “*no es invención nuestra*”, a composición é case idéntica ao de Abades. Só existe a pequena diferenza de que o de Abades ten na man esquerda un rexistro de oitava tapada que o de Tafall non ten e, a cambio, si presenta nesa man un rexistro de “ventidosena” que non hai no de Abades. Outra diferenza, moi menor, é que o que describe Tafall, ten a “docena” e “quincena” da man dereita xuntas, reunidas nun único rexistro en lugar de dous

12 Como discutiremos máis adiante no artigo, aínda que non é moi probable, pode que algún destes rexistros foran engadidos con posterioridade.

13 Neste tipo de rexistros o son non se produce ao pasar o aire por un bisel, senón ao facer vibrar unha laminiña metálica. Teñen un resoador, normalmente de forma cónica, que pode ser de maior ou menor lonxitude, co obxecto de modificar un chisco o timbre e, sobre todo, amplificar o son. O timbre é moi característico, totalmente diferenciado dos frautados, co cal dá máis riqueza e posibilidades ao instrumento.

rexistrables por separado<sup>14</sup>. Na seguinte táboa pódense ver, de xeito comparado, os rexistros dun e doutro<sup>15</sup>

Man esquerda		Man dereita	
ABADES	TAFALL	ABADES	TAFALL
Oitava aberta (Madeira e metal)	Oitava aberta (Madeira)	Frautado de 13	Frautado de 13
Oitava pechada (Madeira)		Oitava aberta	Oitava aberta
Quincena	Quincena	Oitava pechada (madeira)	Oitava pechada (madeira?)
Decinovenas	Decinovenas	Docena	Compostas de Docena e Quincena
	Ventidosena	Quincena	

Non é que pensemos que Tafall tivese *in mente* o órgano de Abades cando redactou o seu tratado, o único que queremos indicar é que unha composición como a do instrumento que estamos a estudar parece que era común, o suficiente como para que Tafall o inclúa entre os diversos órganos portátiles que propón, e que como el mesmo afirma “describimos por detallar ciertas particularidades que contiene” (Tafall y Miguel 2002: IV-316).

Aínda que o órgano é pequeno, a parede da igrexa tivo que ser rebaixada un pouco. Como se di no texto documental presentado anteriormente, pagáronse 86 reais “por asentarlo y abrir la pared para la caja”. Efectivamente, a parede tras a caixa do órgano está picada como se pode observar na Figura 5, que amosa un lateral do instrumento.

No intre do seu asentamento, en xuño de 1793, o órgano aínda non estaría tal e como o vemos hoxe, xa que aínda tería dúas intervencións máis para deixalo no seu estado actual. A primeira foi en xaneiro de 1795, polo organeiro Francisco Vázquez<sup>16</sup>, para engadirlle tres rexistros de adorno, os paxaros, timbais e tambores. Así o testemuña a documentación atopada<sup>17</sup>

“Ytem en siete de dicho mes y año (enero de 1795) he pagado al Organero Francisco Vazquez doscientos y cincuenta reales por añadir al Organo tambores, timbales y paxaros”.

14 A este rexistro, con dous canos por tecla, se lle adoita chamar “compuestas de lleno”, para diferencialo dos cheos que adoitan ter tres ou máis canos por tecla.

15 No caso do órgano de Tafall tamén indica un “baixonciño” de man esquerda e un “clarín” de man dereita, rexistros de lingüetería que, por maior claridade, non se inclúen. Cando non se indica, o material dos canos é de metal.

16 Este organeiro galego era, dentro do noso coñecemento, totalmente descoñecido até a data de hoxe. Xa que intervéñen moi pouco despois de frei Felipe, é moi probable que fose colaborador ou oficial seu.

17 ACPDL. Parroquia de Abades. *Cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados*. Libro IV. 1765-1853, “Libro de Caja...”, fol. 140v.





Figura 5. Un detalle do lateral do órgano e do seu encaixe na parede, que foi rebaixada no momento da súa instalación no ano 1793, co dobre obxecto de facerlle algo máis de sitio e suxeitalo á parede.



Figura 6. Os timbais (dous primeiros canos pola dereita) e tambores (dous seguintes) que foron engadidos en 1795. Á dereita dos últimos irían situados os paxaros.

Estes están situados fora da caixa, ao lado esquerdo do órgano (ver Figura 6). Os timbais e tambores están formados, cada un deles, por dous canos en madeira de sección rectangular e lonxitudes case iguais. Ao pasar o aire producen o fenómeno físico do batido, unha vibración que recorda o redobrar dun tambor. Os paxaros é un rexistro constituído por uns tubiños postos boca abaixo e metidos nun recipiente con auga, e que cando soan imitan o canto dun paxaro, como no coñecido xoguete de peto. En Abades xa non están, e só queda o burato na táboa por onde saía o aire, ao lado dos tambores, sobre o que estarían colocados.

Por último, arredor do ano 1797, estíbese a pintar a caixa do órgano ao óleo, como de novo testifica a documentación atopada. O traballo foi realizado polo pintor compostelán, ben coñecido e xenro de José Gambino, Juan Calvelo<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Ibid., fol. 144v. Citado tamén en Couselo Bouzas (1933: 218). Neste mesmo lugar pódese ler unha pequena biografía deste pintor.

“Ytem en dicho día de veinte y uno de septiembre de noventa y siete, pague a Don Juan Calbello Pintor vezino de Santiago, que pinta los colaterales de la Capilla, sacristia, Organo, pulpito y otras cosas de la Capilla a cuenta de trece mil doscientos reales en que tiene ajustado seis mil reales a cuenta”.

É importante destacar o feito de que o órgano e a estrutura que soporta os foles e parte das tapas de madeira destes, están pintados coa mesma gama de cores e motivos imitando ao mármore, o que indica que esta última estrutura tamén é a orixinal instalada por frei Felipe de la Peña. Este dato, xunto cos anteriormente presentados, amosan que o órgano do Santuario consérvase cun grado de integridade, con respecto á concepción orixinal do seu organeiro, sobresaínte, e que por esta razón constitúe unha das pequenas xoias do patrimonio organístico galego.

### **3.2. Intervencións posteriores no instrumento. A composición de Pedro Méndez de Mernies**

Téñense atopado pequenas intervencións no instrumento despois da súa construción e unha que aparentemente tivo maior importancia, en 1842. Nese ano páganselle 2.200 reais ao “organeiro de la Catedral de Santiago”, que por entón era Pedro Méndez de Mernies<sup>19</sup>, “por componer el órgano y hacerle nuevos registros”<sup>20</sup>. Encaixa plenamente este dato documental coa inscrición a tinta que aparece na táboa interior do órgano que serve de soporte dos canos da fachada, tallada con arquiños para que apoién nela (Figura 7), onde se pode ler “Se compuso este (real)ejo por (Ped)ro Mendez de Mernies Año de 1842”. Parte das letras están recortadas (entre parénteses na transcripción), probablemente ao axustar os arquiños para que encaixaran ben neles os canos de diversos diámetros nalgún intre posterior.

A vaguidade das anotacións non deixan claro cal foi o traballo exacto de Mernies e cales foron os rexistros engadidos, se é que realmente lle engadiu algún novo ou se limitou a arranxar, amañar e/ou substituír algún cano nos xa existentes. O exame feito no órgano non permite aventurar, de xeito evidente, o engadido de canos novos, facturas moi diversas entre eles ou que algún novo rexistro fora engadido a posteriori, algo que sería doado de ver examinando a parte superior do secreto. Tamén é certo que o abundante po que cobre o instrumento e o tempo pasado desde esta obra, máis de 170 anos, tendería a igualar ao ollo o feito por de la Peña e por Mernies, no caso de que este último, como dicimos, realmente engadira algún rexistro. Por outra banda, a cantidade é máis elevada do que corresponde a unha intervención máis simple no instrumento. Os pequenos amaños no órgano, rexistrados no libro de caixa do Santuario, soen custar uns 200 reais, excepción feita dun de 1811 onde se fan novos os foles por 700 reais, incluída a man de obra e os materiais<sup>21</sup>. Polo tanto está claro que a de Mernies foi unha intervención de máis envergadura, máis a fondo que unha simple afinación e un pequeno axuste. Porén, non é posible a data

19 O órgano da igrexa de San Miguel dos Agros, en Santiago de Compostela, é obra deste organeiro (Jiménez Gómez 1999: 97-105).

20 ACPDL. Parroquia de Abades. *Cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados*. Libro IV. 1765-1853, “Libro de Caja...”, fol 173v.

21 *Ibid.*, fol 157v.



Figura 7. Inscrición nos arquiños que dan soporte aos canos de fachada feita polo organeiro da Catedral de Santiago Pedro Méndez de Mernies no ano 1842.

de hoxe discernir entre os escenarios posibles: engadir algún rexistro novo a maiores dos que xa tiña nese intre ou completar algún deles ao que lle faltaban canos<sup>22</sup>.

Si que son desta intervención, con toda seguridade, as etiquetas dos rexistros, feitas de imprenta. De feito, no proceso de catalogación realizamos un humilde pero curioso descubrimento: un xogo de etiquetas de reposto cuberto de po, deixado no interior do órgano, sobre o secreto, aos pés dos canos de fachada, aínda sen recortar (Figura 8). Teñen un tipo de letra moi característico do século XIX e coinciden exactamente coas



Figura 8. Xogo de reposto de etiquetas para os rexistros. Na parte inferior hai un pequeno trazo a bolígrafo feito no século XX.

<sup>22</sup> Se se dera a feliz circunstancia de que se restaurase este precioso instrumento, a desmontaxe e limpeza, acompañada do exame máis detallado dos canos, e mecanismos do instrumento, sen dúbida permitiría decantarnos por unha ou outra opción. Sirva para esa ocasión o dato complementario de que o propio Mernies orzamentaba, en datas moi similares, medio rexistro de canos para un órgano nunha cantidade entre 600 e 800 reais. Ver Jiménez Gómez (1999: 100).

que están colocadas no órgano ao lado dos pomos dos rexistros. Alí fican dende 1842, deixadas polo propio organeiro ou, quizais, polo organista de Abades, a quen llas tería entregado o primeiro.

O órgano, como xa dicíamos, soportou ademais as habituais “composicións”, moitas delas para substituír a pel dos foles ou amañar estes. Este tipo de intervención é moi habitual, xa que os foles, ao ter pezas móbiles e materiais algo perecedoiros (o coiro dun animal), tenden a deteriorarse. Cumpre dicir que a primeira intervención deste tipo a fai o organeiro xa citado Francisco Vázquez, en outubro de 1802, cobrando 440 reais “por las pieles, goznes y cubrir de nuevo los fuelles del organo”<sup>23</sup>. Entre esta e a comentada de Mernies, que é a última da que temos recollido noticia, aparecen consignadas outras nos anos 1811, 1827, 1832, 1835 e 1841<sup>24</sup>. Está última foi realizada con toda probabilidade polo propio Mernies, toda vez que se di que o organeiro “vino de Santiago”. A de 1827 faina o organista do Santuario (ver a continuación).

### 3.3. O órgano até os nosos días. Os organistas de Abades

Abades vai crescendo en importancia como Santuario, dentro do panorama galego, entre finais do século XVIII e comezos do XIX. Aproximadamente un século despois da súa fundación, no ano 1876, Antonio Neira de Mosquera (1876: 59-61) dedícalle un artigo nas páxinas do *El Heraldo Gallego*, na sección de “Galicia pintoresca”<sup>25</sup>. Nel, o santuario aparece citado ao mesmo nivel que o de San Andrés de Teixido, As Ermidas, Os Miragres ou A Escravitude, e di que,

“El Santuario de los Desamparados merece una exacta y detallada descripción por las proporciones de su fábrica y por el justo y merecido renombre que conserva entre los habitantes de Galicia.”

Segue a continuación unha interesante descrición da viaxe dende Lugo até Abades (pode que romantizada pero moi viva) e do ambiente nos días de festa, onde destaca as músicas populares no exterior do templo:

“En los días de festejo religioso el repique de las campanas de la iglesia es interrumpido por los voladores, cuya luz aumenta las proporciones de la torre. Aquí el humo sube en revueltas espirales, relevando una familia de romeros, acampada bajo los robles; allí una orquesta improvisada con flautas, clarinetes y tamborcillos reanima el público regocijo (...) El viagero es acogido por los romeros como un hermano de peregrinacion, y se vé obligado á aceptar las frutas y licores que le ofrecen á porfia en nombre de la mas franca cordialidad”

23 ACPDL. Parroquia de Abades. *Cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados*. Libro IV. 1765-1853, “Libro de Caja...”, fol 149v.

24 *Ibid.*, fol 157v.-173v.

25 Este artigo de Neira de Mosquera será repetido íntegramente no xornal *El Eco de Galicia*, no seu número 146 de 12 de abril de 1885.

Ao falar das pezas máis importantes que alberga o interior do templo cita “los dos púlpitos o el órgano”. Conta tamén que daquela o santuario estaba servido por “seis capellanes que asisten a la iglesia, sin interrupción”.

Interésanos esta descrición de Neira de Mosquera por dúas cousas: en primeiro lugar, porque cita explicitamente o órgano, como un elemento relevante do interior do santuario. É significativo como estes instrumentos, co paso do tempo e ao entrar o século XX, sofren un proceso que podemos chamar de “invisibilización”. Porén esta descrición, cun forte carácter literario, non o esquece. Cremos que responde, dunha banda, ao uso que se facía aínda do instrumento, non só en Abades, senón tamén no resto dos templos galegos. Este uso é un feito vivencial do autor, que fai que “vexa” o instrumento, que non o pase por alto. Co paso do tempo e o enmudemento dos órganos por diversas circunstancias, pasarán a formar parte tamén do noso “patrimonio invisible”, valga a expresión.

O órgano formaba parte, xa que logo, do panorama musical de Abades, que non tiña un único plano interior, senón que tamén tiña o seu correspondente exterior. Nos días de romaría e nos arredores do templo, tocaban pequenas bandas, Neira di “improvisadas”, e non faltaría o gaiteiro. Este é o segundo aspecto que fai significativa esta descrición no marco do noso relato, e que, ademais, pode ser completado a través da documentación conservada, onde se recollen os pagos extraordinarios das celebracións que, en Abades, ademais do “Día dos Desamparados”, é dicir, a Virxe de Agosto, eran a novena anterior, á celebración dese día e a festividade, daquela dobre, da Virxe das Dores, na Semana Santa e en setembro.

Unha tradición musical que parece moi persistente no tempo en Abades aparece recollida, de xeito explícito e facendo referencia ao canto, no ano 1823. Na documentación faise constar o pago de 40 reais a dous acólitos “por los nueve días de asistencia a la novena, cantar los Gozos de la Madre de Dios, y pedir limosna”<sup>26</sup>. O canto dos sete gozos da Virxe, unha antiga tradición que xorde dun tropo medieval,<sup>27</sup> facíase todos os días da novena. En Abades a tradición do canto dos gozos pode que arranque xa dende o mesmo intre en que se comezan a asentarse os fundamentos da igrexa, xa que no libro de caixa citado, na súa primeira páxina correspondente ao ano 1765, aparece un pago de 45 reais polo “coste de la impresion de una resma de gozos, y estampas ordinarias de nuestra Señora”<sup>28</sup>. Unha anotación similar repetírase no ano 1766 cando se encargan “dos resmas de gozos de nuestra Señora”<sup>29</sup>. Polo demais, no século XIX, no ano 1824 aparece outra vez o pago de 40 reais aos acólitos por “asistir a la novena, cantar los gozos todos los días

26 ACPDL. Parroquia de Abades. *Cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados*. Libro IV. 1765-1853, “Libro de Caja ...”, fol 164r.

27 Existen exemplos musicais moi temperáns do canto destes gozos, que nun principio eran só cinco, de grande importancia na música peninsular. Así, no século XIII, as Cantigas de Santa María (CSM) recollen estes gozos (a partires da cantiga 411), precedidas por un “Prologo das cantigas das cinco festas de Santa Maria” (cantiga 410). O *Livre Vermell* de Montserrat, xa do século XIV, contén *Los set gotxs*, de novo unha celebración dos gozos, de xeito danzado como indica o seu encabezamento: “*Ballada dels goytxs de Nostre Dona en vulgar cathalan a ball redon*”.

28 ACPDL. Parroquia de Abades. *Cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados*. Libro IV. 1765-1853, “Libro de Caja ...”, fol 1v.

29 *Ibid.*, fol 11v.

de ella”<sup>30</sup>. Con posterioridade as anotacións non serán tan explícitas e simplemente se anotará unha cantidade global pola función dos Desamparados, pero non hai razón para supoñer que se deixaran de cantar.

Atopamos tamén na mesma fonte anotacións relativas aos pagos a uns músicos e foguetes. A primeira na que se fai explícita é a de 1849, cando se consigna o gasto de 400 reais para “La función principal de la Virgen en en (sic) fuego y músicos”<sup>31</sup>. Esta participación dos músicos era, con toda probabilidade, no exterior da igrexa, amenizando aos romeiros, e non é desbotábel, antes ao contrario, que se fixesen diversas danzas. No interior do templo, durante a liturxia, a parte musical correría a cargo dos devanditos acólitos e o órgano. Na festa das Dores de setembro tamén había unhas celebracións similares á de agosto, así consta que no ano 1850 se gastaron 188 reais “por el fuego y músicos en los Dolores de setiembre”<sup>32</sup>. Co tempo as anotacións serán máis sintéticas, pero non por iso menos interesantes, xa que confirman a continuidade durante décadas da práctica musical no santuario. Por exemplo, entre as últimas anotacións do libro de caixa do santuario está a seguinte, do ano 1852<sup>33</sup>:

“Por el fuego de la festividad de nuestra señora ... 00267  
A los musicos treinta treinta y dos ... 00032  
a los señores sacerdotes veinte y ocho ... 00028  
Al coetero por el fuego de la funcion de los Dolores ... 00160  
a los sacerdotes veinte y ocho ... 00028  
A los Músicos treinta ... 00030”.

No ACPDL, noutra caixa que contén diversos mazos e papeis do Santuario podemos atopar referencias posteriores, entre 1878 e 1882. A última delas (de 1882) recolle nada menos que catro intervencións musicais<sup>34</sup>:

“Musicos San Juan 120  
fuego desamparados 178  
musicos esta funcion 100  
Musicos San Miguel 65  
Mismos en Dolores 60”.

En fin, todos estes datos están en perfecta consonancia co relato que fai Neira de Mosquera, e axudan a facernos unha idea do ambiente musical do santuario de Abades nos días de romaría. Sería similar ao existente noutros santuarios galegos e só botamos en falta, aínda que seguro

30 Ibid., fol 164v.

31 Ibid., fol 178r.

32 Ibid., fol 178v.

33 Ibid., fol. 180r.

34 ACPDL. Parroquia de Abades. Mazo: “Apuntes para las cuentas del Santuario”. As cantidades enténdense en reais.

que por alí andaría, o gaiteiro. É máis, non é desbotábel a súa participación na liturxia xunto cos demais músicos, toda vez que sabemos a presenza deste instrumento en diversos momentos das celebracións relixiosas, tanto dentro dos templos como fora deles<sup>35</sup>.

Volvamos agora a nosa vista sobre os organistas que traballaron en Abades. Dende o primeiro momento houbo a preocupación de ter un organista asalariado no Santuario e o primeiro pago aparece xa en novembro de 1793<sup>36</sup>: “Yten en trece de Noviembre de dicho año he pagado a Don Ramon Arias Organista del santuario a cuenta de su salario 200 reales”. Este Ramón Arias, do que non temos datos sobre a súa orixe, cobraba nun principio a razón de 100 reais ao mes, como se desprende da suma dos diversos pagos que se van producindo dende ese primeiro até un de data de 13 de setembro de 1795<sup>37</sup>

“Ytem en trece de dicho mes (setembro) y año (1795) he pagado a Don Ramon Arias trescientos y sesenta reales con los que completa el sueldo capitulado de dos años que tuvieron principio en veinte y siete del mismo mes del presente año de noventa y cinco”<sup>38</sup>.

Esta anotación permítenos ademais saber que Arias formalizara o seu compromiso como organista o 27 de setembro de 1793, e dicir, só tres meses despois da instalación do instrumento. Cun pequeno aumento a catro reais diarios seguirá nese posto durante outros 8 anos, até decembro de 1803, e a partires do 1804 pasará a cobrar 6 reais, sen que saibamos cando deixa de exercer como organista.

O seguinte organista con nome propio do que temos datos é Domingo Antonio Amigo. Aparece citado nun pago de 6 de xullo de 1823, cando se lle dá polo que vai dese ano, como “Organista del Santuario a cuenta de su haber, que es arrazon de dos reales por dia” 400 reais<sup>39</sup>. É probable que xa traballara dende o ano 1821, pois en decembro dese ano consta que pagan 730 reais ao organista do Santuario polo seu salario anual<sup>40</sup>. Estes 730 reais ao ano corresponden precisamente a un salario de 2 reais ao día. Amigo tivo unha substancial depreciación do salario en comparación co de Arias, que no último ano do que temos datos cobraba tres veces máis, 2.190 reais ao ano. A última vez que vemos aparecer o seu nome é en 1827 cando, ademais do seu salario, lle pagan “por seis candeleros de madera pintados para la hachas” e “por un paso de tabla para junto á la reja del Presbiterio, una badana para el fuelle del organo, su composicion, y otros varios jornales”<sup>41</sup>. Non era a primeira vez que Amigo facía algún traballo que non era propio da súa función, en 1823 se

35 Por exemplo, Torner e Bal y Gay (1973) recollen tres marchas procesionais para gaita (pezas número 504, 505 e 506); asemade o cancionero de Casto Sampedro (2007) recolle unha *Tocata de gaita al alzar* (peza número 453).

36 ACPDL. Parroquia de Abades. *Cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados*. Libro IV. 1765-1853, “Libro de Caja ...”, fol. 139r.

37 *Ibid.*, fol. 141v.

38 Hai na última parte desta anotación un erro: os dous anos comezan a contar no de 1793.

39 ACPDL. Parroquia de Abades. *Cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados*. Libro IV. 1765-1853, “Libro de Caja ...”, fol. 164r.

40 *Ibid.*, fol. 163v.

41 *Ibid.*, fol. 167v.

lle pagan 30 reais “por dos ojas de ventana nueva, herraje, y pintura, para el cuarto del Sacristan” e logo 41 reais “por una caja con cuatro separaciones para los cuatro generos de misas cantadas que se acostumbra en el Santuario, su pintura, y herraje, blanquear la plata del Santuario y hacer un cubo para los coetes de la funcion”<sup>42</sup>.

Estas tarefas “extra” que fai Amigo, e a rebaixa do salario con respecto ao seu antecesor, pensamos que dan pistas fundadas sobre como foi mudando a figura do organista e do uso do órgano no santuario de Abades. Probablemente o primeiro organista contratado en Abades, Ramón Arias, era, digámolo así, un organista profesional. Tiña un bo salario: en 1804 cobraba 2.190 reais ao ano, bastante por riba dos 1460 reais anuais que por datas similares cobraba, por exemplo, o organista dun templo da relevancia de Iria Flavia<sup>43</sup>. Porén, e por comparación, eses salarios estaban lonxe do salario do terceiro organista da catedral de Santiago, de apelido Prieto, cuxa asignación era de 4.400 reais anuais (Zepedano y Carnero 1999:112).

Nas contas, bastante detalladas, non semella que Arias faga ningunha outra tarefa no santuario, só aparecen rexistrados os pagos, cas subas sucesivas de salario ás que xa fixemos referencia. Por contra o seu sucesor, Amigo, cobra menos pero aparece realizando unha serie de tarefas auxiliares, polas que obtén un salario extra. Aínda que o santuario, no tempo en que Amigo traballa como organista, tiña o seu propio sancristán, o seu papel recórdanos moito a unha figura tremendamente popular nos órganos parroquiais da península ibérica: a de organista-sancristán (Jambou 1988: 38-39). Esta figura comezará a conformarse en Castela a comezos do século XVII e continuará a estar presente até principios do século XX, sendo unha solución de compromiso para manter a música de órgano en templos que non contaban con suficientes recursos económicos para permitirse un organista profesional asalariado<sup>44</sup>. O século XIX, co efecto da Guerra da Independencia, das diversas desamortizacións e a consecuente mingua nas rendas eclesiásticas, probablemente fixo aínda máis común esta figura nas zonas onde xa a existía, e estendeuna a outras zonas e templos onde non era tan frecuente. Ese contexto dará pé a publicacións como a *Guía del sacristán organista*, de Eugenio Monge, sobre o ano 1884. No seu prólogo o autor afirma que “Al dar á luz la presente obra, no me propongo otra cosa que el de satisfacer una necesidad, desde mucho tiempo sentida”. Tamén apareceran indicios desta práctica en lugares aparentemente sorprendentes, como o *Reglamento de instrucción primaria*, de 1868, que no seu artigo 248 recolle que, para os pobos de menos de 500 habitantes, os mestres segrares “podran acumular los cargos de sacristan u organista si fuesen nombrados por la autoridad eclesiástica”. Aínda que neste caso, pola natureza do propio regulamento, non se fai referencia explícita á figura de organista-

42 Ibid., fol. 164r.

43 En 1807, José Rosendo, organista de Iria, consta que cobraba 4 reais ao día. AHDS, Fondo Xeral, Serie Colexiatas, Colexiata de Iria, 1.15.20 [328], Autos Capitulares [1724-1816], “Libro de Autos Capitulares de 1780 a 1816”, fol. 257v.

44 A raíz do noso traballo de catalogación dos órganos e das investigacións bibliográficas e de arquivo, pensamos que Galiza, tamén neste aspecto, ten o seu feito diferencial propio en comparación con Castela. Debido á masiva pertenza do territorio e das súas rendas a grandes centros relixiosos como catedrais, mosteiros e colexiatas, case todos os organistas desenvolvían o seu traballo neses templos. Só certas vilas relevantes, que non contaban con algunha das institucións anteditas, tiñan nos seus templos parroquiais órgano e organista, tal é o caso, por exemplo, de Noia ou Cee. Naturalmente, a documentación e estudo de estes aspectos requiren un fondo traballo fóra do alcance do presente artigo.



-sancristán, está claro que esa posibilidade de acumular diversas funcións nunha mesma persoa, especialmente en poboacións cativas onde debemos supoñer rendas exiguas, non fai máis que recoller un uso práctico para, por unha banda, aumentar os ingresos da persoa que desenvolvía esas funcións e, por outra, aforrar gastos por parte do templo correspondente sen prescindir da música do órgano. Xa que logo, neste panorama de longo e lento decaer que sofre a música relixiosa e o mundo do órgano durante o século XIX, é onde pensamos que mellor encaixa a figura do segundo organista de Abades.


Con posterioridade á última referencia que temos de Domingo Antonio Amigo, que como dixemos é de 1827, non aparece citado ningún organista con nome propio. Malia todo o órgano continuaba a soar, como o demostran os arranxos que se fan nel e que vimos no anterior apartado. Probablemente o santuario non tivera xa no cadro do persoal un organista, como o demostra a única anotación que puidemos atopar con posterioridade á data citada de 1841, e que de xeito impersoal fai referencia ao pago a “un organista por tocar”<sup>45</sup>. Pensamos que por esas datas o órgano o serviría alguén que non cobraba, como un sacerdote ou capelán.

Xa que logo, o órgano seguiu a soar, probablemente de xeito esporádico. Nas festas principais pode que por algún dos músicos que acudían ás celebracións. Deixou de ser usado por completo a mediados do século XX. O sabemos, grazas á testemuña da última persoa que o tocou, o párroco de Bandeira, Manuel Espiño<sup>46</sup>. Natural do mesmo Abades, recorda como na súa nenez usábase nalgunhas celebracións aínda que, dende logo, non había organista oficial. Era tocado por algunha persoa das proximidades ou de paso, así recorda unha persoa que viñera de Lugo que dicía que tocaba “os órganos”, tamén un párroco de nome Vilamaior, natural de Prado, ou mesmo un ferreiro de Oca. Todo isto sucedía hai uns 70 anos: cara o ano 46-47, con media carreira feita no seminario de Lugo e despois de que lle aprenderan algo de música, el mesmo, coa axuda de seu pai carpinteiro, fai un pequeno amaño no portaventos (o conduto que leva o aire do fol ao órgano) e limpa os tubos que estaban cheos de po e arañeiras para volver a usalo con certa regularidade. Como di, foi unha sorte que non o espoliaran, que non marcharan cos “pitos, porque soan ben”. Recorda don Manuel “que está ben afinado e toca ben, ten un son moi bonito de órgano”, o cal podemos testemuñar que é certo, e di moito da altísima cualificación dos artífices que o fixeron e da propia calidade do instrumento. D. Manuel, tocábao acompañando o canto, na misa cantada e na Oitava da Virxe, tanto no 15 de agosto coma no 29 e 30 de setembro, na festividade dos Desamparados, perpetuando polo tanto o uso para o que naceu. A última vez que o usa será no funeral do párroco de Abades, en 1954, acompañando o oficio de defuntos gregoriano.

E dende aquela o silencio do órgano de Abades (coma o de tantos outros) é un intenso interrogante que nos interpela sobre o que queremos facer co noso patrimonio e historia. Instrumentos coma este, feitos por un organeiro galego, conservados de xeito intacto de acordo ca súa idea orixinal, son xoias únicas do noso patrimonio que só esperan unha acertada intervención que

45 ACPDL. Parroquia de Abades. Cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados. Libro IV. 1765-1853, “Libro de Caja ...”, fol. 173v.

46 Agradecemos a Don Manuel Espiño a súa amable acollida e atención durante a entrevista que lle fixemos o 12 de abril de 2014, grazas á cal puidemos sacar a información que recolleemos neste parágrafo.

os faga funcionar de novo. Hoxe en día, a maiores do seu uso como instrumentos litúrxico, estes instrumentos poden ser utilizados en concertos e gravacións. Pero teñen ademais outras potencialidades: didácticas, técnicas, históricas, etc. A bondade e calidade da súa construción permitiu que chegaran até nós, pero cumpre non descoidar a nosa atención, pois poden desaparecer, e esvaecer con eles un anaco substancial da nosa historia e da esencia das igrexas que os albergan. 

## Apéndice. Descrición técnica do instrumento

Os resultados desta descrición son froito da catalogación realizada o día 24 de agosto de 2013 polos autores, coa colaboración nas tarefas de documentación fotográfica de Mauro Sanín Leira. Agradecemos unha vez máis aquí a don Manuel Villar Diéguez, párroco de Santa María de Abades, a súa paciencia e atencións durante estes traballos.

O instrumento atópase asentado no coro alto, nunha tribuna lateral do lado do Evanxeo.

Órgano de estilo barroco ibérico, dentro dunha sinxela caixa neoclásica, de madeira de castiñeiro pintada. Rematado en 1793.

Teclado de 45 teclas en consola de ventá. Partido (entre Do<sub>3</sub> e Do#<sub>3</sub>) e con oitava curta.

3 Pisas: para Timbais, tambores e paxaros (estes últimos faltan). Engadidas en 1795.

Organeiro: frei Felipe de la Peña. Intervencións posteriores de Francisco Vázquez (1795) e Pedro Méndez de Mernies (1842).

Construtor da caixa: Descoñecido. Pintor da Caixa: Juan Calvelo (1797).

Afinación: La=425Hz a 24,5°C.

Composición de xogos (na orde das etiquetas dos tiradores de rexistros)

Man esquerda	Man dereita
Oitava	Ducia
Décimo novena	Quincena
Quincena	Tapadillo
Violón	Frautado de 13
(Pomo cego)	Oitava

Colocación dos rexistros sobre as corredeiras do secreto de diante atrás

Nº corredeira	Man esquerda	Man dereita
1	Oitava	Frautado de 13
2	Décimo novena	Quincena
3	Quincena	Docena
4	Violón	Tapadillo
5	Oitava	

Todos os tubos son de aliaxe de estaño-chumbo, salvo o violón que é de madeira e os catro primeiros da oitava (de man esquerda).

O rexistro de violón (man esquerda) ten base de 4 pés e non de 8. É dicir, ten a altura sonora do rexistro de oitava.

O instrumento conserva o seu material sonoro orixinal practicamente íntegro: dos 204 canos que lle corresponden só faltan 6 dos canos máis pequenos: da quincena de man dereita (1), tapadillo (3) e oitava de man dereita (2).

O instrumento conserva o mecanismo orixinal de darlle vento: fol de pregues paralelos e dúas bombas para alimentalo. Están montados nun bastidor de madeira de castiñeiro, pintado no mesmo estilo e gama cromática que a caixa do órgano.

## Bibliografía

- ANÓNIMO (1868) *Reglamento de instrucción primaria. Aprobado por S.M. la Reina en Real Decreto de 2 de Junio de 1868*. Lugo: Establecemento tipográfico de Enríquez y Villamarón. Consulta en liña [data de acceso, marzo de 2014] [http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/gl/consulta/busqueda\\_referencia.cmd?id=8372&posicion=1&idValor=20828&forma=ficha](http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/gl/consulta/busqueda_referencia.cmd?id=8372&posicion=1&idValor=20828&forma=ficha)
- COUSELO BOUZAS, J. (1933) *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago de Compostela: Imprenta, Librería y enc. del Seminario.
- DÍAZ PAZOS, A. (s.a.) “O órgano da ex-colexiata de Iria Flavia”. *Compostellanum* (no prelo).
- JAMBOU, L. (1988) *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVII*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- JIMÉNEZ GÓMEZ, E. (1999) *Os quince órganos do noso Santiago vello. Acordes en Sol e Lúa*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- MONGE, E. [1884-1886?] *Guía del sacristán organista*. Madrid: A. Romero. Consulta en liña [data de acceso, marzo de 2014] <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000081454&page=1>
- NEIRA DE MOSQUERA, A. (1876) “Galicia Pintoresca. Santuario de los Desamparados de Abades”. *El heraldo gallego: semanario de ciencias, artes y literatura* 161: 59-61.
- OLBES DURÁN, F. (1985) “Los hermanos Ricoy, arquitectos”. *El Museo de Pontevedra* XXXIX: 257-264.
- TAFALL Y MIGUEL, M. (2002) [1872] *Arte completo del constructor de órganos ó sea Guía manual del organero*. Edición facsimilar. Valencia: Librerías París.
- ZEPEDANO Y CARNERO, J. M<sup>a</sup>, “(1999) [1870] *Historia y descripción arqueológica de la basílica compostelana*. Santiago de Compostela: Xerencia de Promoción do Camiño de Santiago.



## Padrón no cine: a primeira película muda

XOSÉ CARLOS BEIRÓ PIÑEIRO

A ledicia na cara dunha noiva, a inquietude do noivo e o nerviosismo dunha testemuña... son, probablemente, as primeiras imaxes cinematográficas que existen de Padrón. Un acontecemento particular e privado como foi un voda, permítenos coñecer algunhas persoas e paisaxes desta vila. A igrexa de Santiago, a ponte do Carme, a finca do Carballal, a praza do Pan..., son imaxes que están presentes neste filme, de pouco mais de tres minutos, que amosan tanto a representación eclesiástica coma a festiva e lúdica. Neste tres minutos podemos visualizar, nunha calidade deficiente, diversos aspectos da cerimonia.

Os primeiros fotogramas da película céntranse na chegada da noiva á igrexa parroquial de Padrón, situada na praza do Pan. Así obsérvase, en primeiro lugar, o vehículo da noiva, –trátase dun coche marca *Buick*, matrícula C-2726–, que aparca diante das esqueiras que facilitan o acceso ao edificio relixioso. A continuación, a noiva descende e, xunto co padriño da voda e familiares, entra na igrexa. Nos seguintes fotogramas, faltos de iluminación, apreciase a cerimonia da vela-ción, onde se pode intuír a presenza dos noivos, padriños e sacerdote. A saída do templo dos recién casados, acompañados de familiares e curiosos, é retratada polo cámara mediante un *travelling* que permite visualizar aos asistentes e, como non, aos vehículos situados na citada praza. O autor recrease nos presentes, invitados e espectadores que posan, rin e falan á cámara, e entre esta multitude, subido ao estribo dun coche, parece estar un fotografo, que ben podería ser Xaime de Sousa Guedes Pacheco, fotógrafo vigués moi famoso naquel momento e do que se ten constancia da súa presenza nesta cerimonia. A partir de aquí o autor da película vai gravar, desde a ponte do Carme, aos invitados que se desprazan ata a finca do Carballal, lugar onde se celebraba o banquete.

Xunto a eles aparecen varias mulleres levando cestas e cestos nas mans ou na cabeza: eran as leiteiras ou as *patifas*<sup>1</sup>. Por último, o cámara remata a súa gravación na finca antes mencionada. Alí, a partir dunha vista xeral dos edificios que a compoñen, o autor vai retratando aos invitados. Mulleres con mantilla, homes de traxe, mozas, nenas, nenos... desfilan polo ollo do autor ata que, uns poucos, se agrupan para, primeiramente, posar e logo desfilan cara á cámara. De súpeto, como ven sendo habitual neste filme, as escenas trasládanos ata, o que podería ser o final da cerimonia.

<sup>1</sup> Denominábanse deste xeito ás mulleres dedicadas á venda ambulante de peixe.



Finca *O Carballal*. E. Pérez Artime, c. 1905. Cabo Villaverde, J.L.; Cabo Villaverde, M. [2005]

principios do XX a Galicia e que, co tempo, se estableceron definitivamente nesta terra. Deste xeito, algunhas das persoas que participaron neste evento tiñan as súas raíces na localidade rioxana de Ortigosa de Cameros. Esta vila, integrada na denominada *Tierra de Cameros*, sufriu, durante a primeira metade do século XIX unha gran crise nos sectores máis dinámicos da súa economía, que eran a produción téxtil e gandeira. Esta circunstancia provocou que moitos cameranos escollesen Galicia como lugar de asentamento.

Por exemplo, Simeón García Nieto –testemuña da noiva, xerente da empresa barcelonesa *Casa de Riva García* e de *Hijos de Simeón García e Cía*–, era herdeiro daquela migración. Fillo de Jacobo García Blanco e Concepción Nieto e, polo tanto, neto do matrimonio formado por Simeón García Olalla de La Riva e Juana Blanco. Neste momento estaba casado con Pilar Fossas Grasses e, poucos meses despois desta cerimonia, falecía como consecuencia das feridas sufridas nun accidente de coche. O seu avó, Simeón García Olalla, emigrou desde Cameros a Santiago de Compostela en 1845, para traballar no negocio téxtil xunto co seu irmán Timoteo. A morte deste último en 1855 levouno á dirección da empresa. En 1866, casou con Juana Blanco Navarrete –filla de Ja-

Os rapaces, rapazas e asistentes posan para a posteridade e prepáranse para o que podería ser o final da festa, o baile. O autor da película plásmo en picado, o que facilita a visualización do espazo do convite e das persoas presentes.

Este evento celebrouse o mércores 22 de maio de 1929, na igrexa parroquial de Santiago de Padrón<sup>2</sup>. Os contraentes foron Dolores Pérez Estévez e Joaquín San Martín Orense, acompañados dos seus padriños, Isidoro Pérez Artime, pai da desposada, e Cristina Orense de San Martín, nai do noivo. Xunto a eles aparecen Estanislao Pérez Artime que actuou como delegado do xuíz, José Pérez Artime, Simeón García, Carlos del Valle Inclán e Eugenio San Martín Orense, que exerceron de testemuñas.

Nesta cerimonia estaba representada unha parte moi importante daqueles industriais, comerciantes e banqueiros, procedentes doutras rexións españolas que chegaron a finais do século XVIII e

2 José María Meléndez foi o párroco encargado da cerimonia celebrada unha vez que os noivos obtiveron a “dispensa del impedimento del segundo con tercer grado de consaguinidad colateral que les legaba”.

cobo Blanco e Isabel María Navarrete–, sobriña dos empresarios téxtiles rioxanos Gabriel e Ángel de la Riva. Mantivo relacións comerciais e familiares tanto co empresario leonés José Nieto Ozores coma co seu paisano Jorge de la Riva, co que fundou a sociedade *Jorge de la Riva y García*, dedicada á compra venda por xunto de xéneros téxtiles.

Posteriormente, foi creando novas sociedades dirixidas tanto ao negocio bancario coma a comercialización de produtos téxtiles. Estas sociedades permitíronlle consolidar ambos negocios e ir constituíndo outras empresas en moitas vilas galegas. Neste proceso a familia xogou un papel determinante e os matrimonios dalgúns dos seus seis fillos, –Concepción, Isabel, Rosario, Manuel, Jacobo e Timoteo– deron lugar a varias ramas que facilitaron a continuidade do grupo empresarial. Por exemplo, en primeiro lugar o matrimonio de Isabel García Blanco con outro camerano, Ascisclo Saenz-Díaz, deu lugar ao nacemento da

familia Saenz-Díaz García que impulsou os negocios do grupo en Vigo e Madrid. Igual sucedeu cos casamentos dos seus fillos, Manuel e Jacobo García Blanco, coas fillas de José Nieto Ozores, socio de Simeón García na empresa *Nieto, García y Riva*, de Barcelona. En terceiro lugar a súa filla maior, Concepción, casou tamén con outro camerano residente en Barcelona, Benigno de la Riva, socio da empresa *Riva y García* e irmán doutros socios de Simeón García na empresa *Simeón García y Compañía de Compostela*. Esta ampla rede familiar e os negocios que as distintas ramas desenvolveron, deron lugar á creación dun amplo grupo empresarial do que Simeón García Nieto era, neste momento, un importante representante. As relacións familiares, aspecto fundamental no decorrer desta estirpe de cameranos, fíxoo estar presente nesta voda.

Situación moi similar, por non dicir igual, é a dos irmáns Isidoro, José e Estanislao Pérez Artime. Eran fillos de José Ramón Pérez de la Riva e Dolores Artime Pérez, o primeiro natural de Ortigosa de Cameros e a segunda de Padrón, irmá de Eloy Artime Pérez<sup>3</sup>. Os seus avós paternos



**Dolores Pérez Estevez, Joaquín San Martín Orense e D. Estanislao Pérez Artime. (Fotograma da película)**

<sup>3</sup> Eloy Pérez Artime naceu en Padrón o 30 de outubro de 1873. Desde moi cedo destacou por ser unha persoa moi emprendedora, quizás o quedar orfo moi novo propiciou esta característica. Puxo comercio en Santiago de Compostela, onde chegou a desempeñar diversos cargos no concello. Foi membro da *Liga de Amigos* da

foron Estanislao Pérez e María de la Riva e os maternos José Artime Odón, de Padrón, e Catalina Pérez de Castro, de Castro Caldelas. Os seus pais casaron o 29 de maio de 1876, tendo José Ramón trinta e cinco anos e Dolores dezasete. Na cerimonia, presidida polo presbítero Fr. Ramón González y Fernández, encargado da orde de San Francisco e visitador da Orde Terceira, actuaron como testemuñas, Ysidoro de la Riva, Mauricio Astola de la Riva e Norberto de la Calle y García<sup>4</sup>, todos tamén de orixe camerano (Isorna Artime, E. 2012). O primeiro chegou a Padrón chamado polo seu parente, Manuel de la Riva Moreno, para traballar no seu comercio. Co tempo, como era habitual, independizouse e creou o seu propio negocio, chegando a ser alcalde da vila padronesa en 1842. Os dous restantes participaron en varias sociedades téxtiles asociados con outros veciños.

Dos irmáns mencionados foi Estanislao o que máis proxección social, económica e política tivo no decurso dos séculos XIX e XX, se ben é conveniente lembrar a Eloy Artime, presidente que foi dos republicanos santiagueses e aos seus antecesoros, Eduardo Varela Artime e José Artime, alcaldes de Padrón na década 1860-1870. A importancia política desta familia arrancou coa unión con catro das familias máis destacadas daquela época. Por un lado coa estirpe dos Gasset<sup>5</sup> en segundo lugar coa liñaxe dos Pérez –fundadores do banco *Olimpio Pérez*–; ademais de emparentar cos Baltar e, por último coa familia de la Riva. Ao longo da súa vida, Don Tanis, como se coñecía a Estanislao Pérez Artime, foi unha persoa moi emprendedora, activa e comprometida. Sostivo unha gran amizade co político radical Alejandro Lerroux, como o demostra a correspondencia que mantiveron durante longo tempo.

A súa faceta empresarial comezou coa creación, xunto cos seus irmáns, dunha sociedade dedicada á produción e venda de produtos téxtiles. En 1925 mercoulle a Enrique Roel Munch unha casa con finca na parroquia de Iria Flavia, co fin de instalar una fábrica de confección de liño (Comoxo Rodríguez, X. e Santos Suárez, X. 2002). Pero os problemas de subministración da materia prima e, sobre todo, a extensión do uso da electricidade tanto a nivel público coma privado, –feito que provocou unha elevada demanda de lámpadas incandescentes–, mudaron o parecer do empresario que dirixiu os seus esforzos á creación dunha fábrica de lámpadas (Beiró Piñeiro, X. C. 2011).

Compre ter en conta que os primeiros intentos de electrificación leváronse a cabo en Barcelona e Madrid en 1852 pero, o descubrimento da lámpada incandescente de Thomas Edison en 1872, supuxo o aceleramento do uso da enerxía eléctrica en España. Deste xeito, en 1881 iluminouse a porta do Sol e os xardíns do Retiro en Madrid. En 1883 Bilbao viu como o porto de Abra enchíase de luz, mentres que Valencia festexaba, no mesmo ano, tal feito na praza da Constitución. En Galicia foi Pontevedra, na primavera de 1888, a primeira cidade galega en contar co

---

mesma cidade, socio fundador da *Sociedad de Amigos del País* e compoñente do *Centro Republicano*. Morreu o 29 de maio de 1929.

4 Arquivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela.

5 A relación estableceuse entre Agueda Artime Valledor, natural de Padrón, que casou con José Gasset Montaner, nado en Barcelona. Este matrimonio tivo seis fillos, un deles foi Eduardo Gasset y Artime, fundador do xornal madrileño *El Imparcial*. A súa vez Eduardo Gasset contraeu matrimonio con Dolores Chinchilla y Díaz de Oñate, pais de Dolores Gasset, que trala súa voda con José Ortega Munilla, deu a luz a José Ortega y Gasset. Tamén compre destacar a outros familiares sobranceiros de don Tanis, como Rafael Gasset, fillo de Eduardo, ministro de Agricultura en 1899 e Ricardo Gasset, ministro durante a II República.



alumeado público eléctrico, mentres que na Coruña implantouse en 1890, realizando as primeiras montaxes o francés Francisco Saunier. En 1893 foi a vila de Mondoñedo, ao ano seguinte Ferrol, Ourense e Lugo. En 1895 Santiago de Compostela; Vigo, Carballiño e Noia en 1896 e Pontedeume en 1900.

No caso de Padrón, o alumeado público por medio de electricidade, apareceu o 23 de febreiro de 1899, cando a corporación municipal acordou, por unanimidade, aceptar a proposta realizada polo concelleiro Gumersindo Martínez Eiriz, de substituír o alumeado público de petróleo polo eléctrico. Ante este feito, o 25 de febreiro, a comisión de Policía e Facenda redactou as bases facultativas e económicas para adxudicar por poxa pública o citado servizo. O 25 de abril de 1899 celebrouse a licitación presentándose, unicamente, Ernesto Presser y Dauphin, veciño de Madrid e, no seu nome, Gastón Bertier Descanes, veciño de Plasencia que, loxicamente, foron os adxudicatarios do servizo. O 14 de febreiro de 1900, Ernesto Presser comunicou ao concello de Padrón o remate do período de probas do alumeado público por medio de electricidade e, polo tanto, a partir do día 15 o subministro do fluído faríase por conta do concello (Conde Roa 1992).

Esta progresiva electrificación levou a D. Tanis a substituír aquela instalación de liño por unha fábrica de lámpadas incandescentes. Para logralo mercou todo o necesario, contratou persoal, a maioría mulleres, pero os elevados investimentos que realizou para adaptarse a un procesos tecnolóxicos innovadores, propiciaron que Estanislao tivese que buscar novas fontes de financiamento. Para conseguilas, Pérez Artime soubo involucrar tanto a parte dos seus familiares coma a outras persoas coas que mantiña moi boas relacións de carácter profesional ou persoal. Así se desprende da análise da escritura fundacional, realizada o día dous de setembro de 1929, no despacho do notario de Padrón, Ignacio Nieto Viñas. Alí estaban presentes ou representados, os seus irmáns Isidoro e José, o primeiro viúvo e o segundo casado con Matilde Priegue Gende. O seu cuñado Antonio Domínguez Orense, casado coa súa irmán Ángela Pérez Artime, veciño de Pontecesures e os seus fillos, xa maiores de dezaoto anos, Manuel e Estanislao Pérez Rey.

Desde o punto de vista político, Estanislao Pérez Artime foi elixido en 1923 deputado provincial, paso previo para que a finais de 1935 a Comisión Xestora nomeada polo gobernador civil, Luís Pardo Argüelles<sup>6</sup> o elixise presidente. Permaneceu no cargo ata o mes de marzo de 1936, momento en que tras o triunfo da Fronte Popular foi substituído por José López Bouza.



**Vehículo dos noivos, marca Buick matrícula C-2726.  
(Fotograma da película)**

<sup>6</sup> Esta comisión estaba composta polos vogais Gaspar Araújo, Juan Wonenburger, Luís Calvo, Jesús Fojo, Ramón Espiñeira, José Fernández Bermúdez, Victoriano Fabeiro e José María Couceiro (Grandío Seoane 2004).

Toda esta vinculación e militancia política serviu para que os sublevados de 1936 o encarcerasen na prisión de Santiago de Compostela e, non contentos con estas actuacións, sometérono a unha gran persecución persoal, social e económica.

Por outro lado estaban os seguintes empresarios e banqueiros, Jacobo Rey Daviña, casado con Carmen Sánchez Fernández, veciño de Vilagarcía que chegou a ser, entre 1938 e 1939, presidente da deputación provincial de Pontevedra e alcalde de Vilagarcía entre os anos 1951 e 1965. O veciño de Santiago de Compostela, Miguel Martínez de la Escalera Torres, esposo de María Rodríguez, comerciante, que foi socio local xunto con Ricardo Blanco Cicerón e Félix de la Riva, na sociedade *Hijos de Simeón García*, e que o 22 de xaneiro de 1918 constituíron en Santiago de Compostela unha nova empresa baixo a denominación de *Hijos de Simeón García y compañía*.

Ademais tamén estaba representada a familia Riestra por medio de Francisco e Ignacio Riestra, fillos de José María Riestra Pérez, tamén coñecido como o marqués de Riestra. Personaxe de gran influencia social e política derivada dos cargos que ostentou ao longo da súa vida. Foi deputado a Cortes polo distrito da Estrada nas eleccións de 1879, 1881 e 1886; senador por Pontevedra entre 1891 e 1899 e, máis tarde, senador vitalicio. Á parte de posuír un inmenso patrimonio que herdou e que foi incrementando mediante a creación ou colaboración en distintos sectores. Por exemplo, no sector do mar constituíndo varias fábricas de salgadura; no sector financeiro coa fundación da *Banca Riestra*, ademais de serradoiros, consignataria de buques, empresas de cerámica como *La Caeira y Castelo*; fábricas de peixe en Marín, fábrica de electricidade na Poboá do Caramiñal. Participacións en compañías eléctricas –*Compañía Eléctrica Gallega, Sociedad Gallega de Electricidad, Electra Popular de Vigo, Fábrica de Lámparas Iria, Laforet y Compañía...* –, no sector alimentario a través da *Sociedad General Azucarera de España, Molinera Gallega*; no ámbito do transporte como *Tranvía Eléctrico de Pontevedra S. A., Ferrocarril Zamora, Mensajerías Marítimas...* Tamén colaborou no sector das augas termais investindo no balneario e na fábrica de xabóns da Toxa e, como non, no sector financeiro actuando como correspondente da *Banca Simeón* en Pontevedra<sup>7</sup>.

José María Riestra casou dúas veces, a primeira con Mencía Pintos, desta unión nacería Fernando Riestra Pintos e, en segundas nupcias, con María Calderón Ozores coa que tivo sete fillos, Francisco, Ignacio, Raimundo, Vicente, Santiago, M.<sup>a</sup> Carmen e Jose Luís. Os matrimonios dos catro fillos varóns serviron para ampliar a influencia política e económica. Deste xeito, Raimundo casou con María del Moral Sanjurjo, filla do senador Antonio del Moral López e de Clotilde Sanjurjo Quiroga, filla dos conde de Torrepenela. Pola súa parte Vicente casou con Isidora Peinador Estévez, filla de Ramón Peinador e Isidora Estévez, donos do balneario de Mondariz. Mentres de Francisco desposouse con María del Rosario Limeses Cojo Varela, emparentada coa familia Gasset e, por último, Ignacio uniuse a Purificación Pardo Castro, filla dos marqueses de Leis.

Ademais, Estanislao Pérez Artime contaba con poderes de Juan Saenz Díaz y García, comerciante e de María de los Dolores Artime Pérez, veciños de Madrid, membros da *Banca Simeón*.

Pola súa parte, Francisco Riestra Calderón actuaba como apoderado de Remigio Hevia Marinas, casado con Isabel Álvarez Quiñoy, veciño de Pontevedra e empresario que desenvolveu acti-

7 Sobre esta actividade comercial: García López, A. (2003) e Lindoso Tato e Vilar Rodríguez (2011).

vidades conserveiras na zona de Covelo, amais de desempeñar o cargo de alcalde de Pontevedra no momento da voda e ser persoa de confianza de Raimundo Riestra Calderón, segundo marqués de Riestra. Ignacio Riestra Calderón era apoderado de Isaura Pardo y Pardo<sup>8</sup>, casado con María Castro Garcés de Marcilla, veciño de Santa Cruz de Tenerife. Notario e senador durante a lexislatura 1921-1922, ademais de ostentar o título de marqués de Leis.

Como se pode comprobar, gran parte destes accionistas eran destacados personaxes do mundo empresarial e político da época.

Outra persoa asistente a esta voda foi Carlos del Valle Inclán, irmán maior do novelista e autor teatral Ramón María. A relación da familia Valle Inclán Peña coa de Pérez Artime foi moi intensa tanto a nivel epistolar, como proban as numerosas cartas intercambiadas entre Ramón María Valle Inclán e Estanislao Pérez Artime<sup>9</sup>, coma a nivel familiar, xa que este último foi padriño de Ana Valle Inclán. Á parte destes vínculos compre destacar a axuda económica que sempre lle prestou D. Tanis ao escritor tanto para a publicación das súas obras coma para os traslados de domicilios.

Ademais, Carlos del Valle Inclán estaba casado con Cataliña Peña Artime, filla de Francisco Peña e Áurea Artime Pérez<sup>10</sup>. Na súa voda, levada a cabo na igrexa de Vilanova de Arousa, foron testemuñas do evento Antonio Domínguez Orense, Estanislao Pérez Artime e Jesús Garabal Giménez.

Tamén nesta voda había presenza política, xa que a nai da noiva, Cristina Orense –casada con Eugenio Sanmartín, xerente do *Banco Español del Río de la Plata* na cidade da Coruña– era sobriña do que fora deputado a Cortes polos distritos de Cambados nos anos 1881 ata 1884, e polo de Padrón na lexislatura 1886-1887, Rafael Antonio de Orense y Figueroa<sup>11</sup>. Este político, por medio do seu matrimonio con Benigna Artime de Santamarina, estaba emparentado cos descendentes de Ramón Pérez Santamarina, mercador asturiano que comezou frecuentando as feiras galegas vendendo olas, cacharros e outras manufacturas metálicas e que co tempo chegaría a ser un dos maiores importadores de liño europeo para os seus almacéns de Carril, Pontecesures e Padrón, ao



**Invitados á cerimonia cruzando a ponte do Carme.  
(Fotograma da película)**

8 Naceu, o catro de xullo de 1873, na parroquia de Anafreita do concello lucense de Friol.

9 Para coñecer a correspondencia que mantiveron entre eles, nada mellor que consultar o artigo de Víctor Viana e Ramón Torrado (2002).

10 Aurea Artime Pérez era irmá de Eloy, Arturo, Vicenta, Dolores, Francisco Javier e Santiago Artime Pérez. Polo tanto, Catalina Peña Artime, filla de Aurea e Francisco, era curmá de D. Tanis.

11 Rafael Antonio de Orense y Figueroa morreu o 27 de abril de 1887 en Santiago de Compostela. Desde esta vila o seu corpo foi trasladado ata a súa casa de Pontecesures e, posteriormente, ao cemiterio de Iria Flavia.



Retrato de José Gil y Gil.

igual que os cameranos José de Andrés García e Manuel de la Riva.

Compre engadir que Benigna Artime de Santamarina era filla de Benigno Artime, comerciante de Santiago de Compostela que estivo moi vinculado ao camiño de Ferro que unía a cidade compostelá co porto de Carril. Chegou a pertencer ao primeiro consello de administración da sociedade denominada *Sociedad del Ferro-Carril compostelano de la infanta Doña Isabel, de Santiago al puerto de Carril*, xunto con Luís de la Riva, Joaquín Rodríguez Ferreiro, Manuel María Puga, Inocencio Vilardebó, Braulio Martínez e Juan Stephson Mould e o conde de Torre Novaes. Ao consello de administración desta sociedade do ano 1874 tamén pertenceu o seu xenro, Rafael Antonio de Orense acompañado de Eugenio Montero Rios, presidente do Consello de Administración, e os vogais, Camilo Bertorini, Antonio Casares, Nicolás Pérez Santa Marina, José S. Villamarín, Juan Stephenson Mould, Inocencio Vilardebó e o conde de San Juan (Peris Torner 2007). Á parte, participou na constitución do denominado *Banco de San-*

*tiago*, xunto con Patricio de Andrés Moreno, Manuel Pio Moreno, Luis Labarta, Pedro Antonio García, Vicente Cisneros, Angel Gigirey, Remigio Ochoa, Manuel Herrero e Ángel Martínez de la Riva (Facal Rodríguez 1986).

Estes eran as persoas máis destacadas que estiveron presentes neste acontecemento, todas elas formaban parte daquela burguesía activa e imaxinativa que sempre estivo atenta ao desenvolvemento industrial e comercial, circunstancia que a levou a investir e participar en moitos proxectos económicos e financeiros.

Polo que respecta á autoría da película non existen, polo de agora, datos fidedignos que permitan identificar, sen ningunha dúbida, ao seu autor.

Pero se temos en conta varios factores podemos supoñer que, probablemente, fose José Gil y Gil o pai deste filme. Por un lado, naquela data ano de 1929, José Gil era un fotógrafo e cineasta recoñecido e de moita sona. O seu estudo de Vigo era lugar frecuentado por gran parte da burguesía do momento.

Por outra parte a veciñanza do noivo, Joaquín San Martín Orense, alto empregado do *Banco AngloSud Americano* en Vigo falicitaría o contacto con José Gil. Ademais, pouco tempo despois desta

voda, exactamente o 6 de abril de 1930, no salón padronés denominado *Latorre* proxectouse unha película publicitaria da empresa de lámpadas Iria, propiedade de, entre outros, Estanislao Pérez Artime no que se daban a coñecer todos os procesos que se desenvolvían na fabricación das súas famosas lámpadas. A película, realizada, probablemente, pola empresa *Galicia Cinegráfica* propiedade de José Gil (Seijas Llerena 2011) tivo moito éxito e a prensa fíxose eco do evento:

“En el salón Latorre se exhibió el domingo último la película Iria, que dio margen a que en las dos sesiones celebradas se agotasen las localidades debiendo tan enorme éxito, no sólo a las diferentes vistas de esta villa con que aquella comienza, si que también a lo interesante que resultan los diferentes y variadísimos trabajos que son realizados por los expertos obreros, que en la fabricación intervienen, como a la modernísima maquinaria empleada a tal objeto, resultando por tal razón amenísimo e instructivo el tiempo que se emplea en la vista de tal película” [*El Pueblo Gallego*, 11 de abril de 1930]

En virtude destas premisas e coas pertinentes cautelas, poderíase afirmar que, probablemente, fose José Gil o seu autor. Correspondente fotográfico dos xornais do momento, experto fotógrafo, creador do cine publicitario, impulsor da revista *Vida Gallega*, operador de cámara, produtor e director... foron algunhas das facetas máis innovadoras de José Gil. Tamén foi un dos pioneiros do cine galego, ao comezar a facer películas nos primeiros anos do século XX para anunciar o seu estudo de fotografía e, posteriormente, facer documentais que, actualmente, supoñen unha das mellores fontes para coñecer a Galicia daquela época.



A embalaxe orixinal e a película da voda

Pero a visualización de película e a comparación coa restante produción de José Gil y Gil, lévanos a dubidar da súa autoría. Os problemas de visualización, a escasa luminosidade de varias escenas, a inestabilidade de varias tomas e a baixa calidade dalgunhas secuencias... son factores que inciden nesta teoría. Polo tanto, é factible que a autoría da cinta puidese ser obra dun afeccionado que cunha cámara cinematográfica filmase este enlace. Téñase en conta que Padrón xa entrara no mundo do cinematógrafo en 1910, cando Estanislao Pérez Artime e Eugenio San Martín inauguraron no mes de marzo do citado ano un aparato cinematográfico onde proxectaban “bonitas cintas que exhiben al público sin que en nada falten a la moral ni sanas costumbres” (*Diario de Galicia*, 30 de marzo de 1910). Amais, en 1928, a Xunta Provincial de Sanidade autorizou a instalación no convento do Padres Dominicos de Padrón dun aparato de proxección cinematográfico. Asemade, nos salóns denominados *Cesures* e *Latorre*, existentes nos concellos de Pontecesures e Padrón, respectivamente, era usual celebrar sesións cinematográficas.

Quizais os labores de restauración da película podan achegar datos que permitan solucionar este problema.🙏

## Bibliografía.

- BEIRÓ PIÑEIRO, X. C. (2011) “O espírito innovador de D. Estanislao Pérez Artime”. *Adra: revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego* 6: 99-114.
- CABO VILLAVARDE, J.L.; CABO VILLAVARDE, M. (2005) *Memoria do Sar: Crónica gráfica das terras de Padrón*. Vigo: A Nosa Terra.
- COMOXO RODRIGUEZ, X.; SANTOS SUAREZ, X. (2002) “Apuntes biográficos dun padronés benquerido durante a segunda República: Don Estanislao Perez Artime”. *Libro das Festas de Pascua*. Padrón.
- CONDE ROA, J. (1992) “Expediente para la subasta del servicio de alumbrado público por medio de electricidad”. *Libro das Festas de Pascua*. Padrón.
- FACAL RODRIGUEZ, M.<sup>a</sup> J. (1986) *La banca en Galicia durante la época de la Restauración. El crédito gallego*. Memoria de licenciatura. Universidade de Santiago de Compostela.
- GARCÍA LÓPEZ, A. (2003) *La actividad bancaria en Galicia: Desde el catastro del Marqués de Ensenada a la Ley Cambó*. Valladolid: Editorial Lex Nova, S. A.
- GRANDIO SEOANE, E. (2004). *Política e provincia. A Deputación da Coruña na II República*. A Coruña: Deputación Provincial da Coruña.
- ISORNA ARTIME, E. (2012). *Eloy Artime Pérez: una historia local a través del escaparate de un antiguo comercio santiagués*. Consulta en liña [data de acceso, 20 de xullo de 2014] <http://www.linguastrangeira.pro.br>, *El Correo Gallego*. 1 de xullo de 2012.

- LINDOSO TATO, E. e VILAR RODRÍGUEZ, M. (2011). “El pulso empresaria entre el Norte y el Sur de Galicia: el caso de Pastor y Riestra (1776-1936)”. *Revista Historia Contemporánea* 45: 669-704.
- PERIS TORNER, J. (2007). “Pontevedra a Santiago (The West Galicia Railway Company Limited) Ferrocarriles de España”. [en línea]. Disponible en Internet: <http://www.spanishrailway.com>. [Último acceso 16 de xullo de 2014].
- SEIJAS LLERENA, D. (2011). “Brillan como el sol de España: Nacemento e ocaso de Lámparas Iria”. Consulta en liña [data de acceso 16 de xullo de 2014] <http://novahistoria.blogspot.com.es>
- VIANA MARTINEZ V. e TORRADO, R. (2002). “Epistolario entre Valle Inclán y Tanis de la Riva”. *Revista Cuadrante* 5: 50-64





# EspazoBatente

JUAN CREUS ANDRADE

## 1

As construcións, os cultivos, circular e mesmo as descrições e apropiacións culturais que facemos do territorio, teñen que cumprir unha función metabolizadora dos desequilibrios e das perturbacións en beneficio do conxunto da sociedade que o habita; e non transformadoras das particularidades de cada un.

O problema dunha paisaxe destruída, e o acerto na creación doutra, sempre está nas formas que se escollen para actuar, non na idiosincrasia, nin na incultura, nin sequera nos pensamentos. As accións definitivas son as que contan.

Amosar algunhas delas, aínda que exista ese outro limiar crítico que podería levarnos a un relatorio de danos irreparables que xa se teñen producido, contén a ilusión de conservar e renovar a nosa paisaxe como a idea que transmite un espazo.

## 2

Por riba da imaxe, a Costa da Morte é, coma calquera outra, unha paisaxe inventada que forma parte da ilusión por seguir mantendo un espazo dos soños, que é a base dunha identidade e dun xeito de habitar. Nela proxéctase todo o que nos sucede: o mal e o medo, mais tamén, o instinto creativo e a enerxía do solaz.

O que nos atrae hoxe deste territorio non é o que ten de agrario ou pesqueiro, senón o que ten de natureza. Un territorio no que convive aquilo que foi unha estratexia socioeconómica, aprendida ao longo do tempo, con diferentes manifestacións do que é natural; mais tamén, con novas formas de construción e percorrido. É dicir, aos produtos dunha tradición, con formas históricas, superpóñenselle parte dos seus propios elementos, revisados por unha cultura global que incorpora cambios que xa non seguen esa tradición. Así, o concepto de territorio rural tradicional xa non existe, diluído nun estado mental ao que a memoria achégase, confrontando a lembranza dunha paisaxe próxima á ruína, co benestar da natureza e coa esperanza por atopar novas formas de construír para unha reinvencción en continuidade.

## 3

Neste contexto defínese o *ESPAAZO BATEENTE* como un ámbito de anchura variable, formado por elementos que están na terra e no mar á vez, delimitado polas relacións que establecen entre

eles. Nel está o límite máis rico e cambiante, onde conflúen rochas, vexetación, remansos das praias, auga doce, ... con toda unha variedade de formas traballadas e construídas: dende a textura dun cultivo, pasando pola construción máis simple dun marco ou un valado, até a arquitectura dos peiraos, vivendas e construcións auxiliares.

#### 4

O recoñecemento que propón *ESPAZO BATEANTE* vai máis alá da creación dun produto ou a salvagarda económica dun ben, pois o crecemento e a vitalidade dun lugar depende cada vez menos dun vínculo territorial concreto e máis da capacidade do fluxo de recursos. E a paisaxe non é un recurso como tal, aínda que estea presente no fondo de moitos deles. Un bo hotel ten que ser primeiro un bo hotel, mais non ten que ser necesariamente un bo hotel aquel que estea ao carón do mar. A economía está globalizada. A paisaxe non.

Tampouco a maneira de preservalo é unha cuestión soamente xurídica, xa que non se trata de regular a práctica cotiá, nin de acoutar un espazo administrativamente. A necesidade está por riba da posibilidade, é dicir, o importante é o valor real de construír ou conservar nun momento determinado; e non o feito de que sexa ou non posible facelo.

Esta proximidade á acción directa, tanto como interpretación como creación, supón unha achega dende a arquitectura que afecta a cuestións da urbanística, historia, estética, ecoloxía, ética, etc., pois o importante é que o espazo inventado se recoñeza con claridade sendo auténtico, e así será doado identificar o seu valor económico e a súa orde.

#### 5

*ESPAZO BATEANTE* é un espazo de encontro entre dous elementos principais da natureza, como son a auga (salgada e doce) coa terra (con todas as súas variedades de textura e resistencia). Trátase dun espazo moi rico e cambiante, tanto na definición das formas da natureza, como das construídas. Todo o que apareza neste espazo, todo o que se vai crear e construír nel, ten que ser creado para este hábitat tendo en conta o seu valor dobre. E isto supón un xeito de actuar propio.

#### 6

Un espazo que hai que abordar de maneira conxunta, pois o concepto de paisaxe arrastra todos os matices. Non pode ser reducido a un problema de conservación da natureza, xa que a ecoloxía engloba a realidade humana, o ambiente natural e o medio construído. Accións concretas, de recoñecemento ou creación, que xuntan á perfección redutos de natureza con amplos espazos humanizados.

*ESPAZO BATEANTE* non reclama formas identitarias ou específicas para construír, mais si, o feito de ter en conta como é o espazo de traballo. Non está en contra de construír nel, senón a favor de recoñecer o que xa está ou estivo correctamente.

Chegaron tempos de intervir sobre o que non funcionou, derrubar e mudar, se é preciso, aquilo que xa hai uns anos comezou sen sentido e agora segue sen sentido, baleiro e sen aproveitamento ningún.

7

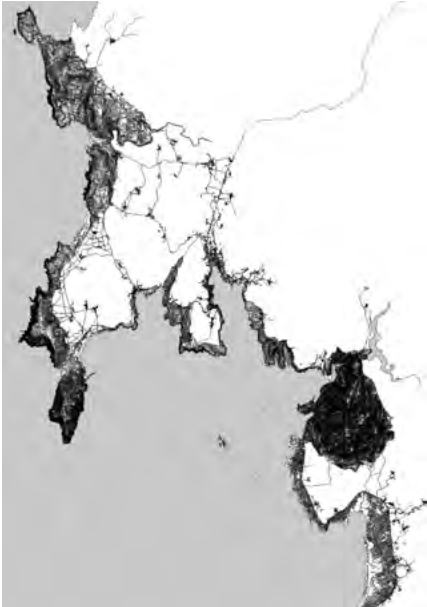
Aínda que existe unha dimensión crítica e de denuncia que non debe ser esquecida, *ESPAZO BATENTE* tamén é un espazo para a esperanza no que podemos atopar arquitecturas increíbles inscritas na natureza. Estas son algunhas delas, estruturadas en tres liñas de traballo e investigación que son diferentes, mais son a mesma á vez. A primeira está relacionada coa idea de construír, crear e intervir nun entorno natural amosando diferentes graos de intensidade e formas, segundo a necesidade e o enclave no que se sitúa (Catálogo do Espazo Batente). A segunda é unha obra propia na que se trata abertamente o encontro entre arquitectura e vida; unha construción no tempo onde o proxecto só ten valor cando atopa arquitectura, como documento posterior que anota o avance; e demais sobra (Caseta en Porto de Quilmas). A terceira é un relatorio sobre unha pequena viaxe por un espazo natural que explica o valor e a forza da natureza (Roquinh). Nunha están presentes as outras, non hai que separalas nin crer que unha é mais representativa ca outra. Ese é o reclamo, o coñecemento dos traslados entre terra e mar.

8

**Catálogo do Espazo Batente**

Deste xeito comezou a elaboración do *Catálogo do Espazo Batente* nun ámbito entre a Punta dos Remedios de Lira e Touriñán, parte dun espazo máis amplo, no que se define a Costa da Morte. Un traballo que foi presentado no *Encontro na Costa da Morte* celebrado en Cee en agosto de 2010 e tamén publicado en parte por CREUSECARRASCO en RESINA, plataforma de investigación do seu estudo de arquitectura. No cartel escribimos no mar os nomes dos núcleos habitados e, no interior, o dos lugares simbólicos da costa. O plano reflicte o tramo que se estu-





da no contexto dunha costa máis longa, coa estrada Coruña-Fisterra e Cee-Muros como referentes da estrutura e o acceso.

De feito, a liña de accesibilidade continúa máis preto da costa, xunto coa propia liña do mar, son as que delimitan este espazo no que tamén destacan, como elementos importantes, Monte Pindo, Fisterra, Touriñán e os múltiples núcleos de poboación próximos á rede viaria que os comunica. Un espazo batido polo mar que é referencia e límite, franxa esencial que define como é a costa. Nela mestúrase a forza dos elementos da natureza e a dinámica de ocupación e construción dos seus habitantes, concentrada en determinados puntos, continua nalgúns e escasa ou nula noutros. Debuxamos o mapa como se levara feito moito tempo. Tratábamos de revelar aquilo que

## REMEDIOS-TOURIÑÁN



CARNOTA\_CALDEBARCOS\_PANCHES\_CURRA XERAL



## CASETA DO SAL EN BOCA DO RÍO

non queriamos se botase a perder, suxerindo novas formas de actuar que o dinamicen, sen rachar as relacións de paisaxe.

### 8.1

Empezando polo sur, o primeiro espazo é o da contorna da praia de Carnota-Caldebarcos, comezo da franxa habitada ao pé de Monte Pindo, cos núcleos de Panchés e Curra. Existe unha clara separación entre a residencia, protexida no interior da ladeira, e as formas do traballo cara á liña da auga, onde se xuntan toda unha variedade de actuacións que aproveitan a forza dos elementos da natureza cos que conviven: area, rochas, mar, río ....

### 8.2

A necesidade de construír nun espazo natural coma este require dun estudo previo da forma, dos materiais e, sobre todo, dun respecto polas relacións existentes; neste caso, a fragmentación do chan, o illamento e a rotunda e simple forza dun material como o granito. Prima a necesidade de almacenar sal dentro dunha caseta. Tamén a de non facer unha explanada para chegar a ela. Ir de marea baixa ou por mar. Esta é a linguaxe da praia.

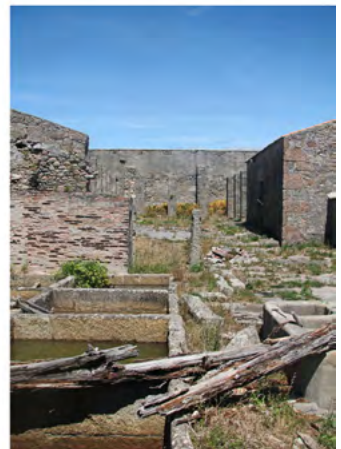
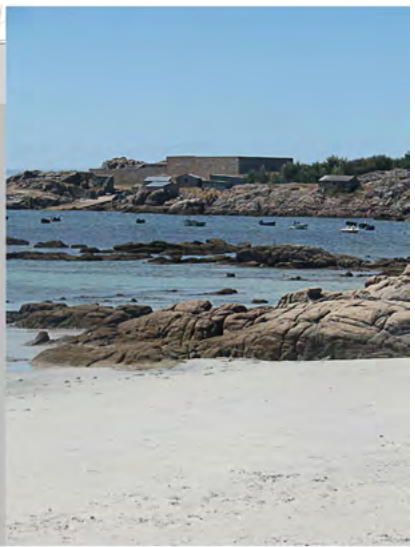
### 8.3

#### 8.3.1

Un pequeno grupo de casetas construídas sobre as rochas, no bordo de terra. A rocha é unha protección natural fronte ao mar, unha cimentación segura.

#### 8.3.2

Estendendo esta idea por todo un bordo temos unha fronte construída que mantén a lei que impón o lugar. O uso está condicionado pola forza do ambiente. Con estas casetas comeza unha



CASSETAS DE PESCADORES EN CALDEBARCOS



#### CASSETAS DE PESCADORES EN PANCHÉS

tipoloxía de construción no *espazo batente* que nos aproxima á residencia. De feito en moitas vilas houbo unha época na que a residencia se creaba con tipoloxías similares, máis sofisticadas: Cée, Corcubión, Fisterra, ... Unha primeira rampla, un xeito de esvarar, de amarrar e moverse. Tamén unha industria, o que foi dela. As ruínas son como os libros antigos e o seu valor está no que aínda se pode ler. Hai que ir con coidado á hora de restauralos, sen presa, mantendo as follas escritas no seu papel. A historia que non está marchou, pero hai que coñecela para traballar aquí. Inda ten forza.

#### 8.4

Como as anteriores, mais agora con transformacións contemporáneas; casetas de bloque que, sen embargo, seguen a manter un espírito de encontro co lugar, non de imposición formal nin volumétrica.

#### 8.5

O caso dos Muíños da Curra é algo especial, pois todo un regato convértese nunha loanza á paisaxe. Neles atopamos unha das accións máis fermosas que resume a paisaxe na que estamos e a nosa cultura. Arriba, son parte do monte, pedras e vexetación; abaixo, son mar e area. Por todos eles, auga doce. É un fermoso equipamento que está aí e ninguén ve, atravesando un espazo natural increíble, sutilmente construído.

#### 8.6

Outro espazo increíble que non foi pensado para a residencia, mais que resume moi ben o hábitat dos mariñeiros. Si, aqueles sabios coñecedores do *espazo batente*. Nomeadores de lugares,



Imaxe 7. (MUÍÑOS DA CURRA)



PORTO DE QUILMAS

marcadores dos espazos somerxidos e sabedores de como se constrúe onde traballan. Si, tamén outra cousa é cando constrúen hoxe en día onde non traballan, glorificando a casa como pose estética que recollen doutras tradicións, da comunicación e os medios.

Neste contexto, propuxémonos arranxar unha destas casetas coa intención de que nos servira para andar ao mar sen traballar e subsistir sen residir. O acerto podía estar precisamente niso: inventando unha forma de habitar baseada na interacción co medio, esquecíámonos dos excesos dunha casa convencional. Mais non se trataba dun xeito de acampar, falabamos da creación dun medio estable que non podíamos medir nin cuantificar. Espazo de interacción coa natureza e o produtivo a través da construción e o percorrido. Ambos pensamento.

Estabamos dentro dun grupo non residencial no que se traballa en contacto directo co mar e onde nós íamos ter unha actitude intermedia entre a estratexia da pesca e o descanso.

Dun lado, o TRABALLO-MOVEMENTO dos pescadores: a vida *EntreChalanas*, desprazamentos á caseta ou mesmo á necesidade dunha *CasetaInvisible*.

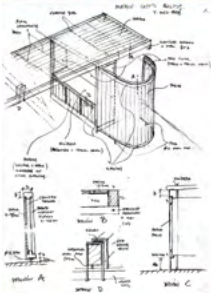
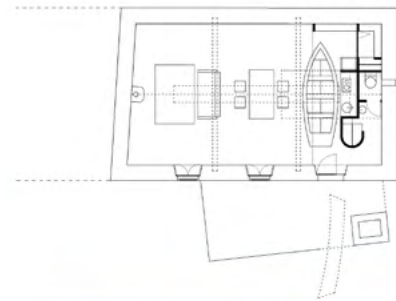
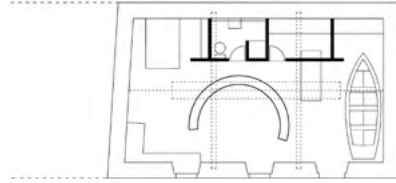
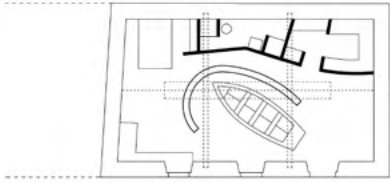
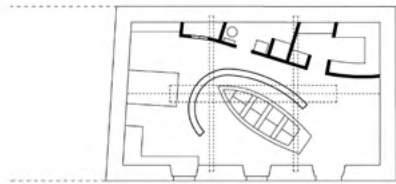
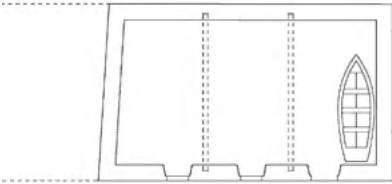


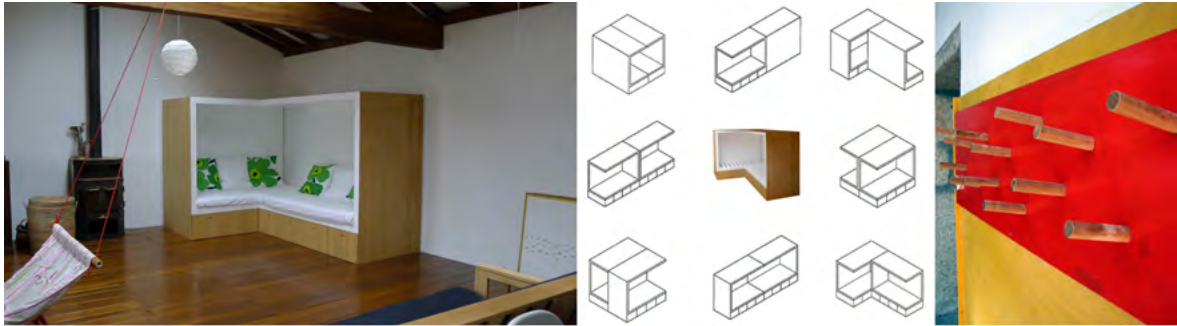


Doutro, o TRABALLO-MOVEMENTO-OCIO noso. Primeiro coa necesidade dun ALMACÉN e unha CASA. Atopar o sitio. Interesarse polo lugar e o seu propietario. ALMACÉN é espazo libre. CASA é luz. O primeiro proxecto foi unha CUBERTA con LUZ.









### 8.7

Fóra, as necesidades van requirindo axustes, mais levan un tempo longo de estudo e aprendizaxe. Como esta teima investigadora dos mariñeiros cos seus rizóns e poutadas que están a incorporar tecnoloxía e novos materiais sen perder escala, mellorando a función. A intuición para utilizar o que temos moi próximo é necesario para a renovación da cultura que se transmite no construído. Mais todos, obxectos que reflicten o espazo do que falamos, sempre contemporáneo.

### 8.8

En moitos casos os sinais son difíciles de distinguir, só os coñecedores do lugar saben de que se fala, e aí temos moito patrimonio que recuperar. Noutros, como este, os sinais constrúense para ser identificados por todos. Nesta imaxe mestúranse dous, un deles, o Carallete.

Unha industria illada. Rara?. Non é moi bo o sitio escollido: a súa orientación, desprotexido do nordés.



Rizón Armado + Poutada Prefabricada; Muro Porto De Negros



SINAL PINDO + SALAZÓN PINDO

## 8.9

No río as cousas son mais doadas, menos agresivas, inda que o espazo de traballo non é tan próximo. Na última atopamos incorporacións de elementos máis domésticos como a vexetación ou a terraza.

Isto si que é a residencia, un salto sen apenas darnos conta, 20 metros sobre o nivel do mar, mais está presente a súa influencia. Acaso non o está nas galerías da Casa de Mayán de Cee, no atrio da súa Igrexa, ou nas ringleiras de vivendas que daban ao mar en Corcubión e en Cee?



CASETAS ÉZARO + CASAS PINDO



LOBEIRA GRANDE



CANELIÑAS

**8.10**

Quen dixo que non se pode construír no mar ou ao carón del. Iso non é o problema. O problema é como, para que e para quen facelo. Aquí temos un exemplo de arquitectura culta e popular que souberon tratar un espazo que seguramente xa era fermoso. Era necesario.



## CASETAS AMEIXENDA



## CASTELOS

### 8.11

Outro espazo industrial, de transformación, trazado, ocupado con liñas de peiraos perpendiculares para ir traendo ao animal. Aquí, son precisamente todas esas construcións auxiliares, case engraxes, as que van tecendo o espazo dun xeito sutil que reconece o enclave até camuflarse nel.

### 8.12

Moi preto, en Ameixenda, apenas hai praia. Os pescadores traballan na roca e incrustan as chalanas e as casetas nelas. Constrúen apoiándose nas gretas, nos muros de contención.

### 8.13

Coma na Lobeira, construcións cultas con un proxecto previo que vai máis alá da creación dun simple búnker. No caso do de Ameixenda, dende a aba do monte, dende o labrado e o xardín, até pousarse mesmo no mar. No de Corcubión, gardando certa distancia.



## MALPICA



### “CARBONERA” ou “GALLINA BLANCA”

Non estivo na memoria mais en Malpica tentamos facer un paseo pousado nas rocas que, ao repasar Ameixenda, acordeime del.

#### 8.14

Para min non hai peirao máis fermoso. Tiven que separar esta imaxe do contexto, mais é unha trampa pois o contexto enguliuna hai ben de tempo.

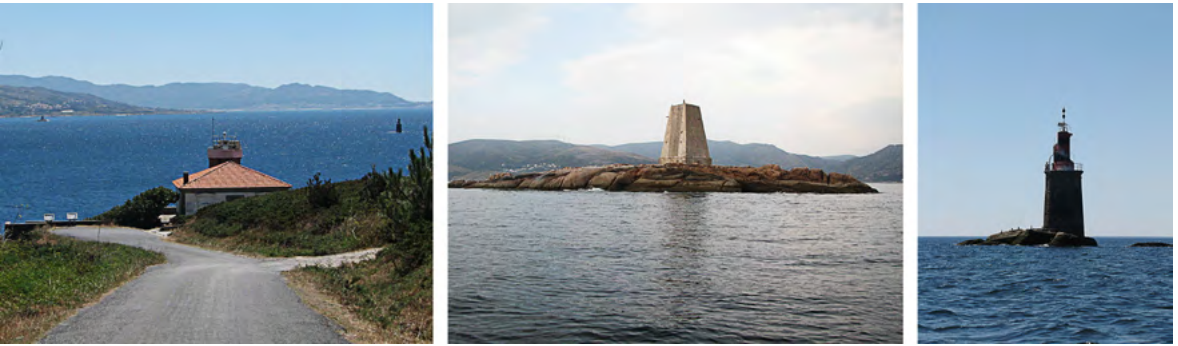
#### 8.15

Para quen anda no mar pola ría, tres construcións míticas. Cada unha representa unha forma de construír, dende a máis recoñecible, tipolóxica, á mais contundente e simple. Non obstante entre elas trazan o espazo sen marcalo fisicamente. Por que en terra os nosos equipamentos están ciscados, non son recoñecibles nin se relacionan entre si?

#### 8.16

Un percorrido conducido para gozar dun espazo aberto e protexido á vez. Toda esa rica transición até chegar ao mar, onde vai nas nosas vilas?





**FARO CEE; CARRUMEIROS**



**SARDIÑEIRO**



**FISTERRA SALAZÓN E CASTELO**

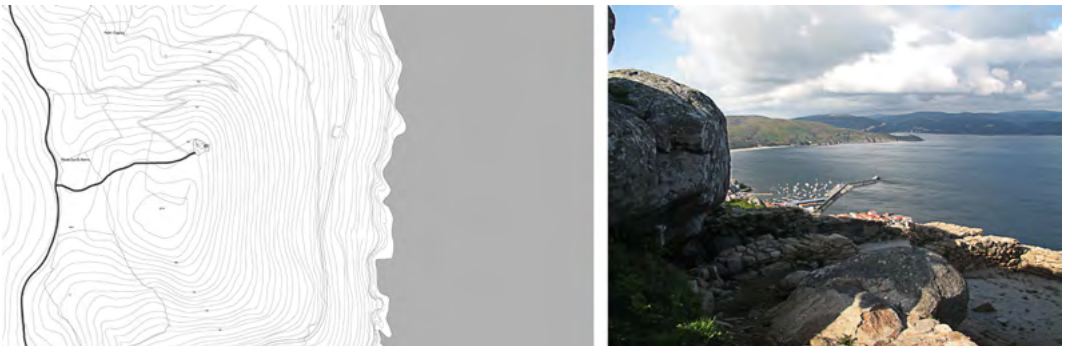
**8.17**

Dous extremos construídos da vila de Fisterra. Tanto industria como defensa feitos coa mesma arquitectura.

E unha imaxe do interior da vila que, como en Sardiñeiro, explica que o espazo residencial, a súa estrutura e trazado, debe ter en conta a influencia da batente.



## VILA



## SAN GUILLERME

**8.18**

Outeiro, mirador e peregrinaxe. No marco de referencia que envolve este espazo existen construcións que no perfil da natureza se incrustan como espazos para o rito e a súa propia veneración.

**8.19**

O punto estratéxico e de referencia absoluta. Toda unha secuencia construída que é un fito que reconece unha orde superior da paisaxe, inventada pola natureza.

Un acerto na forma de construír neste espazo intocable, ao que non acompaña o uso.



FARO FISTERRA + CEMENTERIO



TOURIÑÁN

## 8.20

Fronte a Fisterra, unha plataforma moito máis exposta, na que o habitar, tanto na residencia como no cultivo, tíñase que facer a ras de terra, pousando muros ou novas plataformas sobre ela pois apenas hai recunchos de protección.

## 9

O valor do que descubrimos está en proporción á pregunta de por que, nese momento, nos fixamos nel. Según Borges en *Elementos de preceptiva*, é a concatenación dos por que razoables a que nos vai dicir como son as cousas. A nós interézanos saber como, dende a arquitectura, tamén podemos explicar o achado, pois, no noso caso, forma parte da expresión da arquitectura que facemos. En calquera escala, abranguendo calquera amplitude e dimensión. E por iso cremos nun percorrido cultural que vai dende o territorio ao obxecto. Tamén, que un obxecto pode chegar a ter a capacidade de resumir todo un territorio.

En 3 FormasDe Natureza, RESINA 4.

VIDEO ESPAZO BATENTE

<http://vimeo.com/14449304> 

# Unha ponte de activismo cultural. Quince anos de *A Taboada*

MARCOS SEIXO

## Introdución

Aló polo verán do 1998, un pequeno grupo de persoas de Cuntis e Moraña decidíamos pór en marcha unha iniciativa que contribuíse a dinamizar a vida cultural da nosa contorna. No momento de proceder á constitución formal dun organismo asociativo que servise de base ás nosas anxeiras, en Cuntis optamos por aproveitar a estrutura dunha asociación xa existente, a Asociación Cultural O Meigallo, que fora creada con motivo dun evento festivo puntual e que levaba anos inactiva. O certo é que a remuda evitounos moitas tramitacións burocráticas e axiña puidemos pór en marcha a nosa praxe cultural, unha vez realizados os trocos oportunos na documentación para actualizar os cargos directivos e outras cuestións.

Desde un primeiro momento estivemos en contacto con compañeiros e compañeiras do concello veciño de Moraña, principiando deste xeito a funcionar a nosa agrupación e mais a flamante Asociación Cultural A Cabana como un colectivo que levaría a cabo unha xeira de actividades que, conxuntamente ou por separado, se ían desenvolvendo paralelamente nos dous concellos: magosto, festival de música tradicional, obradoiros de elaboración caretas do Entroido, ciclos de contacontos e teatro de títeres, concursos de cociña, exposicións...

Lembro a grande difusión que tiñan os nosos actos, entre os que, así de memoria, véñenme á cabeza o Magosto Folk, os certames de cociña da castaña e outros produtos de outono; a exposición Memoria da Emigración Americana en Cuntis e Moraña; a mostra fotográfica Moraña na Memoria, que rematou callando na publicación dun fermoso libro; ou o modesto Certame de Relato Curto Roberto Blanco Torres, que tivo catro edicións, e rematou morrendo pola asfixia por parte da institucións que máis tiñan que velar pola preservación deste tipo de eventos destinados á promoción da nosa cultura e da nosa lingua.

## O antecedente: *El Bólido*, xornal agrario

Menos dun ano despois da nosa andaina como entidade cultural, nunha reunión na que participaron membros das dúas asociacións, xunto con outros veciños de ambos concellos, proxectábase a idea de levar a cabo unha publicación periódica local que dera continuidade á que saía á rúa moitos anos atrás, o 27 de agosto de 1916, e que se forxara tamén a partir dunha reunión, naquel

caso na taberna de Meira, en Cuntis, propiedade de Manuel Aboi Barros<sup>1</sup>, da man de arroutados agraristas dos concellos de Moraña e Cuntis como Antonio Bello Varela<sup>2</sup>, que foi o primeiro director, e redactores como Xosé Vázquez Grela<sup>3</sup>, Luciano Folgar<sup>4</sup>, Xosé Bugallo Fernández, Salvador Novo, Constante Diz, Xosé Porto... Saía á luz como xornal de periodicidade semanal baixo o epígrafe de *El Bólide*, e como “Periódico Independente” para axiña proclamarse como “Periódico Agrario” e un tempo despois como “Órgano das Sociedades Agrarias de Cuntis e Moraña”, aínda que ao longo do tempo voltou a mudar o subtítulo en varias ocasións.

Cómpre salientar ademais como dato importante que a pesar de xurdir nuns tempos en que o campesiñado pasaba por un período de grande opresión e miseria material, e de que os índices de analfabetismo eran moi altos, este semanario chegou a ter unha tiraxe de dous mil exemplares. A liña dos textos que se publican no xornal móvese case unicamente dentro do terreo do agrarismo: combativos editoriais, crónicas de acontecementos (xuntanzas, mitins, sesións de Plenos...), artigos de opinión, alegatos anticaciquís en forma de diálogo... Mais tamén tiña cabida a poesía, aínda que non era precisamente lirismo o que rezumaban os seus arroutados versos (Casal Porto 1999).

Para nós *El Bólide* foi un senlleiro precedente de colaboración entre animadores ou promotores socio-políticos e culturais que foron quen de levar a cabo unha actividade conxunta deste calado entre dous municipios irmáns que se mantivo no tempo, non exento das súas interrupcións, vicisitudes e mudanzas, durante os sete anos da súa existencia<sup>5</sup>. E de feito foi o detonante que nos motivou a argallar unha iniciativa que nun comezo non estaba totalmente clara, pois non sabíamos se facer un semanario de información local ou un proxecto máis encadrado no ámbi-

- 1 Foi militante da Unión Socialista Galega, partido de carácter socialista e nacionalista, que fora fundado polo escritor e xornalista natural de Sebil (Cuntis) Xoán Xesús González. Como membro do partido saíu eleito concelleiro en Cuntis. En 1936 foi represaliado, deportado a Carballiño e obrigado a pechar o seu negocio familiar de Meira.
- 2 Avogado e xornalista cunha longa traxectoria na prensa galega. Dirixiu *La Verdad* de Pontedeume (1902) e colaborou en *Vida Gallega*, revista mensual gráfica que fundara Jaime Solá en Vigo. Instalado en Laraño en Conxo en 1910 dirixiu *La Tarde* e colaborou en *La Lucha*. Foi presidente da Sociedade Agrícola de Aríns (Compostela) e director de *El Látigo*. Foi elixido concelleiro en Conxo en 1922, e ocupou o cargo de secretario do concello de Laza (1925), Beariz (1926), e despois en Xeve. Durante a República foi secretario do concello de Manzaneda.
- 3 Era xefe das Sociedades Agrarias de Cuntis e un dos mellores redactores de *El Bólide*. As súas discrepancias coa liña oficial de *El Bólide* fixeron que producira unha escisión e fundara na vila balnearia un novo xornal: *El Bólide de Cuntis*, que coexistiu co primeiro. Tamén escribía para *Acción Agraria*, órgano da Federación de sociedades agrarias do Partido xudicial de Caldas, e no que colaboraban tamén outros agraristas de Cuntis e de Moraña. Realmente non era natural de Cuntis senón que nacera en Padrón, mais casara con Xosefa Iglesias, natural de Cuntis coa que tivo seis fillos. Cando se produciu o alzamento estaba de mestre en Nigrán. Sobre este período cómpre seguir a obra de Xoán A. González Pérez *Memoria dunha Guerra*. Ao parecer, nestas terras participou moi activamente na campaña do Estatuto de Autonomía. Tomou parte como orador nun mitin o 21 de xuño de 1936 xunto cos irmáns Luís e Pepe de Inés, os Ineses, asasinados en Sabarís o 13 de outubro de 1936 e os tamén irmáns Villafines, Xosé e Agustín. O primeiro, presidente da Sociedade de agricultores de Sabarís. O segundo, alcalde de Baiona. Ambos condenados durante a Guerra Civil por rebelión militar a trinta anos de reclusión perpetua. O 12 de setembro de 1936 fórono deter á escola diante dos seus alumnos. Ían varios falanxistas dirixidos polo sinistro tenente da Garda Civil Francisco González Rodríguez, alcumado o Rabioso. Metérono nun coche e, perto das Angustias, fixérono baixar e pegáronlle cinco tiros polas costas. Tiña cincuenta anos. Segundo o documento asinado pola Garda Civil a causa da morte foi por “heridas por proyectil de arma corta de fuego en la cabeza y el pecho” nunha esquina da folia do rexistro anotábase: “Accidente”.
- 4 Agrarista morañés que ocupou o cargo de vocal na Comisión Organizadora da Federación de Sociedades Galegas que presidía Antón Alonso Ríos en 1920.
- 5 A súa andaina remataba en 1923 coa instauración da ditadura de Primo de Rivera.



### Cabeceira de *El Bólido*, periódico agrario de Cuntis e Moraña nacido en 1916

to histórico e cultural, que foi a opción que rematou callando. Decidiuse entón comezar cunha revista cultural de carácter semestral, moi aberta e diversa tanto desde o punto de vista dos contidos como dos colaboradores. A cuestión do nome non presentou ningún tipo de controversia, pois todos e todas estábamos de acordo en que debería aludir á ponte sobre o río Umia que une os dous concellos: a ponte Taboada<sup>6</sup>. No que atinxe ao deseño tamén tivemos claro que o ideal era o formato libro, que permite unha cómoda compilación dos volumes nos andeis para poder consultalo cando se precise, algo especialmente interesante por tratarse dunha publicación de carácter histórico que, polo tanto, nunca perderá actualidade. Tamén decidimos mudar a cor en cada entrega para facelos máis identificábeis e darlle un toque lúdico e vivaz, que a fixera máis atractiva desde a perspectiva visual. Decidimos ademais incorporar na portada algunha fotografía antiga de xentes dos nosos concellos, como distintivo do carácter histórico da publicación e da nosa identidade territorial.

### Nace *A Taboada*

“(…) Que morañeses e cuntienses acorden poñer en marcha un proxecto cultural destas características non é nada novo. Como reflicten algúns dos artigos que compoñen este primeiro número, no ano 1916 xentes destes concellos fundaron un xornal, *El Bólido*, para dar saída ás inquietudes. Recollemos, pois, unha tradición longa e fecunda que esperamos non se esgote. *A Taboada* foi o nome elixido para

<sup>6</sup> Ponte medieval, probablemente de orixe prerromana, que une Fonte Cova (Cuntis) coa parroquia de Sta. Cruz de Lamas (Moraña).

a revista, polo significado que esta ponte ten de lazo de unión entre os dous concellos. Así mesmo, a fotografía da portada rememora os tempos nos que o autobús de Garrido enlazaba Cuntis con Moraña, camiño de Pontevedra. É o noso propósito que esta sexa unha revista aberta, por iso, desde estas páxinas, que pretenden ser de presentación, facemos un chamamento a todas aquelas persoas que queiran coas súas colaboracións contribuír a que este proxecto teña unha longa vida e poidan ser abordados os máis diversos temas [...]” 7.

Con estas palabras reproducidas no editorial do nº 0 de *A Taboada*, iniciábase o noso percorrido. Nelas xa facíamos patente o nosa vontade de manter viva a chama que prenderan os fundadores de *El Bólide*, e ao tempo íamos deseñando a grandes riscos a liña editorial que pretendíamos impregnarlle á nacente publicación, que necesariamente tiña que ser un axente mobilizador no plano sociocultural.

En decembro de 1999 vía a luz o primeiro número de *A Taboada*, co subtítulo de Revista das Asociacións culturais *A Cabana* de Moraña e *O Meigallo* de Cuntis (o mesmo que figura aínda a día de hoxe), cunha tiraxe de trescentos cincuenta exemplares<sup>8</sup>, que se ían distribuindo en distintos puntos de venda das vilas de Cuntis e Moraña, aínda que tamén, xa desde o comezo, se enviaban exemplares a distintas bibliotecas, hemerotecas e museos de todo o país, a algúns centros galegos do exterior e mesmo de América latina.

Neste número inicial podemos topar traballos sobre a historia da prensa local, un da man de Belén Pazos e Pilar Pena e outro da de Xosé Casal, quen tamén publica un estudo sobre as primeiras asociacións políticas e sociedades agrarias de Moraña. Reprodúcese tamén un traballo de Marcos Seixo no que recolle dous contos populares de Cuntis; outro de Baltasar Pena que trata sobre a poesía social de Blanco Torres e Curros Enríquez; o de Xosé González Martínez aclarando a procedencia do nome do Río Gallo; os de Héitor Picallo sobre as orixes da monxa do Penedo<sup>9</sup> ou sobre o achado dunha estela romana en Cuntis; o de Martiño Picallo sobre a etimoloxía dalgúns topónimos do municipio de Cuntis; un artigo asinado pola A. C. O Meigallo que trata sobre a historia, características e simboloxía do denominado cruceiro de Roque e outro cunha laboriosa base de traballo de campo sobre os Cantos de Reis no concello de Moraña, a cargo de Reis Camiña e Susana Fuentes.

A liña editorial xa estaba basicamente encamiñada neste número 0. A partir de aquí continuouse no perfil de investigación e traballo sobre a nosa etnografía, arqueoloxía, historias de personaxes transcendentales ou curiosos, as nosas feiras tradicionais, o ensino, a industria, metafísica

7 *A Taboada* 0, Moraña-Cuntis, decembro de 1999, “Editorial”, p.5. Cómpre ter en conta que os números 0 e 1 foron reeditados nun só volume en 2004, pois esgotáronse axiña e había unha forte demanda por parte dos lectores.

8 A partir do nº 2 a demanda fixo que se aumentase a tiraxe até os catrocentos exemplares.

9 María Antonia de Xesús, coñecida como “A Monxiña do Penedo”. Naceu en 1700 nun lugar inhóspito do concello de Cuntis xunto a un rochedo que é denominado O Penedo, situado na marxe dereita do río Umia, perto da Ponte Taboada. Alí pasaría a súa infancia. En 1758 levaría a cabo a fundación en Compostela do Convento das Carmelitas Descalzas, en cuxo altar maior sería enterrada dous anos despois. Está en proceso de beatificación e canonización. É considerada a primeira escritora mística galega.





### Capa do nº 0 da revista *A Taboada* e acto da súa presentación

e supersticións populares, lendas, cantigas populares, algúns traballos de creación (contos, relatos e poemas)...

Foron especialmente do agrado dos lectores os traballos sobre a historia da música (grupos de gaitas, bandas populares de música, orquestras, grupos folk...), as recollidas de cantigas populares, a medicina máxico-relixiosa, o latín dos canteiros (xiria moi falada até non hai moito tempo tanto en Cuntis como en Moraña), as confrarías relixiosas, a represión franquista, a evolución da industria madeireira, achados arqueolóxicos e arquitectura popular, artistas e outros personaxes locais destacados (fotógrafos, escritores, xornalistas, músicos, escultores...), as profesións (modistas e costureiras, mestres, posteiros e carreteiros, peixeiras, tratantes...), as crónicas sobre os certames de cociña e outros traballos de carácter gastronómico, a historia do ensino na bisbarra ...

Entre os colaboradores contamos con sinaturas de prestixio, xa moi veteranos dentro das nosas letras, tanto cuntienses como morañeses como doutras partes do país, aínda que sempre ligados dalgún xeito á nosa bisbarra. Mais tamén hai colaboradores que se iniciaron nas nosas páxinas con traballos dunha calidade nada desprezábel.

A día de hoxe o labor de xestión da revista corre a cargo de Reis Camiña e Marcos Seixo como coordinadores; Xosé Casal, Alfredo García, Avelino Garrido e Marcos Suárez forman o equipo de redacción; e Carolina Camiña, Manuela Ferreiro, Susana Fuentes e Belén Pazos encargadas da administración. Algúns destes nomes son os que máis figuran na cabeceira dos artigos, mais convén mencionar outros colaboradores cuxa importancia desde o punto de vista cualitativo e cuantitativo é tal que sen eles a revista non sería a que é, ou simplemente, non sería: Héitor Picallo, Alfonso Magariños Sueiro, Xosé Monteagudo, Xosé Durán, Xavier Barreiro, Cristina Echave Durán, Fernando González Graña, Xosé Vázquez Pintor, Marcelino Ares Carbia, Xosé González Martínez, María Eyo Míguez, Enrique Gontad Ruibal, ...

## Coda

Imos xa polo número XVIII. Van, por tanto, dezanove volumes e andamos a preparar o vixésimo. O carácter semestral rompeuse a partir do número IX pasando a unha publicación máis voluminosa, de carácter anual, debido a motivacións económicas, e mellorando o formato exterior, incluíndo cada vez máis ilustracións que fan a lectura máis entretida, e primando en todo momento nos contidos o carácter didáctico e divulgativo sobre a erudición, que sempre supón un obstáculo para chegar á xente do común, entre a que podemos encadrar tanto aos lectores como aos redactores e colaboradores de *A Taboada*. De momento, aínda que a maior parte dos artigos son elaborados por membros do equipo de redacción e polos colaboradores habituais, é raro o número que non inclúa algún ou algúns colaboradores novos.

Se temos que facer unha valoración do noso traballo, temos que concluír que estamos moi satisfeitos, pois coidamos que se acadaron obxectivos moi importantes: que a xente coñeza mellor a súa historia, que se familiarice máis coa lectura, sobre todo coa lectura en lingua galega, ao tempo que tamén conseguimos que algunha persoas se animasen por primeira vez a facer traballos de investigación, ao dispor dun medio aberto onde difundilos sen ningún tipo de complexos. Hai por tanto unha arela de activismo, como se indica no título deste artigo, na nosa executoria cultural: a vontade de que o coñecemento do noso pasado nos faga acreditar en nós mesmos, nas nosas capacidades como pobo e na necesidade de adoptar unha actitude crítica, mesmo rebelde, perante calquera tipo de situación inicua desde o punto de vista moral ou social. Activismo tamén presente na manifestación de sermos un pobo que posúe unha lingua de seu, válida como vehículo de comunicación en calquera ámbito ou contexto.

Se alguén nos dixera no intre da fundación da nosa revista que íamos seguir con ela quince anos despois, seguramente non o creríamos, sobre todo tendo en conta os tempos polos que estamos pasando, nos que por desgraza xa quedaron no camiño outras publicacións de moita maior difusión e moito máis consolidadas. Realmente no noso país deben ser poucas as publicacións locais independentes que chegaron a perdurar en plena forma durante tanto tempo. No noso caso contamos ademais co engado de ver como a nosa revista vai acadando un certo prestixio, como demostran as chamadas que recibimos decote doutras asociacións, institucións públicas e persoas anónimas de diversos puntos da xeografía galega e de fóra de Galiza (investigadores, estudantes...), reclamando determinados números para os seus traballos de investigación, proxectos de fin de carreira ou, nalgún caso, teses de doutoramento. Tamén se puxo en contacto connosco recentemente Enrique Santos Gayoso para incluír *A Taboada* no terceiro tomo da súa *Historia de la Prensa Gallega*, e por se fora pouco, agora temos a honra de sermos convidados a presentar un traballo para a revista *Adra*, contando a nosa experiencia...

Con todo, o noso maior estímulo é a resposta dos nosos veciños, que andan sempre pendentes de cando sae un número novo, que están sempre abertos a achegarnos información, documentación, fotografías..., sen as cales non poderíamos elaborar os nosos traballos, e pola súa concorrencia aos actos de presentación que preparamos cada ano, e nos que sempre combinamos disertacións e coloquios con actuacións musicais preparadas para a ocasión. Entre elas lembramos cunha especial aquela, a presentación do número XVII, no que se reproducía un traballo do músico e



### Acto de presentación do nº XVII da revista *A Taboada* na que participaron músicos de Moraña

mestre afincado en terras morañasas, Pablo Bernárdez Mato, sobre a historia das orquestras de Moraña, co título de “O Acordeón en Moraña” (Bernárdez Mato 2012). Acto no que co entusiasmo e o esforzo de Pablo conseguimos reunir no auditorio da Casa da Cultura de Moraña un grupo de músicos veteranos, antigos membros da orquestra de Chucho O Cribreiro<sup>10</sup>, que levaban anos lonxe dos escenarios, e que interpretaron nesta xeira varias pezas, entre as que lembro a súa espectacular versión do pasodobre “Islas Canarias”. Tamén actuou o grupo da Escola de Acordeóns de Moraña, e ao final mesmo se atreveron a botarlle unhas pezas todos os músicos xuntos, incluso os máis cativos.

Na miña humilde opinión penso que a nosa revista debe de ser considerada unha iniciativa interesante, non só para as persoas da nosa bisbara, senón tamén para as doutros lugares de Galiza, pois moitos dos temas son de interese xeral galego e outros poderían ser extrapolábeis a calquera outra zona xeográfica do noso país. Por outra banda, coído que esta modesta revista cultural de dous pequenos concellos, que xa leva quince anos ininterrompidos funcionando a pleno rende-

<sup>10</sup> Nado na parroquia de Troáns (Cuntis) no seo dunha familia de grande tradición musical, asentouse no Covelo (Moraña), onde casou e tivo catro fillos. Foi un acordeonista de moita sona e promotor e director dalgunhas das mellores orquestras do seu tempo.

mento, podería servir de paradigma para outras vilas e concellos nas que existen dinámicas culturais semellantes. Así pois, desde a nosa experiencia animamos ás persoas implicadas na difusión da cultura e da lingua a promover este tipo de publicacións nos seus concellos ou bisbarras, pois acho que, como a nós, lles resultará un labor útil e inmensamente gratificante. 🙏

## Bibliografía

- BERNÁRDEZ MATO, Pablo (2012). “O Acordeón en Moraña”. *A Taboada* 17: 53-74.
- CASAL PORTO, Xosé (1999) “El Bólido, xornal agrario”. *A Taboada* 0: 7-14.

## Notas de livros

Pereira, Dionísio (2013) *Emigrantes, exilados e perseguidos. A comunidade portuguesa na Galiza (1890-1940)*. Santiago de Compostela: Através Editora, 273 páx.

Nesta nova obra de Dionísio Pereira, que se debruça sobre um tempo longo de cinquenta anos e um campo social que incorpora a fronteira entre o norte de Portugal e a Galiza, os migrantes, exilados e perseguidos portugueses são o fulcro. No período de 1890 a 1940, estes homens – mais que mulheres – atravessaram a fronteira e trocaram ideias, saberes, conhecimento. Através deles, seguimos os acontecimentos, mas também os quotidianos, o que ocorre e o que se altera nas suas vidas, bem como as mudanças mais gerais. Saber todos os nomes, quem são essas pessoas, dar-lhes um nome e uma voz, foi o cerne do projeto «Nomes e voces» (<http://www.nomesevoces.org>), coordenado por Lourenzo Fernández Prieto, diretor do Departamento de História da Universidade de Santiago de Compostela, que também prefacia a obra, com a excelência que lhe é reconhecida. Desde 2006, no âmbito desse projeto foram analisados mais de 2.600 expedientes, frequentemente processos sumários feitos por militares, com mais de 400.000 páginas. Ao procurar os perseguidos pelo franquismo no contexto galego, os investigadores enquadrados na equipa depararam com uma forte presença de portugueses entre os represaliados. Em 1936, aquando do golpe, os portugueses tinham um elevado grau de integração laboral e social na Galiza. A convivência posterior entre os ditadores, *por cima*, não desmente a solidariedade entre *os de baixo*. Estes emigrantes, exilados e perseguidos não o foram por serem estrangeiros, mas por serem comunistas, anarquistas, socialistas, gente que pensa, faz e resiste, numa obra que nos fala de um troço permeável da fronteira em tempos difíceis.

Embora se trate de uma obra editada na Galiza, o livro publicado pelo historiador Dionísio Pereira usa a língua portuguesa no formato habitual a sul do rio Minho. Dividida em seis partes, a obra inicia-se com uma abordagem da emigração inserida num mundo rural, repleto de agricultores, repartidos pelos vários grupos sociais que a etnografia identificou, e pelas profissões



concomitantes. Além dos jornaleiros, caseiros, serradores, criados e criadas de servir, que remetem para uma sociedade rural agrícola, na última década do séc. XIX também surgem pedreiros, *carrilanos* (que construíam as vias férreas), mineiros das minas de estanho e volfrâmio. Os «es-moleiros», ou pedintes, de origem portuguesa, continuavam a circular pela fronteira, num espaço físico e simbólico compartilhado (recordemos como estes movimentos de mendigos no espaço intersticial entre Estados serviriam de camuflagem bem sucedida e salvífica a Antón Alonso Ríos, como «Sinhor Afrânio»). Enquanto os galegos partiam para as Américas e para Lisboa, chegavam os portugueses, ultrapassando esta fronteira porosa. Entre 1891 e 1900 saíram 109.763 galegas e galegos, quer para se fazerem à vida noutras paragens, quer para participar na guerra, em Cuba. A economia galega que perde braços para a emigração, compensa-os com os que entram, imigrando pelo rio Minho ou pela raia seca. Desses portugueses desenraizados, acabados de chegar, alguns haveriam de ser instrumentalizados pelos patrões, usados para intensificar os ritmos do trabalho e como fura-greves, com a finalidade de amansar os galegos que lutavam, que reivindicavam melhores condições de emprego, redução do horário e aumento de ordenado. A progressiva integração e consciencialização de quem passava a fronteira a fugir da miséria conduziria à fundação da *Unión Galaico Portuguesa*, em 1901, que teria curta duração. Parte desses imigrantes eram clandestinos, mas da sua inserção dá conta uma viagem de convívio de trabalhadores, promovida pela Juventude Socialista de Vigo e do Porto, que reuniu centenas de jovens e seus familiares numa festiva jornada de comboio, a partir de Pontevedra e Vigo, até Valença e Viana do Castelo. A implantação da República em Portugal, em 5 de Outubro de 1910, não poria travão a estes fluxos fronteiriços, embora tenha instaurado alguma esperança na melhoria das condições de vida entre os subalternos portugueses. Porém, foi sol de pouca duração, pois a República portuguesa revelar-se-ia violentamente anti-popular, reprimindo com dureza os assalariados do sul e outros trabalhadores que ousaram reclamar alguns benefícios, aproveitando uma conjuntura aparentemente propícia. Em 1912, quando o Alentejo fervia em greve por melhores condições de trabalho, após a violenta repressão de que foram alvo os trabalhadores rurais em Évora, realizou-se na Galiza uma greve de solidariedade (p. 56). Pouco antes, alguns trabalhadores portugueses haviam fundando uma «Associação dos criados de mesa», na Galiza. Se alguns galegos haviam escapado à guerra em Cuba através de Portugal, o mesmo viriam a fazer muitos portugueses, sobretudo do norte, em fuga ao recrutamento para a participação na 1ª guerra mundial. Nas décadas seguintes, em virtude dos reflexos da crise de 1929, há uma retração do mercado de trabalho, em torno do qual surgem posturas que obstam à contratação de estrangeiros, com entraves à circulação de mão-de-obra portuguesa. A «Lei de vagos e maleantes», de 1933, permitia expulsar os portugueses que fossem considerados indesejáveis – e a categoria podia ser muito dilatada.

Se a fronteira demonstrou a sua permeabilidade na busca de trabalho, também foi longa a história dos exilados portugueses que buscaram a Galiza, desde os liberais perseguidos no séc. XIX, a Paiva Couceiro, que aí procurou refúgio após a implantação da República em Portugal (1910). Porém, o fulcro da obra de Dionísio Pereira é a repressão franquista durante a guerra civil espanhola, tendo o autor detetado 360 portugueses perseguidos, alvo de vários tipos de represálias. Além dos «expedientes» consultados, quanto aos que morreram por *passeeo* só o recurso à história

oral permitiu resgatar da amnésia. Através da obra, conseguimos caracterizar a repressão por género, idade, grupo profissional, perseguição governamental e proveniência. Nos últimos dias de Julho e nos primeiros de Agosto de 1936, a violência das perseguições atingiu o seu auge na zona de A Mezquita, bem como em Castrelo do Val, Campobecerros e Portocamba, onde houve um massacre de carrilanos, que constituíram o penúltimo baluarte de resistência à implantação do fascismo espanhol na Galiza – antes do *maquis*. Por outro lado, também são vários os casos de portugueses que, com a Falange, participam em perseguições e massacres.

A fronteira serviu à fuga e as populações das aldeias raianas guardam uma sentida memória dos tempos duros. Numa novela recente, *Rio Homem* (2012), o escritor e ator português André Gago toma como personagem central um guerrilheiro que passa esta fronteira entre a Galiza e o norte de Portugal, durante a imensa paz incivil que se seguiu à guerra de 1936-1939, e que se refugia em Vilarinho da Furna (Terras de Bouro, Portugal). O registo ficcional não se distancia da realidade histórica e etnográfica conhecida. Na lista de guerrilheiros que participaram no *maquis* galego, vários são portugueses. Locais como Castro Laboreiro, Vila da Ponte, Cambedo da Raia, Cimo de Vila da Castanheira, Sernande, Pinheiro Velho guardam a memória do auxílio aos fuxidos, e depois aos guerrilheiros. Demétrio García Alvarez, *maquis* galego que se acolheu à aldeia portuguesa onde vivia a sua irmã e o cunhado – Cambedo da Raia - quando a repressão se intensificou, pagaria o envolvimento na guerrilha com 19 anos de cárcere, no campo de concentração do Tarrafal, em Cabo Verde, e depois na penitenciária de Lisboa. Com ele seriam presos muitos vizinhos portugueses, considerados coniventes. Cimo de Vila da Castanheira e Mosteiro, no concelho português de Chaves, bem como várias aldeias do concelho de Vinhais também seriam duramente castigadas pelo auxílio aos fuxidos.

A escala das chancelarias foi igualmente trabalhada, através da consulta realizada pelo autor em arquivos portugueses. Torna-se evidente na obra a tibieza da posição da diplomacia portuguesa face ao golpe de Julho de 1936, com um discurso público e outro escondido. Os diplomatas mantiveram-se passivos e frouxos perante a ignomínia. O Centro Português de Vigo, por ação e por omissão, esteve em conluio com os golpistas, numa posição dúbia e receosa. Por outro lado, o cônsul de Portugal na Corunha, Antero da Veiga, seria expulso do Estado espanhol devido à sua ligação com a maçonaria (p.119). Percebemos a debilidade da intervenção diplomática quanto ao caso de Manuel Graciano Araujo, residente em A Estada, que viria a ser executado em 28 de Dezembro de 1936, e que enviou ao representante consular português em Vigo, José Luís Archer, uma sentida carta de despedida, na véspera do seu assassinato (p.150). Também Manuel Prudêncio e Abílio Araújo Barbosa reivindicariam de balde a sua nacionalidade, no sentido de se protegerem. Os três membros da família Domingues Quintas, o pai e dois filhos – um socialista, outro comunista e o terceiro anarquista – seriam deportados para o Tarrafal, num evidente conluio entre os golpistas e a ditadura portuguesa.

Nesta obra salientam-se três pontos inovadores e uma abertura de caminhos para novas investigações. Em primeiro lugar, as questões de escala, pois o livro refere pessoas, reais e identificadas, num nível micro, ao mesmo tempo que se reporta a uma macro-escala de relações trans-estatais, concretizando uma história transnacional, além da escala dos Estados-nação. Em segundo lugar,

o autor evidencia o papel dos fluxos, através das pessoas em movimento para poderem viver e/ou sobreviver, e o concomitante tráfico de saberes e experiências: foram elas e as circunstâncias vividas que impeliram para a luta, e que tiveram de fazer face à repressão, à prisão e à morte. Um terceiro ponto, associa-se à luta contra os revisionismos históricos que vão branqueando as ditaduras, conquanto a obra não “gaste cera com ruins defuntos”, mas antes cumpra o seu papel, indagando e deixando aos leitores a interrogação em torno das políticas públicas da memória das ditaduras ibéricas. Finalmente, as pistas para trabalhos futuros, entre o épico e o trágico: a vida da costureira libertária Isolina Celeste Sousa Castro (p.63), que foi presa por duas vezes e expulsa do Estado espanhol, parece apontar para uma fascinante figura de novela, como o é igualmente Artur Soares, um homem que lemos/vemos quase cinematograficamente a disparar contra um comboio, ou Manuel Graciano Araujo e a sua tocante missiva final. Saídos dos grupos sociais subalternos, os heróis cuja história é afluída ganham uma textura que impressiona e abre caminho para pesquisas posteriores, mais densas em torno de figuras determinadas, depois deste fresco épico com as virtudes de um excelente levantamento. Para tanto contribuem os anexos, com micro-biografias das vítimas, que abrem a senda para novas caminhadas, e que tanto impelem para a história como para a ficção. Por parte de quem lê, é inevitável ficar preso por dias e semanas àquelas vidas descritas e ao que poderiam ter sido se não fossem interrompidas, num pensamento ucrónico inescapável. Quando se conclui a leitura deste rigoroso e detalhado livro de história de Dionísio Pereira, deparamos com vidas vividas e roubadas precocemente, que nos fazem pensar com profundidade no título de uma obra recente de Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine* (Paris, Seuil, 2014). 📖

PAULA GODINHO

*Paula Godinho, professora no Departamento de Antropologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, e investigadora no Instituto de História Contemporânea.*



Conde Gómez, Diego (2014) *Canto val unha vaca? Da cuestión agraria á cuestión pecuaria en Galicia*. A Coruña: Deputación Provincial, 172 pág.

Como tantas outras publicacións desta natureza, o libro que imos comentar deriva dun traballo académico, en concreto dunha tese de doutoramento presentada polo autor a finais do ano 2013. Amosa dende o seu comezo o valor engadido que significa dende o punto de vista intelectual o diálogo entre diversas disciplinas, mesmo cando estas semellan tan distantes como a historia, inserida do ámbito das ciencias sociais e humanas, e ciencias experimentais como as vinculadas á investigación veterinaria.

Xa o título anuncia unha vindicación, a do papel que a gandaría, especialmente a vacúa, tivo nas mudanzas experimentadas polo rural galego na época contemporánea. Neste sentido, o primeiro parágrafo do libro é toda unha declaración de intencións: “Non se pode explicar a totalidade da historia social, política e económica de Galicia, sen antes comprender o papel que a vaca xogou como tesouro do agro galego” (p. 15). Non descoñece o autor que a historiografía galega dende finais da década de 1970 lle prestou unha notable atención, como demostran numerosos traballos, dende as achegas fundamentais de García Lombardero, Ramón Villares ou Xoán Carmona a finais da década de 1970, ás máis recentes de David Soto ou Antonio Bernárdez, pasando polas publicacións de Alberte Martínez ou Lourenzo Fernández. Considera, non obstante, que cómpre salientar a importancia que tivo o sector pecuario como factor dinamizador das mudanzas de todo tipo acontecidas no rural galego.

Aínda que non esquece a incipiente especialización gandeira que se percibía nalgunhas comarcas galegas xa durante o século XVIII, o autor sinala que a *cuestión pecuaria* non comeza a tomar relevancia até finais do século XIX. O pulo exportador cara ao mercado británico do segundo terzo do século XIX puxo de relevo algúns trazos da produción gandeira galega, maiormente a polivalencia do seu aproveitamento: carne, leite e traballo. Isto traducíase nunha enorme heteroxeneidade da cabana e, por conseguinte, a imposibilidade de definir unhas características fenotípicas comúns. Estes trazos, que respondían á lóxica produtiva e reprodutiva das pequenas explotacións campesiñas, a penas suscitaban a reflexión dos medios cultos. Pola contra, estes estaban concentrados nos debates sobre a estrutura da propiedade agraria: reducida dimensión das explotacións, extremada parcelación, persistencia do sistema foral. Os traballos do Conde de Pardo Bazán, Manuel Colmeiro, Castro Bolaño ou Pelayo Cuesta e os debates do Congreso Agrícola Galego de 1864 responden esencialmente a estas inquiredanzas.



Será a drástica diminución das exportacións cara a Gran Bretaña a que aguilloe a reflexión sobre os problemas do subsector vacún. As propostas para superar a situación xiran arredor da mellora da raza e dos cambios na alimentación animal. As medidas concretas diverxen pero comeza a xerarse un consenso entre técnicos e estudosos, con publicacións como *La Crónica del Trabajo* e a súa sucesora *Prácticas Modernas* como medios de debate e difusión, sobre a necesidade de que calquera proposta non podería ser efectiva sen a súa adopción (mellor adaptación) polos labregos, únicos suxeitos posibles da innovación ante a falla de grandes propietarios *improvers* que puidesen dirixir os cambios (Fernández Prieto 1992: 79-85). A mesma divulgación técnica debía contar con aqueles e o societarismo labrego (mutuas, asociacións, sindicatos...), que emerxe na última década do século XIX convértese nun medio fundamental para o seu protagonismo neste eido (Cabo Villaverde 1998: 54-57).

Non cabe dúbida que as “grandes transformacións” experimentadas polo sector primario galego entre finais do século XIX e o primeiro terzo do século XX, isto é, a crecente comercialización dos excedentes, o aumento da produción e da produtividade agrícolas e a plena propietarización do campesiñado, teñen moito que ver coa achega da gandaría. Unha parte moi significativa deses excedentes eran gandeiros, moitas das mudanzas destinadas a incrementar e intensificar a produción agrícola recorrendo ao *mixed farming* tiveron que ver coas necesidades de forraxe para a cabana vacúa, os recursos monetarios xerados foron esenciais para adquirir parcelas ou redimir foros (Villares Paz 1985). Dende logo, parafraseando ao autor, “unha vaca val moito” e, tamén, serve para moito.

O camiño non foi fácil, nin sequera houbo un só. A procura de animais de maior rendemento cárnico foi o principal obxectivo, en concordancia coa orientación da produción cara ao mercado interior español, pero non se abeirou o crecemento da produción leiteira e mesmo dende a Escola de Veterinaria de Santiago de Compostela se lle prestou unha notable atención nos anos 1920. No tocante á mellora xenética, as diverxencias son significativas. Mentres dende a Granxa Agrícola da Coruña ou dende a Dirección Xeral de Agricultura se apostaba polo cruzamento con razas alóctonas, nomeadamente coa helvética Simmenthal, técnicos como Rof Codina e Cruz Gallastegui máis moitos dos membros do claustro da Escola de Veterinaria compostelá insistían na selección. O labor divulgativo destes últimos e a regular celebración de concursos de gando que se converterían nos medios esenciais de difusión desta opción.


Ante a pluralidade de mensaxes os labregos responderon de xeito variable en función de consideracións diversas: “Nun primeiro lugar, o ámbito de influencia xeográfico segundo a localización dos promotores que cada un dos métodos tiña e un segundo aspecto referido ao ámbito temporal baseado na adaptación das producións, marcadas segundo as necesidades do mercado en cada momento” (p. 40). Non obstante, Diego Conde tende a relativizar a importancia do cruzamento, tida até datas recentes como un factor esencial na definición da Raza Rubia Galega como tal, no tempo e no espazo. Ademais -subliña- os recentes estudos de carácter xenético semellan afastar considerablemente a Simmenthal da Raza Rubia Galega (p. 44).

Volvemos atopar neste libro a actores ben coñecidos na historiografía agraria (mellor, rural) galega (Fernández Prieto 1992): o grupo artellado arredor da revista coruñesa *Prácticas Modernas*

(José Gradaille, Bartolomé Calderon, Valeriano Villanueva, etc.) institucións como a Granxa Agrícola da Coruña e a Misión Biolóxica de Galicia ou Deputacións da Coruña e Lugo, técnicos oficiais como Leopoldo Hernández Robredo e o veterinario Rof Codina, cunha longa traxectoria reivindicada arreo. Pero chámase tamén a atención sobre o labor, aínda pouco coñecido, da Escola de Veterinaria de Santiago de Compostela (1882-1924) e dos seus profesores (Tomás Rodríguez, Pedro González, Demetrio Galán, González Pizarro) en diversos eidos: sanidade pecuaria, selección gandeira, especialización leiteira, etc. Significativamente un dos seus profesores, o veterinario Jesús Rodríguez Culebras, había militar no nacionalismo das Irmandades da Fala e aparecer formando parte da dirección fundacional da Confederación Rexional de Agricultores Galegos creada en Tui no ano 1922 baixo a presidencia de Basilio Álvarez.

De especial interese resultan as achegas relacionadas coas mudanzas experimentadas polo gando vacún galego a nivel zootécnico e a súa caracterización científica da raza bovina galega. Neste eido destácase o traballo de Pedro González (pp. 108-109) e, novamente, a ampla publicística saída da man de Rof Codina. Sería a partir da década de 1940 cando esta caracterización se traduca na denominación actual, de Raza Rubia Galega.

En definitiva, resulta ben interesante esta reivindicación do pecuario dentro do contexto máis amplo do sector primario galego e do papel que os labregos, mesmo máis que os técnicos, xogaron na mellora da produción e da produtividade gandeira. Cómpre lembrar, que o conxunto de actividades agrarias experimentou entre mediados do século XVIII e a guerra civil unha serie de transformacións que conduciron á intensificación da produción, grazas ao desenvolvemento de rotacións de cultivo que permitiron a case completa eliminación dos folgados, e á complementariedade entre os cultivos destinados á alimentación humana e á animal. Cómpre non esquecer que neses cambios o coñecemento e a experimentación campesiñas xogaron un papel ben importante no contexto dunha agricultura orgánica (Fernández Prieto e Soto Fernández 2010).

O interese natural en salientar o “valor da vaca” semella facer que algúns dos factores que articulan o contexto xenérico do sector parece que se esvaen ou, quizais, simplemente quedan fóra do foco de atención. As referencias a algúns destes elementos son nulas ou mínimas. Acontece así coa importancia do monte, aínda en boa medida comunal, como soporte fundamental da agricultura tradicional (ou se preferimos orgánica), segundo a afortunada definición do xeógrafo Abel Bouhier (2001)<sup>6</sup>. Sorprende máis que as cuestións referidas á alimentación gandeira, ás que se lle outorga un significativo papel, a penas sexan comentadas. Tampouco hai unha referencia ás formas diversas da propiedade gandeira. As “vacas da ganancia”, segundo a expresión que me é máis familiar, ou o “gando posto”, referencia consolidada á parcería gandeira non son realidades excepcionais e mesmo -e isto é unha intuición- experimentaron durante a posguerra civil unha certa recuperación. Todos estes apuntamentos non falan das eivas dunha investigación interesante e ben argumentada. Son máis ben un chamado a ampliar o foco e a introducilos en posteriores investigacións do autor. 

## Bibliografía

- BALBOA LÓPEZ, X. (1992) *O monte en Galicia*. Vigo: Edicións Xerais.
- BOUHIER, A. (2001) [1979] *Galicia: ensaio xeográfico de análise e interpretación dun vello complexo agrario*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia
- CABO VILLAVERDE, M. (1998) *O agrarismo*. Vigo: A Nosa Terra.
- FERNÁNDEZ PRIETO, L. (1992) *Labregos con ciencia. Estado, sociedade, innovación e tecnolóxica na agricultura galega, 1850-1937*. Vigo: Edicións Xerais.
- FERNÁNDEZ PRIETO, L.; SOTO FERNÁNDEZ, D.d (2010) “El Atlántico no es el Mediterráneo. El cambio agrario al otro extremo de la Península Ibérica: el mismo Estado, otros paisajes, ¿Los mismos campesinos?” En R. ROBLEDO HERNÁNDEZ, (ed.), *Sombras del progreso. Las huellas de la Historia Agraria. Estudios en homenaje a Ramón Garrabou*. Barcelona: Crítica, pp. 231-264.
- VILLARES PAZ, R. (1985) “La agricultura gallega, 1870-1930. Una época de grandes transformaciones”. VV.AA. *Les campagnes portugaises, 1870-1930: Image et réalité (Actes du Colloque, Aix-en-Provence, 1982)*. Paris: Fundación Gulbenkian, pp. 95-117.

Neira Pereira, Henrique (2014) *Noticias da Lavacolla. Dos arrieiros de 1850 ós ómnibus de 1909*. Santiago de Compostela: Andavira editora, 130 páx.

## Un libro que permite coñecer mellor a sociedade galega da segunda metade do século XIX

Xa no limiar, M. Botana Agra advirte da curiosidade e interese que esperta coñecer “de xeito esmiuzado” os relatos e as noticias que o autor, Henrique Neira Pereira, recolle en *Noticias da Lavacolla* e que “con bo criterio agrupa en torno a catro conceptos: as vías de comunicación, a cultura e a educación, as festas e celebracións relixiosas e a vida cotiá”.

Efectivamente, A Lavacolla é un lugar de referencia e un exemplo relevante na historia de Galicia, por mor de como se foi conformando, ao redor das vías de comunicación, desde que os romanos construíron un itinerario que unía os tres conventos ou provincias da vella Gallaecia e a partir do cal se foron enlazando as vilas principais e os novos asentamentos, que irían adquirindo importancia como núcleos de poboación e centros económicos.

Ademais, a vía que vertebrará e consolidará esta localidade, A Lavacolla, como punto importante nas comunicacións de Santiago de Compostela co resto de Galicia e co exterior foi e, segue a selo, o Camiño de Santiago.

A conectividade é fundamental no desenvolvemento progresivo dun territorio cun hábitat disperso e unha difícil orografía para se comunicaren entre si e coas diferentes localidades.

Polo tanto, hai que subliñar a importancia e a repercusión que teñen as vías de comunicación e os sistemas de transporte, no desenvolvemento económico e social. Estes foron os elementos que maior expansión e progreso experimentaron nos dous últimos séculos, debido á industrialización, o aumento do comercio e os desprazamentos humanos.

Podemos observar este progreso no libro de Henrique Neira, dun xeito evidente a partir da noticia dunha testemuña que viaxa á Lavacolla na compañía de arrieiros.

A transformación en tan só medio século foi vertixinosa, tal e como reflicte a información escrita ou fotográfica que se ofrece sobre a rede viaria, a rede de ferrocarril ou sobre os avances nos vehículos de transporte de pasaxeiros: carruaxes tirados por cabalos, locomóbiles, tranvías, trens, automóviles con motor a vapor e vehículos con motor a bencina, as “carrilanas”.

Cunha lectura sinxela e de xeito visual pode apreciarse a rápida evolución dos sistemas de transportes até a chegada dos primeiros transportes colectivos de gran capacidade que propiciaron o desenvolvemento das compañías de transporte, no primeiro terzo do século XX.



Por outra banda, as noticias da construción da estrada de Santiago a Lugo; da estrada de Santiago a Curtis e mesmo as que explican por que non se remataban as obras, corroboran ese apoxeo nas infraestruturas; porque, nese período, se construíron en España un elevado número de estradas: estradas do Estado, provinciais e camiños veciñais.

O itinerario básico de conexión de Galicia co resto do Estado era o camiño Coruña-Madrid, e deste partían as outras conexións internas.

De xeito idéntico cómpre falar da rede ferroviaria e dos seus nós de conexión interior e as propostas non executadas dunha rede de ferrocarrís secundarios para Galicia tal e como se pode observar co exemplo co que nos ilustra o libro sobre o ferrocarril da Tieira, cuxo fin era unir Santiago coa liña do norte A Coruña-Lugo.

O ferrocarril foi un estímulo para o desenvolvemento económico no século XIX e favoreceu as demandas de transporte xeradas pola industrialización ou sectores como a siderurxia ou a expansión agraria, coa integración dos mercados abaratando os custes e o desenvolvemento da exportación, permitindo a saída da produción a outros mercados foráneos.

Os diferentes plans e leis foron decisivos para impulsar o desenvolvemento da rede que tamén incrementou a construción, sobre todo a partir da Lei constitucional de 1877.

O camiño de ferro en Galicia significaba o desenvolvemento e o futuro. Era unha fonte de riqueza e de cultura, e tivo moita repercusión na prensa e mesmo entre os intelectuais da época. Todos os xornais dedicaron abundantes páxinas á chegada dos primeiro trens, ás obras, aos lugares polos que deberían pasar, ás estacións ou aos trazados non realizados. Este tema tan significativo tivo tamén unha destacada presenza na literatura.

A relación entre as infraestruturas viarias e os medios de transportes fixeron da Lavacolla, un lugar de paso e parada de viaxeiros e viaxeiras e de persoeiros importantes e metanoticia. A información que nos ofrece *Noticias da Lavacolla*, dános claves para entender a vida en Galicia na segunda metade do século XIX e nos primeiros anos do século XX.

Henrique Neira converte este lugar, A Lavacolla, en paradigma da sociedade galega no período de tempo que abrangue o seu traballo.

Santiago de Compostela, desde a súa orixe convértese, por mor das súas dotacións eclesiásticas, comerciais, universitarias e administrativas, nunha cidade de equilibrio para todos os asentamentos poboacionais próximos. Esa é a raizame, a esencia da Lavacolla como lugar importante nas comunicacións en Galicia.

Outra das causas da súa importancia son as noticias, os relatos, os “recortes da realidade”, que se teñen dela e cos que adquire relevancia, protagonismo, difusión e transcendencia, como foi aparecer xa referenciada no *Códice Calixtino*.

Como queira que fose, nos séculos XIX e XX a historia está vencellada á creación dos xornais e a súa influencia e capacidade para trasladar á opinión pública os acontecementos de interese. Galicia contou cunha relevante prensa periódica en moitas das súas cidades e, tamén, no exterior, en Madrid ou nas principais capitais da emigración. Polo que a prensa, a escrita en particular, son referencias ineludibles que nos demostran como era a sociedade da época ao través das noticias.

Neste período de renacemento pleno en todos os eidos, en plena rexeneración cultural, A Lavacolla é unha localidade esencial no devir dos novos tempos.

E, con esa visión xornalística sabendo que a historia está nas noticias, Henrique Neira asume un formidable labor de historiador no mundo actual e na configuración social dos discursos sobre o pasado como construción colectiva.

Hai que poñer en valor, finalmente, o carácter didáctico do libro tanto pola información ofrecida como polas fotografías, mapas, planos e ilustracións que a acompañan que axudan a comprender a realidade e o “modus vivendi” decimonónico.

A cultura, a educación, a vida parroquial, as festas e as tradicións na Lavacolla móstranos como era a vida galega decote con feitos caracterizadores da nosa identidade.

Galicia era predominantemente rural e a poboación maioritariamente labrega. Entre os anos 1852 e 1855 houbo dúas crises agrarias moi fortes. Os labregos nos anos seguintes tiñan que producir moito e de todo e tirar proveito dunha terra escasa, pero que permitiu a subsistencia. Esta situación, como se pode apreciar na fotografía da portada, obrigaba a emigrar.

No período que abrangue o libro existe un novo contexto emerxente que inicia unha traxectoria de recuperación non só literaria, senón tamén cultural, política e histórica que se coñece como Rexurdimento que tamén engrandece o nome da Lavacolla da man dun dos seus precursores.

O máis vello destes precursores, Vicente Turnes del Río, cuñado de Ramón de la Sagra, que publicou moitos versos galegos nos xornais e en follas soltas malia quedar cego moi novo, menciona A Lavacolla nun dos seus poemas dedicado ao Ano Santo de 1852 referíndose á multitude de peregrinos que percorrían o Camiño de Santiago.

Unha vez máis, a esencia e a transcendencia da Lavacolla atravesaba xeracións e séculos, retratadas a través dos feitos e das persoas que participaron neles deixando a súa pegada, humanizando o medio físico, dotándoo de memoria compartida, de tradición, de cultura; facéndose memoria viva. 📍

XOSÉ RAMÓN LÓPEZ BOULLÓN





## Normas para presentación de orixinais

### **Presentación**

A revista acepta exclusivamente orixinais inéditos, redactados nos seguintes idiomas: galego, portugués, español e inglés. Só se publica en galego e os autores deberán aceptar a tradución de acordo cos criterios que indique o Consello de edición. As reseñas ou comentarios de libros serán sobre novidades bibliográficas que se incorporen á biblioteca do Museo do Pobo Galego.

Os artigos irán precedidos dunha folla na que figure: título, nome dos autores e autoras, datos académicos ou profesionais que consideren oportunos, enderezo, teléfono e correo electrónico. Virán acompañados dun resumo cunha extensión entre 100 e 150 palabras, así como de entre 4 e 6 palabras claves. Resumo e palabras clave deberán presentarse en galego e inglés.

Os textos presentaranse impresos, debidamente paxinados e en follas de formato DIN-A4 por unha soa cara. Remitirase copia en papel e en soporte informático.

A letra será tipo Arial 12 puntos; interlineado de 1,5; marxes inferior e superior de 2,5 cm e os laterais de 3cm. As páxinas irán numeradas e serán 25 como máximo, incluídas fotografías, planos, gráficos, bibliografía e notas a pé de páxina.

A presentación de reseñas non sobrepasarán as 5 páxinas.

### ***Imaxes, ilustracións, gráficos, táboas...***

O seu número será proporcional á extensión do artigo. Si se inclúen táboas deberanse presentar en arial 10.

Presentaranse en soporte informático (preferentemente formato JPG ou TIFF cunha resolución de 300 ppp).

Deberán ir convenientemente rotuladas e numeradas, indicando o lugar aproximado da súa colocación que, non obstante, determinará en última instancia o editor.

### ***Citas textuais***

Cando sexan breves irán incorporadas no texto do autor e entre comiñas, pero si superan as catro liñas, destacaranse nun parágrafo con sangrado e letra de 10 puntos. Todas as citas levarán, tras o peche das comiñas e entre paréntese, a referencia que inclúe: apelido do autor seguido – sen coma– polo ano de edición da obra citada, dous puntos e a páxina ou páxinas correspondentes. Exemplo: (González Monje 2011: 138-139).

### ***Notas ao pé***

Se prefere a eliminación das notas ao pé mais de ser necesarias deberán numerarse consecutivamente. Se a nota se refire ao título ou autor/es do orixinal, deberá marcarse cun asterisco.

### ***Bibliografía***

A bibliografía limitarase aos libros e artigos citados no texto. Presentaranse alfabeticamente ao final do artigo. Se hai varias referencias dun autor irán ordenadas por ano de edición de máis antigo ao máis recente. A forma de presentar as referencias bibliográficas, deben seguir o seguinte modelo:

*Libros:*

GONDAR PORTASANY, M. (1987) *A morte*. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego.

RODRÍGUEZ CALVIÑO, M. e SÁENZ-CHAS DÍAZ, B. (2000) *O tecido*. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego.

*Artigos en publicacións periódicas:*

BRAÑA REY, F. (1998) "Adaptacións ou cambios. A sala do mar do Museo do Pobo Galego". *Antropológicas* (Porto) 2: 141-156.

*Participación en obra colectiva:*

BERAMENDI, J.; (2010) "A Galicia de 1909". En C. García Martínez (ed.), *Exposición Galega de 1909*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, Museo do Pobo Galego, pp. 9-30.

*Documentos en Internet:*

Cando a referencia bibliográfica aluda a un enderezo de Internet, consignarase do mesmo xeito que nos tipos anteriores e indicando a continuación o enderezo electrónico entre os signos menor que < e maior que > e a data da consulta entre corchetes. Sempre que sexa posible e a web incluírase en liña aparte.

PADROADO DO MUSEO DO POBO GALEGO (2006) *Informe sobre a Cidade da cultura*. Consulta en liña [data de acceso, 25/05/2012]

<<http://www.museodopobo.es/uploads/pdf/informe-xunta.pdf>>

**Avaliación**

Os orixinais presentados serán sometidos á consideración do Consello de edición da Revista que avaliará a calidade científica dos mesmos e cuxo informe favorable motivará a súa publicación. En caso de así requirilo a índole do texto presentado, o Consello de edición poderá encargar a súa avaliación a especialistas externos, garantindo o seu anonimato.

As primeiras probas serán corrixidas polo autor, que deberá devolvelas á Redacción da Revista nun prazo aproximado de 15 días. A revisión das segundas probas corre a cargo do Consello de edición ou persoa en quen delegue.

A publicación dos artigos na Revista non dá dereito a remuneración algunha. Os dereitos de edición corresponden ao Museo do Pobo Galego, e será necesario o seu permiso para calquera reprodución total ou parcial, que, en todo caso, deberá indicar a procedencia.

O enderezo para o envío de orixinais é:

ADRA. Revista do socios e socias do Museo do Pobo Galego.  
Museo do Pobo Galego  
San Domingos de Bonaval  
15703 Santiago de Compostela  
[socios@museodopobo.com](mailto:socios@museodopobo.com)



---

Socios patrocinadores e protectores do Museo do Pobo Galego

Eduardo Beiras García-Martí

Aluminios Cortizo S.A.

Engasa. Energía de Galicia S.A.

Fundación La Rosaleda

AGACA Asociación Galega de Cooperativas Agroalimentarias

Cooperativa Agraria Provincial da Coruña

Cooperativa Vitivinícola do Ribeiro. Viña Costeira

Escenoset

Fundación Feiraco

Fundación Juana de Vega

Fundación Rodríguez Iglesias

Gadisa Retail S.L.U.

Galivalia. Avogados e consultores

I.X.P. Ternera Gallega

J.J. Chicolino

Madeiras Ornanda

O 16 Casa de Xantar

Progando S.L.

R cable e telecomunicación Galicia S.A

Restaurante La Bodeguilla de San Roque

Restaurante María Castaña

---



XUNTA  
DE GALICIA



ĀMBOĀ