

ADRA

Revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego
Nº 12 - Santiago de Compostela 2017

Devalando

Tino VIZ **5**

Catro décadas dunha institución para o futuro de Galicia

Felipe ARIAS VILAS e José Carlos SIERRA RODRÍGUEZ **7**

San Martín de Lúa. A Ribeira de Piquín. 1978 /1980 e 2015

Dorothe SCHUBARTH **19**

O voluntariado no Museo do Pobo Galego

Encarna OTERO CEPEDA e María TILVE COSTAS **33**

Festas e imaginários celtas numa aldeia global: o caso do Festival de Música Tradicional e Celta de Santulhão

Dulce SIMÕES **35**

Un novo achegamento a Santo Estevo de Ribas de Sil. A construción do mosteiro medieval e a súa recepción na época moderna

Pablo VARELA CAJJDE **51**

ADRA

Revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego
Nº 12 - Santiago de Compostela 2017

ADRA

Nº 12 - Santiago de Compostela 2017

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^a Laredo Codorníe
Rosa M^a Méndez García
Nolo Suárez
Manuel Vilar Álvarez

Deseño e maquetación: Juan Feáns
Impresión: Gráficas Garabal
Asesoramento lingüístico:
Miro Villar

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 comenzou 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>

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

INDICE

Devalando

Tino VIZ

5

Catro décadas dunha institución para o futuro de Galicia

Felipe ARIAS VILAS e José Carlos SIERRA RODRÍGUEZ

7

San Martín de Lúa. A Ribeira de Piquín. 1978 /1980 e 2015

Dorothe SCHUBARTH

19

O voluntariado no Museo do Pobo Galego

Encarna OTERO CEPEDA e María TILVE COSTAS

33

Festas e imaginários celtas numa aldeia global: o caso do Festival de Música Tradicional e Celta de Santulhão

Dulce SIMÕES

35

Un novo achegamento a Santo Estevo de Ribas de Sil. A construción do mosteiro medieval e a súa recepción na época moderna

Pablo VARELA CAJIDE

51



“Devalando”
Tino VIZ
Fotografía

Catro décadas dunha institución para o futuro de Galicia

Felipe Arias Vilas

Xosé Carlos Sierra Rodríguez

Os autores son membros do Padroado do Museo do Pobo Galego

RESUMO:

Analízanse os aspectos museográficos do MPG, moi novidosos no seu tempo, e a evolución da súa exposición permanente ata a actualidade, e fanse varias reflexións xerais, sobre todo desde o punto de vista museolóxico pero tamén nun sentido máis amplo, do papel do MPG no ámbito do patrimonio etno-antropolóxico e da cultura galega en xeral nos corenta anos de vida desta institución.

ABSTRACT:

The museographic aspects of the MPG are analyzed, very new in their time, and the evolution of their permanent exhibition to the present, and several general reflections, mainly from the museological point of view but also in a broader sense, of the role of the MPG in the field of the ethno-anthropological heritage and Galician culture in general in the forty years of life of this institution.

PALABRAS CHAVE / KEYWORDS:

Museografía, museoloxía, etnografía, antropoloxía, Galicia
Museography, museology, ethnography, anthropology, Galicia



Hai case trinta anos que un dos autores deste artigo (F. A.V.) escribiamos un artigo de prensa sobre o calzado tradicional rural, como un elemento máis para, naquel entón, unha institución incipiente. Isto non deixa de ser unha anécdota completamente irrelevante pero quizais significativa por canto hoxe xa estamos diante, e afortunadamente para nós “dentro”, dunha institución que agora cumpre catro décadas e que é abondo máis ca un museo. Os seus importantes vencellamentos sociais e institucionais, tan amplos e necesarios, soamente son comparables coa dedicación, o traballo e mesmo o sacrificio das persoas que viñeron e veñen traballando no Museo do Pobo Galego (MPG) desde 1976.

Unha entidade que presidiron Xaquín Lorenzo, Antonio Fraguas e Isaac Díaz Pardo e que agora preside Justo Beramendi, é por dereito propio e mesmo tamén por recoñecemento legal, unha referencia imprescindible para comprender e amar a cultura propia deste país e, ó tempo, para espallala ó mundo enteiro sen mimetismos papóns e sen rebumbios virtuais, senón con base real, histórica, antropolóxica e, polo tanto, circiamente galega. Trátase dunha institución en marcha, que debe perdurar séculos, cando menos tantos coma os que, aínda e pese a quen pese, ten que perdurar Galicia.

A museografía no Museo do Pobo Galego

Un dos primeiros obxectivos, se non o principal, do Padroado que nacía en 1976, era a creación e formación dun Museo, tal como quedaba explícito xa no seu nome. Conscientes de que esta denominación podía ser mal entendida, ou mesmo preterida, como se fose unha entidade museística máis, no sentido tradicional e convencional, os promotores do MPG quixeron darlle desde o principio un sentido anovado e, precisamente, fóra do convencionalismo museográfico que viña marcando, en xeral, os centros museísticos galegos e españois dos pasados anos setenta.

Concibiuse, pois, unha entidade cultural na que, se o programa museolóxico teórico e os obxectivos culturais globais asociados a el estaban claros (como ben se ten explicado por parte doutros autores ó longo dos anos), o programa museográfico, permanente e temporal, e a súa expresión física habería de ser tamén unha novidade e incluso, nalgúns aspectos, “rompedora” naquelas décadas do século pasado.

Así, por exemplo, tratábase de utilizar as vitrinas o menos posible e, se isto non era viable polo tamaño, tipo e carácter de moitos dos fondos patrimoniais a expoñer, tentábase sobre todo contextualizar estes e, de por parte, achegar os obxectos ó público en vez de separalos cos elementos expositivos, daquela, máis ó uso. Quérese dicir con isto que o sentido “antropolóxico” da entidade que nacía tiña que traspasarse ós sistemas de exposición, había que mostrar conxuntos de pezas de raigame tradicional cunha linguaxe nova, como dicíamos, pouco vista aínda naquela altura.

Por outra banda, era tan grande a variedade dos fondos que o modelo expositivo non podía ser ríxido e, a maiores, viría marcado forzosamente por un edificio contedor nada doado de aproveitar para museo, e moito menos naquela etapa inicial pois o seu estado, hai que lembralo, era case ruinoso. Ás coleccións de carácter etnográfico, que foron sempre e aínda son as principais e máis numerosas, engadíranse tamén fondos de carácter arqueolóxico ou artístico, procedentes algúns deles das antigas coleccións do Seminario de Estudos Galegos ou do entón aínda existente Museo Municipal compostelán.

Ademais, o problema que sempre supón adaptar un edificio histórico, como neste caso

o antigo convento de San Domingos de Bonaval, para o seu uso museístico facía e fai máis complexo o deseño da exposición permanente e incluso das exposicións temporais, por non falarmos dos problemas que presenta á hora de manter unhas condicións medioambientais axeitadas para os bens patrimoniais que garda. Espazos coma o vello claustro dominico e as súas numerosas dependencias asociadas inciden na disposición e distribución das distintas seccións e salas do Museo, sobre todo despois de que, no seu día, se pecharan os seus enormes vans barrocos con vidros diáfanos. Ó mesmo tempo, a singularidade monumental e única da triple escaleira helicoidal de Domingos de Andrade, elemento que de seu é unha peza arquitectónica “de museo”, podía ser unha complicación ós efectos de organizar a circulación do público visitante en moitas daquelas seccións e en varios ámbitos expositivos, pero que logo habería de converterse, en cambio, nunha oportunidade de articular os diferentes espazos asociados á mesma escaleira.

Con estas premisas, é doado entender que, ó longo das últimas décadas, o Museo do Pobo Galego fora estruturándose desde o punto de vista museográfico con non poucos problemas, derivados uns do propio edificio histórico-artístico e marcados outros pola diversidade dos fondos a expoñer, sempre co predominio xa citado dos de carácter etnográfico e antropolóxico, pero sen esquecer os arqueolóxicos (e epigráficos), artísticos ou doutro tipo, tendo en conta ademais que, coma en calquera entidade deste tipo, as coleccións se incrementan e se actualizan continuamente.

Con estas consideracións previas, non está de máis insistirmos en que algúns dos aspectos museográficos e expositivos das diferentes salas, seccións e ámbitos déronlle a este museo un carácter senlleiro de seu e que deveu vital para a asunción e a transmisión dos trazos que as figuras inspiradoras do MPG enunciaron como arquetípicas da identidade galega. Non obstante, hai que advertir que, como bo museo contemporáneo, a exposición permanente ten, ó mesmo tempo, un certo grao de provisionalidade (en todo caso, sempre relativa); isto é, os labores de investigación e documentación que se fan no Museo poden obrigar ou aconsellar determinados cambios non só no sistema expositivo senón tamén na información que se facilita a través dos fondos dispoñibles, tanto os expostos coma os dos depósitos ou almacéns de reserva. A maiores, xa queda dito que hai seccións que están en fase de deseño e formación, algunhas delas como novos ámbitos temáticos que se poderán ver nesta entidade, pois é obvio que o MPG non é, ou non quere ser soamente, un museo etnográfico e antropolóxico máis, senón un centro cultural aberto a toda a comunidade e vinculado maiormente á cerna da sociedade galega na súa conformación ó longo da historia pero tamén ata os mesmos tempos actuais.

O resultado desde o punto de vista museográfico, corenta anos despois da constitución do Padroado, é que un público cada vez máis numeroso e diversificado, pode ver, coñecer, usar e gozar dunhas amplísimas coleccións patrimoniais dentro dun edificio histórico respectuosamente aproveitado para estes usos culturais e públicos. Como no seu día sinalaba a *Guía do visitante* publicada, onde se podía atopar a información precisa, o criterio seguido para a montaxe museográfica parte da idea fundamental de dar unha visión comprensiva de todos os procesos de produción característicos da Galicia tradicional, que explican aínda, pese á globalización económica, moitos aspectos actuais do noso país.

A moi útil *Guía* de contidos, publicada polo MPG para axudar e comprender mellor a visita e para a difusión das amplas coleccións desta institución, sérvenos para facer un resumo descritivo da súa montaxe museográfica e dos criterios que a inspiraron ó longo dos seus 40 anos.

Traspasado o amplo vestíbulo de entrada e na ala Oeste do Claustro, accédese ó antigo Refectorio ou comedor dos frades, hoxe adaptado para a Sala do Mar, escolla esta na que



incidiron as súas grandes dimensións e altura, pois doutro modo non podería acoller, por exemplo, a dorna, a gamela e a traíñeira que alí se expoñen, arrodeadas e complementadas coa necesaria información sobre un modo de vida fundamental na economía galega, xunto cunha selección de aparellos, así como de deseños e maquetas que, xa nesta primeira sala, deixan ver claramente a intención didáctica e comunicadora para todo tipo de público, incluso o que nunca viu o mar, que aínda o hai.

Se a anterior Sala pode cualificarse de espectacular na súa exposición, a seguinte sección, Sala de Oficios-1, caracterízase pola súa densidade e variedade de información; non en van estamos diante de traballos ligados á economía rural tradicional do país, traballos que hoxe, cando non están perdidos si sofren un proceso de deturpación (ou evolución?) imparabile. A boa mostra de oficios, ferramentas e pezas pode supoñer, pola súa amplitude e diversidade, un perigo para o público, que está exposto a cansar os ollos e a mente ó ver tal cantidade de fondos e de información. Pero é necesario correr este risco, por outro lado evitable coa lóxica selección persoal que pode facer cada visitante, pois se trata dunha información necesaria e, a maiores, fundamental para lograr aquela identificación co propio. Nestas salas dedicadas a oficios sedentarios e ambulantes, quizais máis ca noutras, producírase unha empatía singular e fundamental cun mundo case desaparecido nas súas esencias pero que, en boa medida, ten unha relación directa ou indirecta cunha parte do público visitante, e non só de orixe galega. Para entender o antedito, abonda con citar os ámbitos dedicados a oficios maiormente rurais, coma os “modernos” follalateiros ou latoeiros, os emblemáticos afiadores, os prácticos cantorleiros ou zarralleiros, os populares zapateiros, os requintados albardeiros ou talabarteiros, os útiles zoqueiros, os estacionais telleiros, os ben coñecidos carpinteiros e ebanistas, os



duros carboeiros, os senlleiros ferreiros e ferradores ou, en fin, os rudos pedreiros e os afamados canteiros. En todos eles, optouse pola recreación de pequenos espazos acristalados onde as ferramentas e os produtos rematados explican ben o proceso artesán de cada oficio. Xa aquí advertimos que o sistema de iluminación escollido é maiormente ambiental, a base de luces fluorescentes, pero complementado con luz directa doutro tipo de focos.

Unha empatía similar á da sala anterior haberán de experimentar moitos visitantes, por razóns obvias de extracción social, na Sala do Campo, situada a continuación da anterior, tamén na ala Norte do Claustro e así mesmo nunhas dependencias marcadas polo seu predominante lonxitudinal, o seu baixo teito e a xenerosa luz

ambiental. Aquí a exposición está marcada pola presenza de elementos de transporte e de trebellos para o traballo da terra, pero é posible que o visitante recorde logo máis vivamente a serie de dioramas explicativos da evolución do territorio e da paisaxe, algo que se nos antolla fundamental para non perder a identidade dunha comunidade como a galega. É curioso como, neste tempo marcado polas novas tecnoloxías, o público segue agradecendo e, como dicíamos, recordando con maior viveza, explicacións feitas a base de dioramas, maquetas ou elementos físicos similares, mentres é máis difícil que logre “almacenar” a cantidade de información multimedia que hoxe, sen dúbida abusando do que é un medio de comunicación e non un fin en si mesmo, moitas veces se lle proporciona. Neste sentido, é de agardar que o MPG, pioneiro en moitos aspectos expositivos e museográficos en Galicia, non perda nunca ese velleiro con sistemas de explicación e comunicación en boa medida aínda artesanais e, polo tanto, máis prezados polo público.

Sen saírmos da ala Norte, nunha planta intermedia ofrécesenos, cun sistema expositivo similar baseado na recreación de ambientes e na mostra diáfana de ferramentas e produtos, ás veces orixinalmente pendurados no aire, unha segunda Sala de Oficios-2, onde están moi ben representados traballos coma o dos procurados (aínda hoxe no medio urbano) cesteiros, ou o das laboriosas tecelás, mentres que





a cabeceira da sala V se dedica ó mundo dos oleiros, ámbito emblemático en calquera museo de contido etnográfico e que neste caso, ademais das habituais mostras dos diferentes obradoiros galegos (mostras que loitan a miúdo coa canseira visual do visitante), cómpre destacar a reconstrución completa dos elementos do taller dun caxarreiro de Mondoñedo.

Os ámbitos ou salas VI e VII ocúpanas respectivamente o complexo mundo da Indumentaria, do Traxe e do Encaixe, pois sobre todo naquel a significación simbólica actuou como verdadeiro medio de comunicación e información antropolóxico e social, algo que, a maiores dos modelos e pezas concretamente escollidas, tamén queda reflectido, como noutras salas, na montaxe expositiva.

Esta parte da ala Norte, museograficamente moi densa, remata cun espazo de exposición relativamente tradicional - en vitrinas - dedicado á Música, plasmada sobre todo nunha escolla atinada de instrumentos e acompañada dos elementos do taller do *luthier* tradicional Basilio Carril.

A Sección, de creación e exposición máis recente e dedicada á Sociedade galega como concepto global, inclúe temas como a Educación ou a Emigración, e nela faise un uso prolixo de documentación escrita e gráfica así como de elementos audiovisuais, que complementan o material físico exposto; así, resulta ser unha das salas coas que máis se identifica o visitante galego de certa idade, ó tempo que serve para que as novas xeracións poidan coñecer a evolución de certos temas vinculados coa vida cotiá.

No roteiro de circulación polo Museo, a saída ó ángulo N.O. do Claustro e a inmediateza e imponente presenza da escaleira de caracol de Andrade serve para repousar lixeiramente os ollos e avivar de seguida a mente para entendela, e logo, convida a tomar folgos que permitan subir por un dos seus ramais para continuar a visita polas salas.

Un pequeno espazo no primeiro tramo da escaleira ofrece unha mostra de Oficios urbanos, maiormente composteláns, presentada con certo convencionalismo tendo en conta que se trata de pezas miúdas de artes suntuarias: son os afamados e aínda activos acibecheiros e eborarios, así coma os prateiros e picheiros, estes últimos practicamente desaparecidos.

Moito máis vistosa e importante, tanto desde o punto de vista antropolóxico e etnográfico como desde a perspectiva museográfica que impacta no visitante, pese á súa



iluminación ambiental pouco agarimosa, é a ampla Sala de Hábitat e Arquitectura. Aquí, de novo as maquetas de diferente escala, feitura e textura (algunhas delas feitas nos anos 20 do século pasado e procedentes do vello Seminario de Estudos Galegos), poden engaiolar ó público máis diverso, ó tempo que transmiten unha información cabal sobre o aproveitamento do espazo e do territorio no mundo tradicional galego. O éxito desta montaxe museográfica permite comprobar como o visitante dun museo antropolóxico ou etnográfico (tamén nun arqueolóxico, artístico, industrial...) quere ver pezas e obxectos patrimoniais, pero é igualmente permeable á hora de adquirir unha información que, en moitos casos, lle é moi difícil de obter por medios presuntamente máis accesibles ou habituais.

Como quedou dito, o MPG conta tamén, e desde os seus inicios, cunha interesante colección de Arqueoloxía e Epigrafía, instalada sen maiores complicacións no corredor Norte do Claustro e con algunhas pezas singulares do mundo castrexo e galaico-romano, e con outra sección, sita na primeira planta do edificio anexo Sur, dedicada á pintura galega, maioritariamente dos séculos XVIII, XIX e XX, na que están representados autores de valía de Dionisio Fierros, Bello Piñeiro, Máximo Ramos e Corredoyra entre outros. Estas seccións, no seu día, haberán de ser reinstaladas e actualizadas na súa montaxe museográfica dentro das máis globais de Historia e Historia da Arte galegas.

Por último, na ala Sur de San Domingos, que habitualmente non se inclúe na visita ó Museo por falta de recursos de persoal, quedan para os máis interesados as salas dedicadas ós Impresores e Encadernadores, o Libro e a Prensa, que supuxeron, tamén, un reto na súa montaxe dada a relativa “rareza” expositiva que algúns dos seus elementos (en especial a maquinaria) adoitan ter en Galicia nunha exposición pública permanente.

Complemento obrigado do Museo é a Igrexa de San Domingos: no antigo Coro temos a visión panorámica dunha típica igrexa da Orde mendicante dos dominicos, cunha mostra de imaxinería relixiosa, pero cómpre chamar a atención sobre o espazo situado abaixo, no lateral do evanxeo -á esquerda mirando á ábsida- onde está o Panteón de Galegos Ilustres, cos restos dos escritores Rosalía de Castro e Ramón Cabanillas, do político Alfredo Brañas, do xeógrafo Domingo Fontán, do escultor Francisco Asorey e do político, artista e polígrafo Castelao, espazo que precisa, sen dúbida, dunha mellor adecuación física e unha máis actualizada regulación xurídica.

Reflexións para Galicia desde a museoloxía

O percorrido realizado pola exposición permanente do Museo mostra a evolución vida pola institución e os distintos, que non contraditorios, achegamentos museolóxicos e museográficos que o Padroado, a dirección e o equipo técnico do MPG fixeron á sociedade galega e ós seus marcadores culturais nestes corenta anos. As cuestións tratadas nas dúas primeiras décadas e a súa translación museográfica mostran, segundo xa se ten destacado noutras ocasións, que o suxeito histórico que prevalece aínda naqueles anos no imaxinario da sociedade galega e no pensamento de intelectuais e artistas é o campesiñado coas súas pegadas materiais e simbólicas, visibles na técnica, nos labores agrícolas e mariñeiros, no hábitat, no folclore, na relixiosidade, na festa...

É salientable o uso do método sintético para concluír e establecer as imaxes da cultura rural e da singularidade histórica das expresións propias da sociedade galaica, método aplicado por Xaquín Lorenzo para describir os trazos culturais da vida campesiña e construír logo taxonomías e tipoloxías que permitan elaborar patróns e postulados concluíntes dunha sociedade condicionada por unha historia particular e unha forma propia de tecer a trama entre home e xeografía. Esta concepción conforma o substrato antropolóxico da obra etnográfica do que foi primeiro presidente da institución e, certamente, constitúe a cerna museolóxica do Museo do Pobo Galego.

As salas dedicadas ós oficios e ó agro coma espazo produtivo reproducen en termos museográficos o relato transmitido por Xaquín Lorenzo na súa extensa síntese sobre *Etnografía. Cultura material*, que conforma o tomo segundo do ambicioso proxecto editorial dirixido por Otero Pedrayo e iniciado en 1962 baixo o título de *Historia de Galiza*. A relevancia dada á imaxe polo etnógrafo ourensán, crónica visual dun cosmos coidadosamente ordenado, proporcionaba o guión gráfico para deseñar de xeito articulado a secuencia de actividades e quefaceres dos obradoiros da tradición artesanal rural e vilega e dos labores do campo, agora transcritos de maneira tridimensional nos grandes espazos de Bonaval. A paisaxe e os lugares de traballo e residencia aproveitaban os trazos debuxados por Xaquín Lorenzo, combinados e enriquecidos con dioramas e maquetas, como aquelas herdadas do Seminario de Estudos Galegos (SEG), para montar a atractiva sala de Hábitat e Arquitectura. A presenza do SEG é manifesta na museografía do MPG que intencionadamente se apropia das narracións elaboradas para as grandes monografías redactadas polos mestres da Xeración NÓS e os homes daquel Seminario. A estrutura de obras como *Vila de Calvos de Randín*, *Terra de Melide* ou *Parroquia de Velle* asoma con visualidade manifesta na museografía proxectada para a exposición permanente do MPG entre 1977 e o ano 2000. A pegada do Seminario de Estudos Galegos abrollaba con determinación no percorrido que o visitante podía e pode facer polos obradoiros e as panoplias de ferramentas que encadean os procesos de traballo que se materializan nunha museografía contundente e abondo explícita.

Fronte a este cadro temático, ilustrativo dunha Galicia que se diluía no proceso de cambios que o país sufría nos anos 70 e 80 do século pasado, pero que aínda mostraba unha realidade presente na iconografía aldeá visitable nos marcos e contornas da xeografía rural, asoma sen solución de continuidade outra Galicia con marcadores culturais novos que produce novas expresións identitarias. Neste sentido, a museografía do MPG destes catro primeiros lustros certificaba unha realidade observable e visitable, que constituía, ó tempo, o limiar dun relicario que se agocha hoxe tras das lembranzas dos protagonistas dunha sociedade rural aceleradamente transformada entre 1960 e

1990. A museografía montada nese período inicial do MPG dá conta dese relicario, mostrado coma un relato etnográfico dunha realidade histórica concernida por grandes mudanzas que o MPG debe agora procesar e, precisamente, musealizar.

O Museo do Pobo Galego, xa que logo, trasládanos en imaxes as ideas, vontades e textos de Xaquín Lorenzo e, no seu conxunto, do conxunto de etnógrafos e historiadores ligados ó Seminario de Estudos Galegos. O MPG, no seu devir e ante os desafíos de hoxe, resulta un proxecto aberto e inacabado que proxecta ó século XXI as reflexións sobre historia, cultura e identidade *gabiadas* no seu momento polas xentes de NÓS e do devandito Seminario de Estudos Galegos.

Segundo xa apuntabamos, a formalización museográfica das salas relativas a oficios e obradoiros e ós traballos no agro procuraba fuxir da distancia que a vitrina marca entre o visitante e o fenómeno exposto, o que constitúe unha fórmula chea de actualidade nun país estancado museográficamente ata momentos relativamente recentes. A opción da “galería cultural” xeneralizada en Europa a partir das montaxes do Musée National des Arts et Traditions Populaires de París, no Bois de Boulogne, tería no MPG o seu correlato precoz, comparado aínda con moitos museos etnográficos da Península Ibérica dos anos setenta, oitenta e mesmo os noventa do pasado século.

O MPG sempre asumiu que o complemento cabal da exposición permanente son, museolóxica e museograficamente, as exposicións temporais, pero neste caso, este aserto leva de seu unha enorme incidencia e diversidade. En efecto, precisamente o feito de ser un centro cultural aberto a todo tipo de manifestacións relacionadas coa cultura galega fixo que, desde os seus comezos, acollera e/ou promovera mostras de carácter temporal, non só relacionadas directamente coas materias do propio Museo (como queda apuntado, moi variadas), senón tamén con outros temas moi diversos pero sempre acaídos á cultura galega, entendida, desde logo, como parte da universal. Esta afirmación pode comprobarse botando unha ollada ó extenso relatorio das mostras celebradas no MPG durante estes corenta anos. Os aspectos museográficos destas exposicións son tan variados coma numerosos, pero cómpre salientar que, ó lado de grandes e case espectaculares mostras (de produción propia ou allea), o MPG non prescinde tampouco de exposicións máis abarcables e “artesanaís”, o que diversifica e enriquece notablemente a súa mensaxe e o seu público.

Ademais de todo o sinalado ata aquí e, como ben se pode supoñer, nada do que hoxe ofrece o MPG cara ó público sería posible sen o inxente, e non poucas veces heroico, labor dos seus Servizos Internos, que son o verdadeiro corazón ou forza motriz dun museo que se teña por tal. Nestas últimas décadas, cun labor calado e demorado, afrontando os máis diversos e ás veces asfixiantes problemas e con medios nalgunhas ocasións insuficientes e nas máis delas moi precarios, unha serie de persoas conformaron aqueles Servizos, organizados nunhas áreas de funcionamento nas que recaen labores fundamentais no ámbito museístico como a documentación e investigación dos fondos (sempre dentro do seu contexto cultural, co que isto esixe de coñecemento do medio de onde proceden), coa conformación dunha moi completa Biblioteca que se nutriu, entre outras vías, das doazóns de fondos bibliográficos de moitos persoeiros galegos, en especial os vinculados ó propio Padroado do Museo. Deben citarse tamén os traballos referidos á conservación preventiva e incluso a restauración de moitas das pezas (que adoitan ser fráxiles no caso de obxectos etnográficos feitos de materia orgánica), é moi especialmente tamén os labores relativos á difusión e á comunicación, que se fai máis singular no caso da acción didáctica con escolares, onde acadou uns niveis francamente notables.

Cómpre insistirmos no relevante labor do Departamento de Educación e Acción Cultural, con iniciativas e experiencias particularmente creativas e abondo interesantes, caso dos *Cafés da Memoria* (no que se promove e produce o encontro dialogado de persoas de distintas idades e biografías, que desenvolven unha eficaz e instrutiva acción comunicativa), ou ben da Mostra Internacional de Cine Etnográfico, con 12 edicións celebradas, que incorporaron o mundo da imaxe e a narrativa visual á experiencia museística.

E, en fin e por suposto, cunha mención a todos aqueles traballos relacionados coa salvagarda e promoción do Patrimonio Cultural de Galicia en xeral, cunha cita especial e necesaria para o seu papel dinamizador dentro do Consello Galego de Museos, como ferramenta de coordinación entre museos e coleccións visitables de Galicia, xurdida nos anos oitenta e que foi foro no que se celebraron importantes palestras críticas sobre museoloxía e museografía coa participación de profesionais e expertos de toda a península Ibérica e doutras partes de Europa.

Museo do Pobo Galego, catro décadas en e para Galicia

Resumiremos, finalmente, a visión que, como museólogos facultativos profesionais que fomos na vida administrativa activa pero tamén agora -xa xubilados pero aínda como persoas vinculadas á antropoloxía, á arqueoloxía e á historia-, temos do papel que na museoloxía e na museografía galega supuxo no seu día a creación e o desenvolvemento do MPG, papel que, sen dúbida, aínda desempeña hoxe de xeito senlleiro, como emblema referente e aglutinador de moitos esforzos a prol do noso Patrimonio Cultural.

O MPG foi e é un fito na museoloxía conceptual, como idea museolóxica global, e así mesmo na museografía material e formal, como execución dun proxecto intelectual, e isto non só na Galicia dos anos setenta do século XX e aínda hoxe, senón tamén fóra do país, algo que puidemos comprobar en varias ocasións cando falamos con museólogos e museógrafos non galegos, dun xeito moi semellante ó que sucede cando comentamos a existencia, xa desde comezos dos 80, dun organismo, non oficial, coma o citado Consello Galego de Museos, nucleado no seu funcionamento —o que mesmamente non é nada casual— arredor do propio MPG, que coordina esforzos dos máis importantes centros e profesionais museísticos (nun amplo sentido) de Galicia. Non hai como botar a cabeza fóra, para comprender mellor que é o que temos ou que é do que carecemos, e o mundo dos museos, con estes paradigmas que son o MPG e aquel Consello de Museos, exemplifica perfectamente. O noso Museo sobrepasou, longamente e diríamos que desde os seus inicios, o concepto “decimonónico” de museo, e poñemos as aspas porque non todo o do século XIX foi malo e porque hai museos e centros en pleno século XXI sobre os que moito se podería comentar ó respecto.

Por outro lado, coa creación do Instituto de Estudo das Identidades (IEI-MPG) e, anteriormente, coa celebración dos simposios ou encontros titulados *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego*, comezados en 1998, o MPG abriu canles de análise e reflexión sobre a Historia, a Música, a Xeografía ou o Dereito que desembocaron en importantes monografías editadas, cadansúa en dous tomos, que se constitúen nunha consulta obrigada para todos os interesados nestes campos fulcrais para a cultura galega. O IEI-MPG celebra, sen periodicidade definida, foros de debate, varios deles tamén editados, sobre o territorio, a identidade, a demografía e outros temas chave para comprendermos doadamente o presente de Galicia e esculcar con fundamento o seu porvir.

O MPG quería responder, e abofé que respondeu, ó reto de ser un museo con identidade e, sobranceiramente, da identidade galega coma síntese e das identidades sectoriais que se produciron e producen e que conviven hoxe na Galicia presente, e así procurou neste percorrido de corenta anos ser realmente o museo dun pobo concreto e determinado posto no mundo e na historia.

O MPG quixo responder e respondeu ó reto de acondicionar un edificio histórico-artístico que estaba en moi malas condicións de conservación, con partes mesmamente arruinadas ou moi derramadas. Isto fíxose con moitas dificultades, en moitas fases e, tamén hai que dicilo, con moitas axudas, propias e foráneas. Aínda por riba, estaba presente o enorme desafío de adecuar un edificio complexo para instalación museística, coa vantaxe de ter un claustro distribuidor e “ordenador” das salas e da circulación, pero co grande inconveniente de non ter todos os espazos convenientemente habilitados e coa imposición, senlleira imposición, que a todos os efectos marcaba e marca a escaleira monumental de Domingos de Andrade.

O MPG quería responder e respondeu ó reto de presentar con novas formas e novos criterios as “vellas” coleccións etnográficas e, por extensión e posteriormente, as de carácter histórico e, en fin, o mundo da antropoloxía de Galicia. Non se trataba de expoñer sen máis e unicamente, de xeito máis ou menos ordenado, as pezas e os obxectos recollidos, depositados ou doados, algúns deles procedentes da colección do Seminario de Estudos Galegos, senón de explicar con eles os sistemas e os modos de produción, en suma, a vida completa de dúcias de xeracións galegas, indo desde a materia e o recurso natural (propio ou importado) deica o obxecto e o instrumental utilizado. E aínda este último, tanto no que se refire ó seu uso puramente formal, práctico e “económico” coma no relativo ós procesos simbólicos e ideolóxicos, e mesmo ás crenzas, tan importantes todos eles na construción da identidade dun pobo.

O MPG quixo responder e respondeu ó reto de ser un centro en continua andaina, nunca estático senón dinámico, e damos por sabido que isto non se consegue só, como unha parte da sociedade pensa aínda, cambiando as pezas de sitio ou expoñendo novos fondos, senón potenciando aquilo que nos gusta chamar “o corazón do museo”, os servizos internos sen os cales nada do que o público ve sería posible, e así mesmo promovendo innúmeras exposicións temporais de moi diverso carácter, tamaño e temas, sexan de produción propia ou achegadas por outras entidades coas que, tamén é atinado resaltalo, sempre se procurou unha boa, e en ocasións certamente estable, colaboración.

Pero ademais de ser un centro “en marcha”, o MPG transita polo presente de Galicia como institución aberta, consciente de que o país mudou e de que corenta anos despois a realidade social, económica e cultural do país é ben outra, e de que, por tanto, outros son os desafíos e outros os horizontes a contemplar, e que o reto museolóxico agora é traducir museográficamente os relatos doutras identidades, doutras territorialidades, doutros escenarios produtivos e doutras expresións do poder. A crise demográfica, as asimetrías campo-cidade, a ‘glocalización’ do mercado e das comunicacións, a globalización dos marcos socioculturais e os percorridos da nosa lingua e do noso sistema literario deberán ter o seu adecuado reflexo neste Museo de todos. Tal conciencia e tal apertura debe aniñar nas mentes dos socios/as, do padroado, da dirección e do equipo profesional desta institución.

Pero diciamos que para facer todo isto, para responder a todos estes retos, houbo a enorme fortuna de contar con equipos humanos dispostos a facelo, con persoas que nestes 40 anos de vida do Museo, dedicaron os seus esforzos, tantas veces impagables e

impagados, para que fora realidade o soño dos Lorenzo, Risco, Cuevillas, Fraguas, Ta-
boada e tantos outros. Ese “corazón do museo” é tan grande que nel collen, e así debe
ser porque todos son igualmente necesarios, desde as técnicas (pois foron e son mulleres
na súa maior parte) ata os vixilantes e convén lembrar aquí que os estudos de público
dos museos sinalan que estes últimos veñen sendo a cara, a faciana e a expresión coa
que se quedan as persoas visitantes / usuarias / clientes destes centros. Eses equipos
contaron e contan cunha dirección posuidora dunha bitácora moi ben orientada e inte-
grada por persoas entregadas *gratis et amore* a bombear o sangue que move o “corazón”
e estimula o cerebro do MPG. Por outra banda, a enorme singularidade da institución
explica o papel, cada vez máis activo, creativo e relevante que asumen os socios/as do
MPG, o que proporciona a base social que fundamenta e lexítima decote a aventura
comezada hai corenta anos por este Museo. *ADRA*, a publicación desde a que falamos, é
un dos testemuños visibles desta afirmación.

O resultado é, en fin, que o Museo do Pobo Galego, sendo anovador e mesmo “rom-
pedor” na museoloxía e na museografía dos anos 70 e 80 do pasado século en Galicia,
é hoxe recoñecido como centro “sintetizador” (o termo utilizado pola lei non semella
afortunado pero pode ser expresivo) do mundo da antropoloxía de Galicia, como unha
referencia necesaria e indubidable no ámbito dos museos e coleccións (e non só etnográ-
ficas) deste país e mesmo doutros ámbitos, e ó cabo como facho para a continuidade do
Patrimonio Cultural e da Memoria de Galicia.

Os seus problemas, tantas veces causados polo seu propio crecemento, e as súas limi-
tacións e posibilidades de mellora son, ó tempo, o verdadeiro pulo para estar sempre
aberto a innovacións museolóxicas e, de por parte, actualizado na súa presentación
museográfica tanto no que se refire ós fondos como na súa documentación e a súa
presentación e comunicación.

Breve bibliografía de referencia

ARIAS VILAS, F. (2004) “A museografía”. En Calo Lourido (coord.) *O Museo de Xa-
quín Lorenzo*, Cadernos de Pensamento e Cultura A Nosa Terra, nº 30. Vigo: 10-14.

BRAÑA REY, F. (2008) *O Museo do Pobo Galego. Contedor de valores*. A Coruña: Funda-
ción Antonio Fraguas-MPG.

SIERRA RODRÍGUEZ, X.C. (1999) “A obra de Xaquín Lorenzo Fernández, instru-
mento para a patrimonialización e a musealización antropolóxica en Galicia”. *Raigame. Revista de Arte, Cultura e Tradicións populares* 9: 68-79.

VV.AA. *Museo do Pobo Galego. Guía do visitante*, (s.l., s.d.)

VV.AA. (2001) *Patronato do Museo do Pobo Galego. 25 anos de labor (1976-2001)*. San-
tiago de Compostela.

VV.AA. (2017) “40 aniversario Museo do Pobo Galego. 1977-2017”. *Raigame. Revista de Arte, Cultura e Tradicións populares* 41 (monográfico). Ourense.

San Martín de Lúa. A Ribeira de Piquín. 1978 / 1980 e 2015

Dorothe Schubarth

San Martín de Lúa. A familia de Ramona

San Martín de Lúa foi un dos máis importantes lugares que coñecín. Pouco despois de deixar O Courel, a finais do mes de Santos 1978, fun alá. Lúa envolve toda a capacidade de emoción que acompaña o traballo de campo: o estraño, a crítica, o rexeitamento e sobre todo a amizade con Chelo, chea de tensión, malvista polos seus pais, porque, segundo lle dixo o pai, non eramos do mesmo nivel social.

A miña primeira visita foi no meu primeiro inverno, no inverno máis duro que vivía en Galicia; pois choveu desde finais de novembro case sen parar ata maio. Chover, choveu a cachón, cinco meses seguidos.

A chuvía converteu os camiños en ríos, despois tamén as costas enteiras; caían árbores desarraigados, caían nas pistas e as estradas quedaban atrancadas, caían nos fíos eléctricos, así que cidades e pobos, todos se somerxían na escuridade e, ademais, néboas densas cubrían as terras, de maneira que apenas se podían avistar a paisaxe ou as casas dos lugares. Na cidade puxeron a luz máis axiña, pero nas aldeas quedamos durante semanas sen ela, ou se volvía era só para pouco tempo, porque seguían as tormentas facendo estragos. A xente usaba candís de gas, candeas, lanternas, cuxa cativa luz loitaba case en van contra a negrura da noite. A terra mergullábase cada vez máis no crepúsculo gris, a luz do día loitaba contra as nubes escuras e as chuvias caían como quen as envorcara. E iso no cabo do ano, no tempo dos días máis curtos e noites longas. A escuridade e a pouca luz que deixaba todo en sombra lúgubre pousábase nas nosas almas.

Estaba o aire preñado de humidade, metíase nas casas, musgos e liques adornaban as paredes, durmiamos en camas frías con sabas húmidas, ata que ó fin e ó cabo a humidade impregnábanos a nós mesmas: tróuxonos reuma, artrite, bronquite. A xente non se queixaba, as enfermidades eran parte do inventario que trouxera o inverno.

Eu, aínda non tiña moita idea do país, da xente, da cultura; estaba obsesionada coa idea de coleccionar, de aprender e acercábame a calquera persoa e informante con moito respecto.

Un día ó principio de Nadal de 1978 un amigo cura levoume a San Martín de Lúa, á casa de Ramona, que, segundo el, tiña un gran repertorio de cántigas, e grazas a esta referencia eu achegueime con moito respecto a ela.





Val de Lúa Leste. Chouza de Gandeda



Ramona e a filla Chelo 1978

O cura era moi respectado e entre el e a familia de Ramona había confianza. O cura explicoulles por que me levara, e mentres estaban falando eu tiña tempo de observar a cociña iluminada por unha lámpada de gas que daba escasa luz; a cociña era económica, de leña; detrás tiña unha mesa cun banco; nun cornecho estaba o vertedoiro. Noutro lado, malamente visible, avistei unha lacena grande. A cociña emitía calor, iso facía o espazo acolledor. O matrimonio tiña tres fillos. O maior nunca cheguei a coñecelo. Victoria fixérase monxa e aparecía a miúdo en Lúa, e Chelo, a máis nova vivía na casa cos pais.

Atopamos a Ramona no banco, detrás da mesa, era unha muller alta e delgada; na cara léolle unha expresión dura. O home era mestre: de cara pálida, os ollos claros miraban quedamente, os movementos das mans moi finas eran lentos, coidadosos, un home pouco falador. Non parecía en nada unha persoa de aldea. Chelo recibíunos de maneira moi aberta. Os ollos castaños son vivos e atentos, ela quenta a casa coa súa cordialidade e os seus ademáns indicaban que eu era benvida. Ó falar parecía unha fonte inesgotable. Cruzáronse as nosas miradas - era como se mans invisibles puxesen un enlace entre nós. Tamén sabía moitas cántigas e historias, mesmo un día ela e Victoria recitáronme versos de nenos e cantáronme arrollos e coplas para nenos.

Convidáronme a durmir nunha habitación detrás da cociña. Chelo deixoume auga quentada nun balde para lavarme.

A chuvia continua volveu os días seguintes grises e tristes e sen dar-me conta a tristeza dos días contaminoume. Pero nunha noite abriron as nubes e deixaron clarear a lúa, e o luar deixou avistar a paisaxe e a aldea. Empecei a respirar e enseguida saín da casa a un alto detrás da casa para recibir a lúa e o luar sosegado que, por primeira vez, me deixaron ver o ambiente onde me atopaba. Volvín á casa enfeitizada, e xa me esperaba a patroa con cara seria. Que tiña eu que facer de noite alí fóra, e sen máis empezou a contarme:

Cando canta o galo

...Era perito agrícola, bueno, explicareiche todo:

Fora criado en Coruña por un tío coronel.

Entonces,... morreulle o tío e veuse pra a aldea e casouse aquí na casa e seguiu exercendo de perito...

E un día... - pois tiñan cinco fillos - e estaba a señora sola con eles, e o marido esta-

ba traballando ao lado de Meira, ... e tiña que ir axunto del. E ...marchouse e estivo aguardando a que se dormiran os fillos todos e cando o galo cantou, a ela pareceulle que cantara pró día.

Reló non tiñan, mais que un que tiña o marido e levábao.

Entonces foise, e cuando chegou ao Alto do Pereiro encontrou cun arrieiro que levaba ferro, clavos d'Asturias pra Castilla.

E deull'o alto, e ela díxolle, qué hora era, "señor, que hora é, señor?"

I entonces dícelle: "A donde vas, muller? Unha muller de noite sola mete moita máis sospecha qu'un home."

E dice: "Pois, eu teño que ir pa xunto do meu marido, i engañeime da hora, porque reló non tiña, e arregleime polo galo."

I entonces dílle: "Pois mira, ten cuidado, porque si ahora non falaras, a túa vida estaba nas miñas maus."

E o señor estaba, ... ao darlle o alto tiña un revólver empuñado xa na man.

E con esto pois o señor saludou, despediuse dela moi amable e ela seguiu o camiño pra onde o seu marido. E mais nada.

O conto fascinoume: o galo como orientador de tempo durante a noite, un home que sospeita dunha muller porque anda pola noite, e está disposto a matala ...

Decateime de que Ramona con esta historia, que polo visto pasara, quería explicarme que unha muller iso non debe facelo: saír soa da casa de noite. Nesa advertencia decateime que ía implícita outra mensaxe: que entre nós se interpoñía un muro invisible que nos distanciaba e que me baixaba a unha muller sen honra. E desa consideración Ramona non se apartou máis.

O pai morreu no verán seguinte. Fomos darlle o pésame. Atopeino co mesmo aspecto que medio ano antes.

Volvín despois varias veces. No 2014 Victoria e Chelo contáronme do pai e dos tempos da posguerra:

Lembranza dos tempos da posguerra

O relato das dúas irmás está impregnado do respecto enorme diante dos pais, a devoción relixiosa, e o medo durante o tempo da posguerra cando as dúas irmás aínda eran rapazas pequenas e non podían entender realmente o que pasaba.

O pai naceu no ano 1900 e morreu no ano 1980. Como era dunha familia humilde tiña que gañar para pagar os estudos. Ensinou en varias escolas antes de chegar á Lúa. Alí atopou a súa muller, Ramona.

Chelo: "Era un maestro de vocación. Tiña moitísimo interés polos chicos e chicas espabilados, intelixentes, ... e sempre tivo a costumbre de collelos un pouquiño en grupo, e eran sempre os primeiros, os mais intelixentes e traballábaos muchísimo pra que poideran estudar... O noso papá foi sempre cumpridor en todas as escuelas onde estivo."

Cando as novas autoridades se decataron que o pai era republicano empezaron a poñerlle dificultades. Como axudou a arranxar a casa, acusárono de non cumprir coa

escola, mesmo había envexa e puxeron outro mestre no seu lugar. Desterrárono.

Chelo: “á outra punta de Lugo que era raiando con Orense. Alí estiveron encantados con el e el con eles. Estuveron todos moi ben.”

Botáronlle calumnias, que sacara os santos da igrexa.

“Nunca deixou a misa dominical. Mira, solo me acordo que na República fixeran sacar o Santo Cristo das escolas, e solo me acordo que era unha das cousas que lle denunciaran, de que sacara o Santo Cristo e o tirara polo suelo. E foi mentira, nin o meu papa estaba aquí na República, nin houbo tal cousa, porque el jamás de los jamases, porque el coa relixión era tremendamente respetuoso... Ó contrario, el sempre quería que rezáramos o rosario e a mamá tiña que ser sempre ela e era a ama da casa e tiña que ser a matrona.

Ela sempre estaba aí que tiña que facer a comida e iba metendo no lume e rezando, e rezando o rosario, e eso era o que a ela lle gustaba, porque na casa o seu papa era o que rezaba, o cabeza de familia e ela quería rezar sempre o rosario.”

A familia non foi tratada mal pero con todo Chelo sentía que eles eran considerados diferentes.

Chelo: “Que tiñas que andar con muchísimo coidado. Nós non entendiamos nada. Vamos, entendiamos que o noso papá estaba en peligro pero non entendiamos máis. Pero aí, durante todo eso, o sufrimiento familiar era tremendo. Porque oías un tiro; a quén lle tocaría, dicías, a quén lle tocaría? E si era cerca, mira, oíronse os tiros af... Vivías nunha tensión... Ese temor; pois claro, abundaba moito, e sufrías por todo.

Eu acórdome que eu na escola - e mira que eu nacín no trinta e tres - na escola tiña muchísima pena e tiña como un sentimento de culpabilidade ou de inferioridade ou non sei que. Os padres das outras non eran perseguidos e o meu era perseguido...”

Victoria: “Ela sufría, eu en cambio nada ... era o momento presente, o que pasaba e logo pasaba.”

Acordaron que perseguían dúas rapazas de 16 e 18 anos. Leváronas presas e fusiláronas en Montecubeiro. Por que?

Chelo: “Era unha chica de rosario diario e de comunión frecuente e a súa madre igual!”

Buscaron o irmán delas escondido, e elas non lles dixeron nada. “Esas chicas, sin saber de política nada.” O destino das dúas rapazas quedoulles moi gravado. Oíano comentar moitas veces, e cada unha lembra a súa versión¹.

Enseguida Chelo mais eu fixémonos amigas. Moito admiro a humanidade e a respon-

¹ Teño falado con moita xente que pasou a guerra ou posguerra. A experiencia mostra que rapazas (non puiden falar con homes) arredor de oito anos na data dos acontecementos gardan moi ben a memoria das atrocidades. Victoria naceu no ano 1931, Chelo no ano 1933.

sabilidade que mostrou coa familia e co pobo, a súa comprensión e intelixencia. Cara a min foi aberta desde o primeiro momento. Enseguida decateime que non tiña con quen substituíla. Cando volvía no verán íamos xuntas coas vacas, boa ocasión para conversar; contaba, falaba coma unha fonte inesgotable. Se ía soa levaba un caderno para apuntar os seus pensamentos.

As vacas eran listas, se non se vixiaba ben, escapaban, e Chelo correndo tras delas ...

Se había pasto para as vacas nun cómaro entre dúas leiras de veciños tiña que atarlles ás tres vacas arredor dos cornos unha sogá, que Chelo tiña o outro extremo nas mans, dúas sogas nunha e unha noutra.

– Déixame probar, díxenlle un día, e ela entregoume unha sogá. Pero a vaca sen mirar atrás deuse conta que no outro extremo da sogá estaba alguén sen entendemento e quería aproveitarse ...

Sen mediar palabras Chelo obtiña responsabilidade na aldea. Axudaba, compartía, era a única que tiña coche, foi das primeiras en ter teléfono.



Victoria e Chelo



Chelo de vaqueira. 1980

Os veciños de Lúa

Volvamos a aquel inverno. Chelo levoume á casa de veciños que me cantaron. Remedios, de 72 anos, vivía ó lado da casa de Chelo. Era procedente de Prevesos, Castro de Rei, e casou para Lúa, unha fonte de historias: reis e romances e sucesos.

Pilar de 84 anos era d'A Pontenova. Ela sabía coplas e historias novas:

Un día Chelo levoume a Meira, onde fomos ver a Filomena de 79 anos, d'A Pastoriza.



Remedios. 1978



Pilar. 1978



Filomena, Marina, Chelo en Meira. 1980

volveu comigo a aquela casa, agora abandonada e pechada.

Máis tarde unha vez no verán gravei a Marina. Estaba na horta apañando verzas; percíbese ben o acompañamento do labor na gravación mentres cantaba romances. Des-

Cantou coplas e cantos de reis.

Unha tarde deses días tristes fomos a Crende, lugar veciño de Lúa. Na casa de Nemesio estaban varios veciños reunidos. O lume quentaba a cociña, había un ambiente acolledor, agradable. A xente estaba alegre, e falamos do tempo, das novidades e os veciños cantaron e contaron historias: chistes, contos, romances, sucesos. Poucas veces pasei unha tarde tan divertida coma aquela con Chelo en Crende. Anos máis tarde Chelo



Crende: casa de Nemesio. 2015



Arredor da casa de Nemesio

pois, moitos anos máis tarde, cando volví a San Martín de Lúa, fixémoslle unha visita e volveu a cantar o *Conde Flores*. Sentín a mesma fascinación ca antes ao oír un romance en directo. Non importaba que eu xa o coñecía para ir vivindo paso por paso, motivo por

motivo o sucedido coa cantante; a historia da condeseña e do conde púxome na mesma tensión cá primeira vez.

Ás veces fixen pequenos paseos polo lugar e polo arredor. Os veciños xa me coñecían, e de vez en cando xurdía unha pequena conversa. Así coñecín a Amalia. Estaba sentada diante da casa tan soa que sinto a súa soidade. Convídame a entrar, e charlamos un anaco na cociña. Ofreceme un té e galletas. Fálame da familia, dos fillos. “Casei moi joven, con 17 anos.” Casou sen saber que significaba iso.

Marina volve cantar o *Conde Flores*. 2015

O lugar de San Martín de Lúa e os arredores

Ás veces tardamos ata que nos damos conta do valor dunha persoa, dunha cousa, dun sitio. Despois de anos díxenlle a Chelo: “Este lugar é especial, é diferente.” Ela asentiu. A Lúa chégase desde Meira. O camiño pasa por unha pista curvada polo bosque abaixo. Lúa está rodeada de leiras, de árbores froiteiras, en fronte está o monte que hai que cruzar para chegar á vila de Pol. O sitio está protexido de

noite contra o lixo de luz, contra o barullo. Os fillos xa non viven na aldea. Adoitan vir as fins de semana e sobre todo nas semanas de vacacións no verán. A través do teléfono os veciños manteñen o contacto cos familiares que están fóra.

O sitio garda o silencio, a lentitude. Un día dixó Chelo: “Vamos logo,” e á vez sentouse no banco diante da casa.

A primeira casa é a de Chelo. Foi renovada. Un banco diante da casa, outro en fronte e debaixo do salgueiro. Sentadas alí observamos os veciños, se veñen do campo, se botan as vacas nas leiras, e para cambiar unha palabra sempre hai tempo. Andan sen máis os gatos e as pitas ceibes co galo todo orgulloso.



Amalia diante da casa. 2015



A casa de Chelo, renovada



O galo e o gato de Chelo, tomado desde o banco diante da casa. Pola cancela vaise á horta

Ribeira de Piquín

No ano 2015 pregunteille a Chelo se podíamos dar unha volta pola Ribeira de Piquín. Por este val fun sobre o ano 1980 con Asunción, muller de Aníbal Otero. Vivía co seu fillo Horocel en Barcia, e de alí fomos de lugar en lugar. A colleita foi riquísima.

Pasamos por Rioxoán e baixamos o val da Ribeira de Piquín. Chelo parou para facerme ver unha capela octogonal.

Chelo era unha compañeira no campo coma ningunha outra. Sabía moi ben mediar entre as veciñas e eu, pois por un lado entendía moi ben o que eu quería, por outro todos a coñecían, e cada visita era unha alegría verse e un momento de intercambiar.



Coma unha xoia destaca esta escaleira coas plantas e flores no medio do lugar



Ribeira de Piquín. 1980

Soutelo

Hai 35 anos que pasei polos lugares da Ribeira de Piquín en compañía de Asunción de Barcia, a muller de Aníbal Otero. Volvín agora con Chelo.

O primeiro lugar onde paramos era Soutelo, onde daquela nos cantaron Helena e Maruxa.

Helena era unha fonte inesgotable. Cantou coplas e historias. Atopamos unha paisana no lugar de abaixo que nos informou:

Helena morrera, e Maruxa está xogando ás cartas coas veciñas alí arriba.

Subimos as tres e atopamos as mulleres saíndo da casa. Enseguida intercambiamos as lembranzas. “Ai, pero xa non sei cantar.”

E velaí, cantou; cantou un par de estrofas dunha “copla” dos lugares da Ribeira de Piquín. Non era a mesma que daquela me cantou Antonio de Cabaceira. Raro que na mesma comarca aparezan dous cantos enumerativos distintos que falan dos lugares:

1. Na Ri-beira de Piquín ai ai ai por don-de pasa o río E-o
 hai un-hos pue-blos feon-dosós ai ai don-de se crío o centeo

2.
 22

Na Ribeira de Piquín	A
Por donde pasa o río Eo	B
Hai unhos pueblos frondosos	C
Donde se cría centeo.	D

Donde fai centro a Ribeira	B
Ta o puebliño do Chao	C
Que ten o Campo da Feira.	D

Máis arriba o Pousadoiro	A
detrás do Chao tamén mira	B
Paíme e Barcia d'enfrente	C
e Sadrarín máis arriba.	D

E tirando augas abaixo
vamos chegando a San Jorge
donde está a casa feita
pa toditos que morren.

A Ponte éche pequeniña
máis arriba está Acevedo
dividido en dúas partes
Polviño grande penedo.

Cuíñas éche pueblo grande
i éch' a xente mui unida
e vámonos á Retorta
I hai sol' unha casiña.

I o Urpín está 'nfundido	A
por donde pasa un rego	B
e baixa de hacia ó Couso	C
e corre que mete medo	D
e baixa de hacia ó Couso	C
e corre qu'o leva o demo.	D

Ó lado estaba a casa de Helena. A corte está pechada por reixas de ferro, un letreiro advirte precaución cos cans. E efectivamente ladran como nunca oín ladrar un can. Na casa vive agora o fillo de Helena; pero cómo chamalo con tanto barullo de cans? Ou non está. Con todo pódese mirar por dentro, e paréceme que estou vendo como estabamos sentadas alegres, elas cantando eu escoitando...

Foi un reencontro que fixo de ponte con tantos anos atrás. Foi como daquela, e non foi así.

Guiábanos para riba, onde as outras veciñas. Ó chegarmos saíron duna casa onde xogaban ás cartas. Entre elas Maruxa, que aínda se acordaba que eu estivera aquí con Asunción.



Capela octogonal, entrando de Rioxoán á Ribeira de Piquín



Chelo cunha veciña de Soutelo. 2015

A casa veciña é a de Elena. Agora vive o fillo nela. Pero non está, na corte ben pechada vixía un can perigoso. «Non te acerques moito ...»

Helena non só tiña un repertorio grande e moi diverso, ela era moi comunicativa e faladora. Díxonos que aprendera nas feiras dos cegos, sobre todo do «Coxo do Courel» e das bandas: historias, sucesos e bailes. Chegando á casa fixérase un concurso entre os veciños a ver quen máis pezas aprendera. Por outra parte aprendeu de seu pai, que era gaiteiro. El sabía «coplas» (así chaman na zona os romances) e asturianas. Un irmán dela compuxo un suceso local. Falou del con moito orgullo. «Meu irmau leu moito, tiña o Don Quixote e libros dos Santos... Era da ezquerda. Sabía máis có alcalde».

Cabaceira

Fomos a Cabaceira preguntando pola familia de Antonio. El mesmo xa non pode vivir, pois tiña polo ano 1980 xa uns 72 anos.

Atopamos a súa filla Isolina Fernández Frade, de 79 anos, sentada nun banco diante da casa. Parece moi velliña e acabada. Respira coa axuda dun aparato. Chelo - ela tamén vella e cansa - séntase ó seu lado, e as dúas empezan a conversar. A Chelo todo o mundo a coñece e, aínda que había xa moito tempo que non se vían o contacto estableceuse de inmediato; pois todos nestas aldeas viven a soidade, pésanlles os mesmos problemas, e o intercambio fáilles ben.

Souben que un mes despois da nosa visita morrera.

Mentres tanto aparece a nora dun fillo de Isolina, Mariví Sobrado. Como nunca sinto o salto de máis dunha xeración e cómo a vida segue nas xeracións seguintes. Ela terá uns 55 anos. Ofrécese a ensinarme a casa de Antonio que está ó lado, abandonada. Eles fixeron



Veciñas de Soutelo, San Xorxe. A primeira: Maruxa, a quinta Chelo. 2015



O hórreo na corte da casa de Helena. 2015

outra nova. Está negra, chea de teas de araña, pero a filla gárdalle cariño: móstrame vasos vellos, nun armario, a habitación grande, onde o avó adoitaba sentarse de noite, cando volvía do campo onde alindara as vacas. Paréceme que o teito inclinado pode caer en cada momento. Miramos varias cousas vellos, e sinto o aprecio que ten ela. Pero para renovar a casa faltan os cartos.



Antonio. 1982



Antonio

Daba gusto ver como valoraba as cousas antigas, detalles dentro da casa caída.

Cántos veciños atopei nas miñas andanzas por Galicia que tiñan vergoña de ensinarme as casas. Pero aquí, a pesar de que non se usa, estiman a casa e con ela manteñen a memoria e o respecto.

Casas case caendo – iso é o que se ve en todas as aldeas, casas grandes con hórreos que nalgún tempo foron o orgullo dos seus donos.

Outariz



Elvira, filla de Antonio, con Chelo. 2015

A estrada pasa entre os dous barrios da aldea. Así o lugar non sufriu tantos cambios.

Non queda moi lonxe Outariz, onde vivían Carme e Hermenegilda. As pegadas que quedan delas son sombras de recordos.

Segundo a explicación dos veciños a casa de Hermenegilda quedaba no fondo da aldea.



A casa vella de pedra

Chelo xa estaba algo cansada e quedou á entrada da aldea de conversa cos veciños mentres eu andei polo *camín* principal en busca da súa casa.

En Outariz pasei daquela unha tarde alegre na casa de Hermenegilda; con ela estaba Carme, acompañada por Asunción.



Estrada que pasa entre os barrios. 2015



O camín principal que pasa polo medio do barrio arriba. 2015

Sobre todo Hermenegilda quedoume na memoria. Estaba moi presente co cantar, o cantar fixoa vivir nos tempos perdidos. Inesquecible o diálogo polos montes entre pastor e pastor (cancioneiro I m: 135):

Musical notation and lyrics for a song. The first part shows a melody line with lyrics in Galician and Spanish. The second part shows a melody line with lyrics in Spanish.

1) pas- tor de las ca- bras
 2) ó pi- co da Pe- na
 3) ve- re- lo' non te- ño por quen
 4) son pe- que- ñi- ños
 5) es- tá de- vre- ia- do
 6) O ve- re- lo'

1) dón- de las man- das
 2) man- da es- tá- las
 3) mand'os, ji- li- ños
 4) mand'ò crú- a- do
 5) mand'á mu- ller
 6) fai o que quer (falado:) Vaitte vaitte o

Dei volta pola estrada e gardei un par de impresións en foto.
Mentres tanto Chelo enredouse cos veciños.



Hermenegilda, Carne (no medio) e Asunción. 1980



Hermenegilda. 1980



O home da veciña arriba

Barcia



Hotel Mirador; antes a casa de Asunción e Aníbal Otero, en Barcia

Nesta casa paraba eu convidada por Asunción. A finais de abril 2017 morreu o fillo, Horocel. Con ela percorrín case todas as aldeas da Ribeira de Piquín. A colleita é unha das máis ricas do noso cancionero.

Paramos diante da casa de Asunción e Aníbal Otero en Barcia, que hoxe en día é un ho-

tel e un restaurante. Pasa por alí Manuel López Osorio, de Ouviaña. O hotel faille emer-xer moitas lembranzas: “Aníbal Otero” éralle coma un pai, e garda moitas cousas del.

A Esqueira

Damos volta polo outro lado do val e pasamos por Esqueira. Nesta aldea visitamos a Obdulia, pero agora xa non se acorda ninguén dela.



Desde aquí báixase á Esqueira

A rúa é estreita. Miro por un lado e por outro:



Só diante da última casa abaixo atopo un home que está varrendo as follas mortas diante da súa casa. Explicame que é a casa onde el naceu, a aldea onde se criou. Pero agora vive en Asturias e vén de vez en cando para atender a casa.

A última casa é a única ben amañada. Paro algo pensativa, e nisto sae un home desa casa. Pregunto pola casa de Obdulia. Cántame que naquela casa naceu el. Agora vive en Asturias pero desexa manter a casa. Despois ensiname a casa de Obdulia, que está máis adentro.

Pertence Esqueira á parroquia de Navallos. Aínda que Navallos non era un sitio onde moraba un dos nosos informantes, paramos alí. Os únicos do lugar son un home e unha muller. O home acórdase de Obdulia que vivía, segundo el, en fronte da casa daquel home con quen acabo de falar. Hai moito que non vía a Chelo e empeza a conversar con ela.

Vaise o día e estase facendo noite. Pasamos polas carballeiras a Lúa.

O voluntariado no Museo do Pobo Galego

Encarna Otero Cepeda
María Tilve

O Museo do Pobo Galego nace como entidade desde a sociedade civil e desde esta sociedade hai moitas maneiras de colaborar coa institución. A primeira, a máis habitual, é participar como socios e socias, entrar a formar parte dese colectivo de case 1500 persoas que cada ano apoian o seu funcionamento e fan achegas económicas para que o proxecto decorra con independencia.

Así mesmo pódese colaborar participando en actividades, tanto de xeito ocasional coma dun xeito sistemático. Hai persoas que cooperan facendo doazóns que contribúen a incrementar e enriquecer os fondos, outras colaboran como mediadoras para desenvolver actividades e programas, mais tamén, desde hai uns anos, o Museo conta cun programa de voluntariado no que as persoas, que o desexen, poden participar axudando no día a día da entidade. Este programa está inscrito no Rexistro de Voluntariado de Galiza.

O voluntariado do Museo vai realizar actuacións extraordinarias e/ou específicas de apoio, tanto de divulgación coma de recollida, clasificación e inventario de bens materiais e inmateriais da cultura galega, mais nunca pode substituír o persoal técnico que este precise para levar a cabo o seu labor. A entidade ten que dispor dun cadro de persoal estable e suficiente que garanta o seu funcionamento. Este persoal é o que ten que organizar e supervisar o traballo do voluntariado.

O programa de voluntariado do MPG realízase ao abeiro do establecido pola Lei de Voluntariado de Galicia, conforme á mesma. Alén de contar con asesoramento técnico para realizar as tarefas encomenda-





das, as persoas voluntarias están cubertas dos riscos que poida haber no desenvolvemento da súa actividade por un seguro de accidentes que ampara danos persoais e, outro, que cobre as posibles responsabilidades civís derivadas de incidentes no desenvolvemento do seu labor.

A colaboración voluntaria é unha colaboración formalizada, o Museo mantén un rexistro de persoas acollidas ao programa de voluntariado e estas asinan un acordo onde se establecen unha serie de requisitos e obrigas. Conforme a esta lei o acordo de colaboración obriga á persoa voluntaria a traballar de xeito estable, regular, responsable e coordinado, polo tempo que as partes acorden, cos técnicos do MPG e co resto de persoas voluntarias no desenvolvemento das actividades que lle fosen encomendadas.

A actividade voluntaria ten unha dobre face, a persoa voluntaria achega os seus coñecementos, a súa formación, e descobre a inmensa riqueza de fondos con que conta o Museo. Manexar estes fondos vai ampliar a súa formación, a súa experiencia e, como toda actividade de voluntariado, mellorar a súa calidade humana, vai ser moi gratificante. Así mesmo o Museo enriquece e estende o seu contacto coa sociedade, ábrese á sociedade, faise máis diverso, máis plural e é deste xeito como pensamos que se cumpre parte do seu mandato fundacional, ser o Museo do Pobo Galego.

Durante estes anos o noso traballo como voluntarias na hemeroteca permitiunos coñecer a prensa que se editaba en Galiza no século XIX, e como, a partir de 1865 empezan, moi amodiño, a aparecer noticias relacionadas con mulleres. Ou a escasísima presenza que ten Galiza na prensa española até a chegada da República. E como a prensa galega da época amosa e reflicte a grande efervescencia e intensa actividade social, cultural e política que houbo no país nos anos trinta. A prensa dos anos setenta e oitenta, tan distinta á de hoxe, ... E, alén de todo isto, atopamos un grande número de temas do noso interese, rarezas e curiosidades que abriron portas que nos permitiron afondar en diferentes coñecementos.

Festas e imaginários celtas numa aldeia global: o caso do Festival de Música Tradicional e Celta de Santulhão

Dulce Simões

RESUMO:

O rótulo de música celta tem servido na última década para o surgimento de festivais no norte de Portugal, direcionados para públicos urbanos consumidores de produtos culturais alternativos. Os festivais surgem num tempo de “revitalização festiva” (Boissevain 1992) e de “invenções de tradições” (Hobsbawm e Ranger 1983), como estratégia de revitalização económica local, de afirmação identitária e revivificação da música tradicional. Na aldeia de Santulhão (Trás-os-Montes) o Festival de Música Tradicional e Celta preenche os requisitos, ao ser idealizado e materializado por pessoas que procuram resistir à designada homogeneização cultural global (Tomlinson 1999), por meio dos recursos materiais e culturais de que dispõem. Neste texto interrogo os processos de construção da memória coletiva, para compreender de que forma os “imaginários celtas” servem para envolver um leque variado de invenções materiais e representações culturais numa aldeia global.

ABSTRACT:

The label of Celtic music has served in the last decade for the emergence of festivals in the north of Portugal, aimed at urban consumers consuming alternative cultural products. Festivals emerge at a time of “festive revitalization” (Boissevain 1992) and “invention of traditions” (Hobsbawm and Ranger 1983) as a strategy for local economic revitalization, identity affirmation and revival of traditional music. In the village of Santulhão (Trás-os-Montes) the Festival of Traditional and Celtic Music fulfills these requirements, being idealized and materialized by people who seek to resist the so-called global cultural homogenization (Tomlinson 1999) through the material and cultural resources that they have. In this paper I discuss the processes of collective memory construction to understand how “Celtic imagery” serves to engage a diverse range of material inventions and cultural representations in a global village.

PALAVRAS-CHAVE/KEYWORDS:

festivais; música celta; memória; práticas da cultura; Festival de Música Tradicional e Celta de Santulhão

festivals; celtic music; memory; practices of culture; Festival of Traditional and Celtic Music of Santulhão



I. Festas, imaginários celtas e práticas possíveis

Os festivais designados de “celtas” inventados no norte de Portugal a partir da década de 1980, em contextos rurais e urbanos, surgem num tempo de “revitalização festiva” (Boissevain 1992) e de “invenções de tradições” (Hobsbawm e Ranger 1983), como estratégia de revitalização económica local, de afirmação identitária e revivificação da música tradicional. Desde a primeira edição do Festival Intercéltico do Porto em 1986, que procurou colocar Portugal no circuito internacional da “música celta”, vários festivais foram lançados nas últimas décadas e alguns mantêm a continuidade, como o Festival Intercéltico de Sendim (2000), o Festival de Música Tradicional e Celta de Santulhão (2001), o Festival CeltiRock no concelho de Montalegre (2004), e o Festival Folk Celta de Ponte da Barca (2008). A vontade de seguir de perto as conexões entre os vários “festivais celtas” no norte de Portugal, no âmbito do projeto de investigação “O celtismo e as suas repercussões na música na Galiza e no Norte de Portugal”¹ conduziu-me a fazer uma etnografia multi-situada (Marcus 1995), para compreender as experiências e expectativas associadas à invenção destes eventos, porque as pessoas criam festivais para fins específicos e a sua realização produz múltiplas significações. No entanto, foi o Festival de Música Tradicional e Celta de Santulhão (Vimioso) o objeto empírico que privilegiei, pela intensidade das relações construídas durante o trabalho de campo. Em Agosto de 2011 e 2012 realizei em Santulhão observação direta, recolha de entrevistas, conversas informais e registos audiovisuais, posteriormente complementados por pesquisa bibliográfica e fontes disponíveis na Internet, que contribuíram para a elaboração deste texto.

O Festival de Música Tradicional e Celta de Santulhão foi criado em 2001 por um grupo informal, de amigos e familiares, constituído por pessoas letradas e urbanas, naturais da aldeia de Santulhão, ou dela descendentes, que atualmente residem nas maiores cidades portuguesas (Lisboa e Porto) e no estrangeiro (São Paulo e Paris). No mês de Agosto, estas pessoas, de ambos os géneros e idades, colaboram na organização das festividades da sua aldeia e ali participam em processos de construção da memória coletiva, recriando práticas culturais caídas em desuso, cujo conjunto designam como “tradição”. Assim, também aqui, podemos afirmar que a “invenção da tradição” (Hobsbawm 1983) se tornou central às políticas de identidade. Sabemos, por outro lado, que a relação passado/presente assume particular importância no posicionamento dos sujeitos na construção do futuro, a partir da seleção de um “passado signficante”, como sugeriu Raymond Williams (1977: 115-116)². Mas seria redutor olhar para este festival com oposições entre o tradicional e o moderno, os ritmos coletivos e as ações individuais, fora das “práticas possíveis” (Godinho 2017). As “práticas possíveis” são aquelas que estão ancoradas nas experiências e nas expectativas de homens e mulheres que procuram resistir à homogeneização cultural global (Tomlinson 1999), com os recursos materiais

1 Projeto de investigação multidisciplinar e interuniversitário: “O celtismo e as suas repercussões na música na Galiza e no Norte de Portugal” (PTDC/EAT-MMU/114263/2009), coordenado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco, e financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT). http://fctsh.unl.pt/media/reportagens/o-celtismo-e-as-suas-repercussoes-na-musica-na-galiza-e-no-norte-de-portugal_3

2 Raymond Williams (1977) afirma que numa determinada cultura alguns significados e práticas do passado são selecionadas, enquanto outras são negligenciadas ou excluídas. Esta seleção é apresentada, e geralmente passa com êxito por “tradição” ou “passado signficante”. O “passado signficante” é, nesse sentido, um aspecto da organização social e cultural contemporânea, no interesse de um grupo ou classe específica, como uma versão do passado que pretende conectar-se e ratificar o presente, oferecendo um sentido de continuidade (1977: 115-116).

e culturais de que dispõem. A rentabilização dos recursos endógenos, a participação coletiva e a criação de “capital social” (Bourdieu 2001) são elementos estruturantes deste festival, pela capacidade dos organizadores em o transformarem num produto significativo para a comunidade de pertença. O “capital social” define-se de acordo com Bourdieu (2001), como o somatório dos recursos acumulados pelos agentes locais, graças a uma rede de relações estáveis. Desta forma, os organizadores constroem um festival com ideias e ações que dependem de um conjunto de circunstâncias, mas sobretudo da capacidade em articularem possibilidades, com arte e engenho. Na linha de Paula Godinho (2017) “as ideias e as práticas conjugam-se com interesses que permitem viver melhor, constituindo a cultura a caixa de ferramentas ao dispor dos grupos para o poder concretizar” (2017: 331). Neste sentido, o festival é idealizado e materializado por pessoas que utilizam os materiais culturais disponíveis para construir uma comunidade de partilha, por meio da qual definem a sua posição num mundo globalizado. Os “imaginários celtas” servem aqui para envolver um leque variado de invenções ditas tradicionais, sonoridades musicais e representações culturais, postas em prática por agentes locais que percebem e agem sobre os processos de homogeneização cultural de maneiras diferenciadas. Designadamente em função dos materiais culturais de que dispõem, das posições sociais que ocupam no lugar de pertença, das características desse lugar, e da posição que este ocupa a nível regional, nacional e internacional.

2. Santulhão: a terra e a comunidade

Santulhão é uma aldeia de Trás-os-Montes com 47,53 km² de área e 423 habitantes (Censos 2011) pertencente ao concelho de Vimioso, distrito de Bragança³. Segundo os historiadores locais, a origem histórica do povoado remete para a cultura castreja, à qual associam à fixação dos celtas na Península Ibérica⁴. Ao longo dos tempos a população dependeu da atividade agrícola, reproduzindo práticas culturais que se regiam pelos seus ciclos. Nos finais de 1940 iniciaram-se fluxos migratórios para o Brasil e antigas colónias portuguesas em África, e a partir de 1960 para a Alemanha, França e Espanha. Com facilidade reconhecemos nesta aldeia as réplicas do “declínio de um tempo longo”, definição enunciada por Fernando Oliveira Baptista a propósito do êxodo rural, genericamente acontecido nos campos de Portugal na segunda metade do século XX (Baptista 1996). A partir da década de 1990, o processo de desruralização decorrente das políticas agrícolas da Comunidade Europeia agravaram ainda mais a desertificação da aldeia, com os fluxos a dirigirem-se para as cidades de Bragança, Lisboa e Porto.

A população residente dedica-se à produção de azeite e castanha, à criação de gado bovino, à construção civil, restauração e pequeno comércio. Nas zonas altas da aldeia crescem pinheiros bravos, castanheiros e carvalhos, e nas zonas de pequenas encostas plantam a vinha e os cereais. As zonas baixas são ocupadas pelos olivais, pelos prados para o gado e por pequenas hortas familiares. A oliveira é o *ex-libris* de Santulhão, pro-

3 Vimioso (em mirandês Bimioso, ou Bumioso) é sede de um município com 481,59 km² de área e 4.669 habitantes (Censos 2011), limitado a norte pela Espanha (município de Alcanizes), a leste pelo concelho de Miranda do Douro, a sul por Mogadouro, a sudoeste por Macedo de Cavaleiros e a oeste e noroeste por Bragança. À exceção das freguesias de Vimioso e Argozelo, que concentram os serviços administrativos, as entidades bancárias e o comércio, o concelho de Vimioso é um município essencialmente agropecuário.

4 Petições de origens por exemplo mantidas nos textos de Serafim do Rosário, um professor do ensino secundário em Vimioso, natural de Santulhão, que publicou na *Santulhana. Revista da Terra e Gentes de Santulhão* diversos artigos relacionados com a história local.

duzindo-se ali a azeitona “santulhana”, que contribui para o prestígio local pela reconhecida qualidade do seu azeite. A criação de gado bovino (Raça Mirandesa certificada) destina-se à comercialização e consumo de carne. A criação de ovinos, ainda que escassa, assegura a produção de carne e lã. No entanto, são poucas as pessoas que se dedicam ao fabrico artesanal de tapeçarias de linho e lã, apesar de manterem a memória do ciclo do linho associada a práticas comunitárias. De facto, a reprodução da maior parte das famílias locais já não passa pela agricultura, mas por atividades terciárias, pensões de reforma, ou rendimentos provenientes das poupanças da emigração. Numa das regiões do país com menor rede de comunicações viárias, os meios de transporte em Santulhão reduzem-se a duas carreiras de autocarro (de manhã e ao final da tarde) que estabelecem as ligações com outras aldeias, vilas e cidades transmontanas. Em contrapartida, porém, existe uma carreira semanal que liga Santulhão a Paris, criada pelo conterrâneo Moisés Martins na década de 1980 para diminuir as distâncias e mitigar as saudades durante o ano, e garantir o reencontro familiar no mês de Agosto⁵.

Na Agenda Cultural de Agosto de 2011 o presidente da Câmara de Vimioso saudava “os (e)migrantes e família que agora regressam para matar saudades dos amigos e familiares, enfim, da terra que os viu nascer.” Na sua mensagem também se definiam claramente as políticas culturais a implementar, no âmbito de um programa que se dizia orientado para “promover os usos e tradições do concelho”, e que apelava “às raízes e à identidade”. Para sublinhar a importância do período de confraternização que o mês de Agosto representava para a comunidade local, o presidente anunciava para esse mês um diversificado programa cultural e desportivo organizado pela Câmara Municipal, em colaboração com entidades e associações concelhias. Na Casa da Cultura de Vimioso destacava a exposição de pintura “Simplesmente, Saudade!”, e a Mostra de Trabalhos Manuais realizados nos cursos de aprendizagem promovidos pelo Centro Sociocultural de Vimioso. No âmbito musical distinguia o XVI Festival de Folclore de Vimioso e a XI edição do Festival de Música Tradicional e Celta de Santulhão, descritos como eventos “onde as gerações se misturam e a animação não tem fim.” Ao assinalar o Dia do Município, realçava o espetáculo da fadista Carminho, conhecida internacionalmente. Os agricultores, nomeadamente os criadores de gado bovino de Raça Mirandesa, seriam homenageados no concurso concelhio, seguido da famosa “Luta de Touros” de S. Lourenço. No plano desportivo, distinguia eventos ligados ao futsal, ténis, stunt riding e BTT. Os lugares outrora associados às atividades produtivas das populações eram agora “atualizados”, ao serem subtraídos da temporalidade atribuída ao passado, por meio de percursos pedestres e provas desportivas radicais, tocadas por um “poder de contemporaneidade” (Jeudy 2008), destinado a atrair turistas e as gerações mais jovens⁶.

No mês de Agosto as aldeias do concelho transfiguram-se com o regresso dos seus (e) migrantes. Nestas comunidades, a emigração massiva transformou a dinâmica económica, social e cultural e também exigiu a recalendarização das festividades. Em Santulhão, a Festa em Honra de S. Cosme e S. Damião, que se realizou no mês de Setembro até à década de 1970, foi antecipada para Agosto, de forma a coincidir com o período de férias dos emigrantes. A organização desta festa competia, alternadamente, aos habitantes dos lugares do Bairro Fundo do Povo e do Bairro de Cima, que rivalizavam entre si

5 José Ferreira, nascido em Santulhão em 1965, motorista da empresa desde 1991, assegurou que o autocarro tem sempre passageiros, com maior afluência no Natal, na Páscoa e no mês de Agosto.

6 Agenda Cultural era bastante mais vasta, reunindo a programação das festas patronais das 14 freguesias que compunham o concelho até 2013. Com a reforma administrativa de 2013, o concelho de Vimioso ficou dividido em 10 freguesias.

pela melhor festa (Ochoa 2012: 23). Atualmente celebra-se no 2º sábado de Agosto, e é designada localmente por “Festa do Emigrante”, pela organização e financiamento ser da responsabilidade de um grupo de santulhanenses radicados em França.

No passado, o programa de festas de Agosto, na sua componente religiosa e profana



Festa de S. Lázaro. Foto da autora. 2012

era exclusivamente dedicado a S. Lázaro, padroeiro da aldeia. A partir de 1980 a sua organização ficou a cargo de uma Comissão de Festas, composta por grupos de idades de ambos os géneros (os que completam 50 e 25 anos respetivamente)⁷. Quando realizei trabalho de campo em Santulhão, o Programa das Festas incluía a festa em Honra de S. Cosme e S. Damião (2º sábado de Agosto), e a festa em Honra de S. Lázaro, Santa Marta e Santa Maria Madalena (2º domingo de Agosto). As festividades eram constituídas por rituais religiosos (missas solenes, procissões, bênção do gado) e práticas culturais profanas (alvoradas, arruadas, arraiais e bailes). No programa musical participavam diversos agrupamentos, como a Banda Filarmónica de Izeda (povoação vizinha), o grupo de Gaiteiros da Terra (Santulhão), o Rancho Folclórico do Vimioso, grupos de música popular que animavam os bailes ao longo da noite, e um DJ que entusiasmava os mais jovens até de madrugada.

As festividades cíclicas, associadas a uma sociedade rural que se transformou, modernizaram-se ao serem organizadas por trabalhadores emigrados, jovens escolarizados e uma elite letrada. Mas apesar de serem concebidas cada vez mais em função de experiências e consumos urbanos, na abordagem religiosa e profana, apresentam ainda componentes rituais que permitirem ler o contexto rural, como a bênção do gado. Pelas características dos organizadores, pelos aspetos associados aos rituais religiosos e pela comensalidade, as festas de Santulhão permitem identificar continuidades, mas também reconhecer novas invenções festivas como o Festival de Música Tradicional e Celta⁸.

7 Na revista Santulhana (editada em Agosto, e cuja receita se destina à festa de S. Lázaro), encontramos artigos sobre acontecimentos e práticas culturais do passado, que percebo como contributos para a construção da memória coletiva da comunidade.

8 Videoclip do XI Festival de Música Tradicional e Celta de Santulhão, realizado a 11 e 12 de Agosto de 2011 no âmbito do trabalho de campo. Disponível na Internet em: <http://www.youtube.com/watch?v=VlyHd41lvO4&feature=youtu.be> (acedido a 13 de Fevereiro de 2017).



Cartaz do Festival, 2011



Cartaz do Festival, 2012.

3. Já Chegaram os Gaiteiros!: os imaginários celtas em Santulhão

Na linha de Donald Getz (2007) os festivais são celebrações temáticas de carácter público, normalmente com periodicidade anual, que reúnem as pessoas em torno de diversos objetivos, como a diversão, o entretenimento, a partilha de conhecimento e afetos, de forma a escaparem da rotina diária e procurarem novas experiências (2007: 31). O Festival de Música Tradicional e Celta de Santulhão nasceu em 2001 por iniciativa de Domingos Rosário (Juiz das Festas), inspirado no Festival Intercéltico de Sendim (Miranda do Douro). A sua organização sustentava-se num grupo de pessoas de ambos os géneros, naturais de Santulhão ou descendentes, que encontrou o apoio de membros da Associação de Melhoramentos Santulhana (AMS) e da Junta de Freguesia de Santulhão. Estes agentes locais são responsáveis pela dinamização cultural da aldeia ao longo do ano, através da realização de atividades desportivas, cívicas e festas tradicionais, e acolheram a ideia do festival com entusiasmo.

A relação com a AMS permitiu aos organizadores do festival resolver questões administrativas e burocráticas, decorrentes de apoios financeiros e logísticos, e de candidaturas a fundos de programas comunitários nos primeiros anos do festival. No entanto, a planificação e programação dos festivais era criada no espaço virtual que conecta os santulhanenses emigrados. Foi nas redes sociais virtuais que Lúcia Louro, diretora de marketing e publicidade em São Paulo (Brasil), Delfina Martins, administradora de condomínios em Paris (França), e Domingos Rosário, técnico superior de estatística em Lisboa (Portugal), construíram os programas dos festivais ao longo dos anos, e recriaram tradições locais. Neste processo atribuíram sentido à aldeia como “lugar social”, espaço de relações e identificações coletivas, por oposição aos “não lugares”, virtuais,

provisórios e efêmeros, comprometidos com o transitório e a individualidade (Augé 1992). Sobre a distância espacial que os separava, imaginaram o mês de Agosto como o momento do reencontro festivo, de celebração da comunidade, da partilha de bens e afetos. No Facebook partilhavam ideias, emoções e as rotinas do quotidiano ao longo do ano, e divulgavam um festival sem patrocinadores nem promotores musicais. Neste contexto, o festival de Santulhão pode enquadrar-se no surto de identidades, produtoras de significados e cultura, de que nos falava Manuel Castells (1998), quando os agentes locais, baseando-se nos materiais culturais de que dispõem, procuram resistir à homogeneização global (Tomlinson 1999) construindo singularidades em nome aldeia, e recriando novos modos de vida. As singularidades culturais representam uma “teia de significados” (Geertz 1973), que entrelaça construções simbólicas socialmente estabelecidas e partilhadas pelos membros da comunidade com “imaginários celtas” (Stokes e Bohlman 2003, Dietler 2006). No entanto, nem todos os organizadores do festival partilharam as mesmas construções simbólicas ao longo da vida. Alguns nasceram e viveram a infância em Santulhão, incorporando os símbolos, os ritos e as sonoridades do mundo rural. Na infância partiram com os pais para os meios urbanos de Lisboa e Porto, ou juntaram-se a familiares emigrados em França, Suíça e Alemanha. Outros nasceram já na diáspora, e apenas herdaram o imaginário de uma cultura recriada pela memória dos pais. Como salientou Connerton (1999), as narrativas de vida formam parte de um conjunto de narrativas interligadas, que estão incrustadas na história dos grupos, a partir da qual constroem a sua identidade. Mas, independentemente da diversidade de memórias e significados partilhados no grupo familiar, os organizadores do festival cresceram em meios urbanos, tiveram acesso ao ensino superior e desempenham atividades profissionais qualificadas. São professores, gestores, publicitários, empresários, técnicos de informática, funcionários administrativos, que colocam as suas competências ao serviço do festival. Domingos Rosário, que colaborou em contextos associativos urbanos, e desenvolveu experiências que contribuem para o processo de construção da memória local, descreveu da seguinte maneira o aparecimento do festival:

(...) As festas eram dois dias de música popular, ou Pop, e também achámos que podíamos criar um dia diferente, com grupos diferentes, com música mais tradicional, e daí surgiu a ideia de criar o Festival. (...) Do levantamento que fizemos das músicas cantadas cá são músicas com esta sonoridade mirandesa que usa a gaita-de-foles para acompanhamento, daí a relação ao “celta”, porque o tradicional ligamos a grupos do tipo do Zeca Afonso (Domingos Rosário, 13 de Agosto, 2011)⁹.

Em 2001, na qualidade de membro da Comissão de Festas, Domingos Rosário declarou ao jornal *Diário de Notícias*: “as nossas tradições prendem-se com a música celta, mas ultimamente tem-se descambado para estilos mais populares e pimbas que nada têm a ver com os nossos costumes”¹⁰. A “música celta” surgia no discurso

9 Domingos Rosário (Santulhão, 1963) completou a Ensino Primário em Santulhão e os diferentes ciclos do Ensino Secundário em Vouzela, Leiria, Chaves e Bragança. Licenciou-se em Informática de Gestão e concluiu o Mestrado de Estatística e Informação em Lisboa. É funcionário superior no Instituto Nacional de Estatística em Lisboa, onde vive há vários anos. Excerto da entrevista realizada em Santulhão.

10 Artigo “Festival em Santulhão aposta na música celta. Chegaram os Gaiteiros!”, publicado no Diário de Notícias. Arquivo histórico do 1º festival (2001).

para rotular o festival e atrair um público urbano, que parecia encontrar nos “imaginários celtas” um sentido de universalidade.

“O festival contará com a participação especial de vários Gaiteiros da Região, seguindo-se no programa Sebastião Antunes-Trio, uma formação de música popular, cujo repertório vai da música de Trás-os-Montes, à música da Escócia e Irlanda. (...) Logo de seguida é a vez de Odores de Maria, uma banda de Bragança constituída por seis elementos, surgida em Junho de 1995 e cujo repertório congrega várias correntes da música atual, caracterizada sobretudo por um “Pop acústico” de “raízes celtas”.¹¹

A designação do Festival de Música Tradicional e Celta de Santulhão surge agregado ao nome da aldeia, transformando-a numa “aldeia global”, produzida como “exoticidade atraente” (Costa 2012: 257). Os organizadores, ao criarem a ideia de “aldeia de tradições” também emblematizaram o local, como atesta a notícia divulgada num jornal regional:

“As gentes de Santulhão espalharam-se por todo o mundo contribuindo para a “morte” de algumas tradições. Dia 11 de Agosto de 2001 Santulhão, Vimioso, Bragança, irá proporcionar a todos os seus habitantes e forasteiros um dia assente nas tradições festivas que nos norteiam. Estamos situados geograficamente numa das zonas mais pobres do país mas com tradições muito ricas e que não queremos deixar morrer. (...) As gentes de Santulhão, com o apoio da Associação de Melhoramentos Santulhana e da Comissão de Festas 2001, organizou o 1º Festival de Música Tradicional e Celta com o intuito de não deixar morrer as nossas tradições musicais”¹².

A partir de 2003 os organizadores alargaram a programação do festival para dois dias, criando *workshops* de danças tradicionais, exposições de instrumentos musicais e de artesanato, recriando canções associadas a atividades agrícolas, divulgando a gastronomia e os produtos locais, como o azeite. No festival de 2004 organizaram a exposição “Os Cem Instrumentos do Mundo,” uma coleção de instrumentos musicais tradicionais cedida graciosamente pelo músico Sebastião Antunes, vocalista e instrumentista do grupo “Quadrilha”. A mostra serviu de mote para a realização de um debate sobre “A Globalização da Música Tradicional”. A designação de “música tradicional” serve para denominar o conjunto de práticas, géneros e estilos musicais associados a contextos rurais, “que a partir da década de 1980 mereceu um renovado interesse, traduzido na revitalização de práticas musicais em vias de desaparecimento, e na sua resignificação” (Castelo-Branco e Branco 2010: 893-894). Tratou-se de um processo de construção da memória coletiva encetado por agentes culturais locais e grupos musicais urbanos, que o antropólogo Jorge Freitas Branco designou de “refolclorização”. Segundo este autor

11 Artigo publicado em www.attambur.com. Arquivo histórico do 2º festival (2002).

12 Artigo do Diário de Trás-os-Montes: “1º Festival” de Música Tradicional e Celta “Já chegaram os Gaiteiros”, de 31 de Julho de 2001. Disponível na Internet em: <http://www.diariodetrasmontes.com/noticia/santulhaovimiosobraganca>, (acedido a 13 de Fevereiro de 2017).

“a refolclorização pode bem consistir em elaborações cénicas sistemáticas de aspetos do passado, entretanto desprovidas de base de legitimação no vivo” (Branco 1995: 170), considerando as transformações sociais e culturais do mundo rural.

Na região de Trás-os-Montes assistiu-se à revivificação da gaita-de-foles nas terras de Miranda (Moreno Fernández 2008), destacando-se as iniciativas do promotor, divulgador e estudioso Mário Correia na recuperação das histórias de vida, instrumentos e registos sonoros de gaiteiros e tamborileiros (Correia 2012, 2013). Neste contexto, a presença de gaiteiros da região transmontana atribuía particular significado ao Festival de Santulhão, tanto no âmbito da divulgação e revitalização da gaita-de-foles, como pela sonoridade do instrumento estar associada aos imaginários da “música celta”, como alguns informantes sugeriram. Ao longo dos anos vários grupos de gaiteiros participaram no festival, como os “Gaiteiros da Raia”, os “Gaiteiros de Serapicos”, os “Gaiteiros de Palaçoulo” e os “Gaiteiros de Sendim”, por Santulhão não ter gaiteiros. Mas em 2011 surgiram os “Gaiteiros da Terra”, criados e coordenados pelo jovem Ruben Rosário, que, para além de animarem as ruas da aldeia durante o festival, alargaram o âmbito das suas atuações a outras festas locais e regionais.



“Gaiteiros da Terra”. Foto da autora. 2012

No festival de Santulhão também encontramos outros processos de construção da memória coletiva, nomeadamente na recuperação de jogos e danças tradicionais, e de cantigas associadas a atividades agrícolas, agora destinadas a exibir ao público urbano o “exotismo” do mundo rural. A 12 de Agosto de 2010, numa entrevista à agência de notícias Lusa, os organizadores do festival reafirmavam já a vontade de recriar um conjunto de tradições locais esquecidas, com principal incidência na gastronomia regional, danças tradicionais, passeios de burro e caminhadas pelo campo “à procura de antigos trilhos e das típicas arruadas musicais”. Lúcia Louro, coordenadora do Festival, e porta-voz da organização, afirmava que “devido à parca divulgação, o evento ainda não entrou no roteiro dos festivais deste género musical, embora a sua programação

não o envergonhasse”¹³. A afirmação de Lúcia Louro fundamentava-se numa análise comparativa da programação musical com outros festivais, nomeadamente o Festival Intercéltico de Sendim (Miranda do Douro) e o Festival Folk Celta de Ponte da Barca, sem considerar a importância das redes musicais internacionais e os apoios institucionais ativados naqueles casos, que os organizadores de Santulhão não possuem. No entanto, atuaram em Santulhão músicos e grupos nacionais e internacionais¹⁴ que integram o circuito comercial da música folk, e que também passaram pelos palcos de outros festivais no norte de Portugal como o Festival Intercéltico do Porto, o Festival Intercéltico de Sendim, o Festival Folk Celta de Ponte da Barca, o Festival de Música Celta de Viana do Castelo, e o Porto Celtic Fest.



Venda de doçaria tradicional. Foto da autora. Santulhão, 2012.

Quando realizei trabalho de campo em 2011 e 2012 o festival de Santulhão não beneficiava de apoios financeiros da Direção Regional de Cultura do Norte, nem de quaisquer outras entidades oficiais, autofinanciava-se pela criatividade e iniciativa dos organizadores, através de uma densa rede de familiares e amigos que envolvia a comunidade. A venda de camisolas e diversos artigos alusivos ao festival, os produtos de doçaria e artesanato local confeccionados especialmente para o evento, recuperando o sabor e os saberes do passado, o consumo de comidas tradicionais e de bebidas confeccionadas no local constituíam a principal fonte de financiamento.

Em 2004, o jornalista Orlando Bragança, do *Diário de Trás-os-Montes*, já destacara as particularidades do financiamento do festival, e valorizara o trabalho voluntário dos organizadores nos seguintes termos:

¹³ Artigo: “Tradições locais e sons celtas no Festival de Santulhão”, jornal *Diário de Notícias*, de 12 Agosto 2010. Disponível na Internet em: <http://www.dn.pt/artes/musica/interior/tradicoes-locais-e-sons-celtas-no-festival-de-santulhao-1639524.html> (acedido a 13 de fevereiro de 2017).

¹⁴ Os grupos e músicos que atuaram em Santulhão e circularam por outros festivais celtas incluem Antubel, Roldana Folk, Tradere e Keympa, Quadrilha, Né Ladeiras, Galandum Galundaina, Brigada Victor Jara e “Pé na Terra”.

“Vários produtos da terra estiveram expostos dentro do recinto do espetáculo. A venda serviu para angariar fundos para poder pagar os espetáculos, orçados em 10 mil euros. (...) Todo este trabalho só foi possível com o esforço despendido por um punhado de jovens instalados em vários pontos do país, mas naturais de Santulhão, que se deslocaram à aldeia e emprestaram o seu tempo para levar a cabo este festival. São eles: Domingos Rosário, António Bóia, Márcio do Rosário, Francisco do Rosário, Carla Barbosa, Licínio Gonçalves, Nelson Gonçalves, Gorette Henriques, Lázaro Alves, Sónia Alves, Sílvia Pissarro, Cláudio do Rosário, Nuno do Rosário, Manuel Bóia, Adrião Rodrigues, Carla Torrão, Pascoal Padrão e Fátima Salazar”¹⁵.

O apoio da Câmara Municipal de Vimioso estava limitado à impressão de cartazes e camisolas, à logística, e aos meios operacionais. O facto de os organizadores estarem desligados dos centros de decisão, de interesses políticos locais e regionais e não obedecerem a uma agenda política, talvez tenha contribuído para o alheamento das entidades oficiais, apesar da presença assídua dos representantes do município no festival ser notória.

No Largo da Fonte do Arco, outrora lugar de abastecimento de água à aldeia e de encontro de namorados, construía-se o espaço do festival, pelo trabalho voluntário de dezenas de pessoas de vários grupos etários. Cada elemento da organização tinha uma área de intervenção específica, conforme os seus saberes e competências formais, embora a programação dependesse do consenso do grupo. A contratação dos músicos envolvia uma negociação ajustada à realidade económica do festival, e um acolhimento amigável que justificava o regresso e o reconhecimento do profissionalismo da organização. Sebastião Antunes e os grupos “Ventos de Líria” e “Galandum Galundaina,” presentes nos festivais de 2011 e 2012, atuaram várias vezes em Santulhão e mantêm uma relação de amizade com os organizadores. As relações fraternas construídas com os músicos ao longo dos anos era observável no palco, durante os ensaios e nos espetáculos, mas também fora do palco, sendo manifesta a familiaridade estabelecida com os organizadores e os membros da comunidade.

A rotatividade de alguns grupos musicais portugueses pelos “festivais celtas” do norte de Portugal permitiu-me reencontrar em Santulhão alguns músicos, que havia já entrevistado noutros locais. A questão central relacionava-se com o entendimento destes sobre o significado da “música celta”, como género musical agregador de públicos e de imaginários coletivos.

“(…) É uma questão de marca que os irlandeses fizeram bem, ao promoverem a música deles. Eu creio que a ligação que pode haver entre esta sonoridade e os celtas, o celtismo e essa coisa toda, é que de facto eles são dos povos da Europa que mantiveram mais ícones. Mas no fundo o que se faz quando se ouve a música deles, é que aquilo é música tradicional irlandesa, assim como nós temos música tradicional portuguesa” (Ricardo Coelho, 10 de Julho de 2011)¹⁶.

¹⁵ Arquivo histórico dos festivais, 4º festival (2004).

¹⁶ Excerto da entrevista realizada ao grupo “Pé na Terra” durante o Festival de Música Celta de Viana do Castelo de 2011. Este grupo também atuou no mesmo ano no festival de Santulhão.

“(…) É impossível saber o que os celtas tocavam, que estilo de música, quanto muito pode saber-se alguns instrumentos que eles usavam, os tambores, as flautas, agora como era a música é impossível saber. As influências de cada país actualmente na música tradicional já vai muito para além do nome celta, acaba por ser mesmo uma etiqueta comercial da música tradicional que é feita nesses países, porque eu acho que é tão celta uma muñeira galega como um vira do minho, ou de uma gaitadas nas alvoradas transmontanas” (Luís Peixoto, 10 de Julho, 2011)¹⁷.

“(…) Eu não sei explicar isso da música celta. É uma marca, sinto-o como uma marca, e às vezes as pessoas identificam-nos como um grupo celta, porque tocámos em festivais intercélticos. Nós gostamos de dizer que tocamos música tradicional mirandesa, seja lá o que isso queira dizer (...) que é a que nos ficou de tradição e que nós aprendemos” (Paulo Meirinhos, 14 de Agosto de 2012)¹⁸.

Os discursos permitem questionar de que forma a “música celta” é entendida e classificada. Numa perspectiva mercantilista é uma etiqueta comercial. Num quadro de valores universalistas estabelece uma relação espiritual global, centrada numa “identidade celtista” desvinculada dos traços da etnicidade (Dietler 2006: 238). O imaginário musical cruza diversos elementos estilísticos e instrumentos musicais da música tradicional portuguesa, com outras tradições musicais associadas à etiqueta da “música celta,” que destacam a música tradicional irlandesa. Para os músicos e agentes culturais envolvidos na produção de “festivais de música celta” em Portugal, trata-se de um rótulo comercial, facilmente reconhecido e legitimado internacionalmente que atrai públicos urbanos. No festival de Santulhão encontrei alguns jovens forasteiros que afirmaram o entusiasmo pela “música celta”, mas sem saberem muito bem como o explicar, uma das razões era: “por manter sempre o pessoal animado, sempre a saltar, é um espetáculo”. A atuação do grupo “Ventos da Líria” justificou claramente este comentário, pela forma como conquistou a audiência com as sonoridades do acordeão e do violino. A efetiva participação do público, por meio de um imaginário musical “celta”, incitou à dança e às palmas. Rui Barata, acordeonista da banda, explicou a razão do sucesso nos seguintes termos:

“ A base do grupo é o diálogo entre o acordeão e o violino, dois instrumentos que se cruzam muito bem, em que com linhas melódicas conseguimos fazer um jogo entre os dois instrumentistas para criar uma comunicação agradável. Como não temos voz, e é uma música que vive exclusivamente do instrumental, temos de nos agarrar a qualquer coisa, essencialmente ao ritmo e à energia, e queremos um concerto contagiante, com as pessoas a vibrarem, a baterem palmas e a saltarem. Só com o ritmo é que conseguimos isso, introduzindo a bateria, a viola baixo e a guitarra (Rui Barata, 11 de Agosto, 2011)¹⁹.

17 Excerto da entrevista realizada ao grupo “Assembly Point”, durante o Festival de Música Celta de Viana do Castelo de 2011. Luís Peixoto era músico no grupo “Sebastião Antunes-Trio”, que atuou em Santulhão em 2012.

18 Conversa com Paulo Meirinhos, músico do grupo “Galandum Galundaina”, durante o festival de Santulhão de 2012.

19 Rui Barata é coordenador do “Ventos da Líria”, um grupo constituído por cinco músicos que cruzam a música tradicional portuguesa com a música folk irlandesa e a “música celta”, inspirados em Kepa Junkera, no grupo galego “Luar na Lubre” e em bandas lendárias como os “Dubliners” e os “The Chieftains”. Excerto da entrevista realizada em Santulhão.

Durante o festival resgatavam-se memórias e outras práticas musicais associadas ao mundo rural, em danças e canções partilhadas por diferentes gerações. As crianças dançavam, incentivadas pelos pais, ou arrebatadas pelo ritmo contagiante da música. Os adolescentes conversavam entre si em francês, trocavam mensagens pelos telemóveis, mas comunicavam com os avós em português. O público, salvo alguns forasteiros e vizinhos das aldeias limítrofes, era constituído por grupos familiares ligados a Santulhão, de diferentes gerações, que se reuniam à roda de longas mesas, comendo e bebendo enquanto os espetáculos musicais decorriam.²⁰ A comensalidade alargada reforçava as relações entre os grupos familiares, que comemoravam o reencontro e os sabores recriados do passado imaginado, por meio de rituais que consolidavam as relações entre os membros da comunidade dispersos pelo mundo. Adrião Rodrigues, membro da Associação de Melhoramentos Santulhana, definiu o festival deste modo:

“ [...] Somos um festival “caseiro”, não temos aquele impacto que tem Sendim, porque não somos tão comerciais, e é isso que nos torna um pouco diferente. Temos um festival que é um encontro de gerações, para manter vivas as nossas tradições, a mostrar as nossas tradições às pessoas que vêm de fora e às que nasceram e não conheciam. O principal objetivo do festival é isso, e a nossa interação com o público no partilhar de ideias e ideais. [...]” (Adrião Rodrigues, 13 de Agosto, 2011)²¹.

A herança cultural, que podemos pensar como um “capital simbólico” (Bourdieu 2001) em Santulhão, preservava o passado e tornava-o visitável. Entre os forasteiros encontrei pessoas que todos os anos regressam a Santulhão, que afirmaram: “é uma aldeia única, que não há em mais lado nenhum. Há Portugal, e depois há Santulhão”. O rural, com roupagens antigas, humanas e naturais representava uma “teia de significados”, que entrelaçava os “imaginários celtas” com práticas comunitárias partilhadas, por oposição ao urbano, sinónimo de modernização e de individualismo (Williams 1973). Neste sentido, o festival configurava um tempo e um espaço de utopias, alicerçado em valores humanistas e universais que aspiravam a um futuro possível.

4. Algumas reflexões:

O festival ao ser idealizado e materializado por agentes culturais implicados na criação de um “passado significante” (Williams 1977), representava uma experiência comunitária assente na sociabilidade festiva e na colaboração. A colaboração representa uma estratégia de resistência alicerçada na experiência e participação coletiva, quando os agentes sociais, baseando-se nos materiais culturais de que dispõem, definem a sua posição no mundo globalizado. Ao resistirem a tendências musicais, como a música popular (vulgo pimba), que encontramos nos espetáculos musicais realizados no âmbito das

20 Videoclip do XII Festival de Música Tradicional e Celta de Santulhão, realizado a 13 e 14 de Agosto de 2012 no âmbito do trabalho de campo. Disponível na Internet em: <http://www.youtube.com/watch?v=ir-gMFUwIps> (acedido a 13 de Fevereiro, 2017).

21 Adrião Rodrigues (Bragança, 1982) viveu a infância em Santulhão e estudou em Bragança. Regressou a Santulhão em 1991, e em 2011 trabalhava no Lagar de Santulhão-Cooperativa Agrícola. Como membro da Associação de Melhoramentos Santulhana participa ativamente na dinamização cultural e na organização das festas locais. Excerto da entrevista realizada em Santulhão.

festas patronais das aldeias da região, atraíram públicos urbanos entusiastas do rotulo “celta”. O sucesso do festival também granjeou prestígio aos organizadores, por parte dos membros da comunidade, visitantes e grupos musicais, que lhes reconheciam qualidades profissionais análogas aos organizadores de festivais institucionalizados. A presença de músicos reconhecidos internacionalmente e de forasteiros constituía motivo de orgulho para os residentes, que os acolhiam com familiaridade. Aqueles justificavam o regresso em anos sucessivos, não apenas para atuarem ou assistirem a mais um festival, mas por sentirem que ali partilhavam uma festa comunitária. Ao reunirem-se em torno de atividades participativas, transformaram as celebrações musicais em espaços de criatividade e sociabilidade.

A partir de 2015 o festival passou a ser organizado pelo Grupo Cultural e Recreativo Associativo de Santulhão (Gras), uma associação fundada em 1982 que nos últimos dois anos se dedicou a recuperar festas e tradições locais, com particular ênfase na música tradicional. Em 2016, numa entrevista a uma rádio regional, Adrião Rodrigues, atual presidente desta associação, reforçava a importância do festival nos seguintes termos: “porque havia aqui muitos caixeiros e tocadores de gaita-de-foles, e juntamos música celta para trazer outro público, o que para mim se adapta muito bem à nossa região”²². Desta forma a “música celta” continuava a servir de etiqueta para atrair grupos musicais e públicos urbanos, mas também para resistir à uniformização dos consumos culturais. O festival não integra o calendário dos festivais reconhecidos a nível internacional, como o Festival Intercéltico de Sendim, mas os organizadores mantêm-se fieis à programação de “música tradicional e celta”, que ao longo dos anos conquistou a adesão de conterrâneos e forasteiros. Mas a principal motivação parece resultar da necessidade de continuarem a construir a “aldeia global”, por meio de práticas culturais que atribuem sentido e significado às suas vidas, e à vida da comunidade.

Bibliografia

AUGÉ, M. (1992) *Non-Lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Éditions du Seuil.

BAPTISTA, F. O. (1996) “Declínio de um tempo longo”. En Joaquim Pais de Brito et al. (org.) *O Voo do Arado*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, Instituto Português de Museus/Ministério da Cultura, pp. 33-75.

BOISSEVAIN, J. (dir.) (1992) *Revitalizing European Rituals*. London: Routledge.

BOURDIEU, P. (2001) *Razões Práticas. Sobre a Teoria da Acção*. Oeiras: Celta Editora.

BRANCO, J. F. (1995) “Lugares para o povo: Uma periodização da cultura popular em Portugal”. *Revista Lusitana* 13-14: 145-177

CASTELLS, M. (1998) *El poder de la identidad. La era de la información. Economía, Sociedad y Cultura*, vol. II. Madrid: Alianza Editorial.

22 Artigo: “16.º Festival de Música Tradicional e Celta animou Santulhão” da Rádio Brigantia. Disponível na Internet em: <http://www.brigantia.pt/noticia/16o-festival-de-musica-tradicional-e-celta-animou-santulhao> (acedido em 13 de Fevereiro de 2017).

CASTELO-BRANCO, S. e BRANCO, J. F. (org.) (2003). *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta.

CASTELO-BRANCO, S. (dir.) (2010) *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Vol.2. Lisboa: Círculo de Leitores. L-P.

CLIFFORD, J. (2000) "Taking Identity Politics Seriously: 'The Contradictory, Stony Ground'". En Paul Gilroy et al (eds.) *Without guarantees: in honour of Stuart Hall*. London/New York: Verso, pp. 94-112.

CONNERTON, P. (1999) *Como as Sociedades Recordam*. Oeiras: Celta Editora.

CORREIA, M. (2012) *Histórias de Vida dos Gaiteiros do Planalto Mirandês. Que de Fol'gaita Tocavam*. Lisboa: Âncora Editora.

CORREIA, M. (2013) *Tamborileiros & Friteiros da terra de Miranda*. Lisboa: Âncora Editora.

COSTA, S. (2012) "Bons Sons – Comemorar um Tempo, um Lugar e uma Memória". En Paula Godinho (coord.) *Usos da Memória e Práticas do Património*. Lisboa: Edições Colibri, pp. 253-266.

DIETLER, M. (2005) "Celticism, Celtitude, and Celticity: The Consumption of the Past in the Age of Globalization". En Sabine Rieckhoff (ed.) *Celtes et Gaulois dans l'histoire, l'historiographie et l'idéologie moderne*. Actes de la table ronde de Leipzig, 16-17 de juin de 2005. Glux-en-Glenne: Bibracte 12 (1): 237-248.

GEERTZ, C. (1973) *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books.

GETZ, D. (2007) *Events studies: theory, research and policy for planned events*. Elsevier Ltd.

GODINHO, P. (2017) *O Futuro é para sempre. Experiência, expectativa e práticas possíveis*. Lisboa: Letra Livre.

HOBSBAWM, E. e RANGER, T. (ed.) (1983) *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

JEUDY, H-P. (2008) *La machinerie patrimoniale*. Paris: Circé.

MARCUS, G. (1995) "Ethnography in/of the World System: the emergence of multi-sited ethnography". *Annual Review of Anthropology* 24: 95-117.

MORENO FERNÁNDEZ, S. (2008) "Reivindicaciones locales, circuitos nacionales y transnacionales en la práctica musical de la gaita-de-foles en Miranda do Douro, Portugal". En *Actas del Congreso Música, ciudades, redes. Creación musical e interacción social*. SIBE-Sociedad de Etnomusicología, y Rama española de la IASPM. (2015) "Música, ecología y desarrollo sostenible en el nordeste tramontano". *TRANS-Revista Trans-*

cultural de Música/Transcultural Music Review, 19. <http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/06d-trans-2015.pdf> [Consulta: 30 de Novembro de 2015].

OCHOA, M. “Tradições de Santulhão. Provoações acerca da Festa de S. Cosme e S. Damião”. *Santulhana, Revista da Terra e Gentes de Santulhão* 19: 23.

PAIS DE BRITO, J. (2006) “Património e Identidades: a difícil construção do presente”. En Elsa Peralta e Marta Anico. *Património e Identidades – Ficções Contemporâneas*. Oeiras: Celta, pp. 43-51.

STOKES, M. & BOHLMAN, P. V. (2003) *Celtic modern: music at the global fringe*. Lanham, MD: Scarecrow Press.

TOMLINSON, J. (1999) *Globalization and Culture*. Cambridge: Polity.

WILLIAMS, R. (1973) *The Country and the City*. Oxford: University Press.

WILLIAMS, R. (1977) *Marxism and Literature*. Oxford: University Press.

Un novo achegamento a Santo Estevo de Ribas de Sil. A construción do mosteiro medieval e a súa recepción na época moderna.

Pablo Varela Cajide

RESUMO:

O artigo busca proporcionar unha nova lectura histórico-construtiva das sucesivas etapas na conformación do mosteiro medieval e analizar a infrecuente conservación destas estruturas nos tempos modernos.

ABSTRACT:

This article seeks to provide a new historical-constructive view of the successive stages in the conformation of the medieval monastery and analyse the infrequent conservation of this kind of structures in modern times.

PALABRAS CHAVE/KEYWORDS:

Mosteiros, Ribas de Sil, beneditinos, Claustro dos Bispos.
Monastery, Ribas de Sil, Benedictine, Cloister of the Bishops

INTRODUCCIÓN

A Ribeira Sacra, área de gran valor paisaxístico e patrimonial, foi un enclave predilecto para o asentamento da vida monástica desde os tempos altomedievais, o que deu lugar a unha inxente proliferación de mosteiros dos que aínda conservamos abundantes vestixios. Entre eles, os que pertenceron á orde de San Bieito ocupan un lugar destacado, pois foron os monxes negros os que acadaron unha maior implantación neste territorio, onde chegou a haber multitude de pequenas casas que salpicaron ambas beiras do río Sil e que teñen chegado ata nós en moitos casos reconvertidas en igrexas parroquiais.

De todos os mosteiros bieitos da Ribeira Sacra sobresaíu sen dúbida, pola súa magnitude e riqueza artística, o de Santo Estevo de Ribas de Sil (Nogueira de Ramuín, Ourense). Se ben gran parte do edificio que hoxe vemos é produto de distintos momentos da Idade Moderna, este mosteiro conserva ademais boa mostra das súas estruturas medievais, tanto a igrexa monástica como o coñecido Claustro dos Bispos, que constitúe un dos contados exemplos medievais desta tipoloxía arquitectónica conservados en Galicia.

A nosa intención neste artigo é achegármonos ao edificio medieval co obxectivo de revisar o seu proceso construtivo, asunto complexo sobre o que se manteñen certas in-



certezas e puntos en escuridade difíciles de resolver. Para iso, apoiámonos nas contribucións que nos precederon e séguese unha metodoloxía que combina a análise das formas artísticas cunha nova lectura ou interpretación dos datos que nos achegan as fontes. Por último, dedícase un apartado á cuestión da recepción destas estruturas medievais nos tempos modernos e a súa infrecuente conservación no marco do proceso de renovación arquitectónica que ao longo daqueles séculos modificou de xeito integral a fisionomía dos mosteiros bieitos de Galicia.

A fonte documental empregada foi fundamentalmente a colección diplomática do mosteiro, publicada por quen foi cóengo arquivado da catedral de Ourense don Emilio Duro Peña (1977). O seu manexo está suxeito a notables limitacións debido á escaseza da documentación conservada, circunstancia que veu propiciada pola acción destrutiva de varios incendios que afectaron a abadía ao longo da súa historia. De tal xeito, para os séculos X e XI, os dous primeiros de vida monástica en Ribas de Sil, a única documentación conservada é o privilexio fundacional de Ordoño II do ano 921. Dos séculos XII e XIII, os de maior esplendor de Santo Estevo na idade Media, non alcanzan o medio centenar os documentos conservados. Para o período baixomedieval (séculos XIV-XV) o volume de documentación increméntase, pero a maior parte do que nos ten chegado son cartas forais que achegan nula información sobre o estado material do mosteiro.

Polo que respecta ao estado da cuestión, dende o punto de vista da análise histórico-artística o mosteiro medieval non ten recibido excesivas atencións, a diferenza das realizacións da época Moderna que teñen sido obxecto de varios estudos monográficos en anos recentes agrupados dentro da serie *Opus Monasticorum* (Fernández Castiñeiras e Monterroso Montero 2010 e 2012). Un primeiro estudo histórico-artístico con carácter xeral foi o realizado a comezos do século XX por Arturo Vázquez Núñez (1900), que serviría como base do informe de declaración do mosteiro como Monumento Nacional en 1923. Con posterioridade, Chamoso Lamas e Pons-Sorolla (1958), no transcurso das obras de restauración dirixidas por este último no mosteiro nos anos 50, publicaron un estudo centrado na análise do retablo pétreo máis no que realizaron tamén puntuais observacións de interese en referencia á arquitectura da igrexa.

Porén, o groso das contribucións no que concirne á análise da arquitectura tanto do templo como do claustro, foron as realizadas por José Carlos Valle Pérez para a entrada correspondente a Santo Estevo na *Gran Enciclopedia Gallega*. Máis recentemente, Castiñeiras González (2003 e 2006) ten achegado certas novidades relacionadas coa organización do antigo altar románico e sobre a decoración e uso litúrxico do Claustro dos Bispos.

I. O comezo das obras

No ano 921 o rei Ordoño II concedía o abandonado lugar de Santo Estevo ao abade Fránquila e a outros compañeiros, quizais ermitáns dispersos pola zona, para que alí instaurasen a vida monástica e procedesen a “edificaret ibidem basilica uel monasterium in honore eiusdem beatissimi martiris” (AHN, Clero, carp. 1561, n. 1. Duro Peña 1977, doc. 1, p. 248). Este é o único testemuño que temos sobre a existencia dun primeiro conxunto de edificacións prerrománicas en Ribas de Sil, constituídas por unha igrexa e unhas dependencias monásticas das que non nos ten chegado resto ningún, pero que houberon de perdurar ata a súa íntegra substitución por unha nova fábrica comezada a finais do século XII.

O inicio desta última tivo lugar en tempos do abade Ramiro Yáñez (1165-1196). Vivía-

se por entón unha etapa de prosperidade para o mosteiro, que despuntaba como comunidade bieita tras a súa tardía adopción da Regra, posiblemente no propio século XII, ao igual que San Salvador de Celanova (Andrade Cernadas 2004). Dispuña por entón o mosteiro dunha forte base patrimonial como proba a existencia de posesións que chegan á terra de Limia e contaba tamén co favor rexio explícito nunha doazón “pro bono servicio” outorgada por Fernando II en 1182 (Duro Peña 1977, docs. 3-4, pp. 250-251). Todo isto contribúe a explicar o potencial económico co que contaba por entón Santo Estevo, que lle permitiu emprender a construción dunha igrexa moderna e ambiciosa englobada nun programa xeral de renovación arquitectónica coa que se buscou converter o que era un cenobio prerrománico nunha auténtica abadía beneditina.

Os traballos construtivos deron comezo pola capela maior no ano 1183, segundo indica un epígrafe situado no arrinque do fuste central do machón da Epístola: “*F(ecit) ERA MCCXXI*” (“Fíxose na Era 1221” = ano 1183). O obradoiro que asume o proxecto proviña das obras da catedral de Ourense, como sinalou Valle Pérez, un feito avalado pola analoxía nas solucións construtivas da capela maior: a bóveda de forno con nervios radiais que cobre o hemicyclo, os cinco nichos que acollen vans practicados no muro da ábsida, ou o emprego como soportes de capiteis-ménsula. O parentesco entre ambas edificacións ten a súa manifestación máis expresiva na decoración escultórica, coa presenza nunha das claves dun relevo que representa un anxo astróforo portando o disco solar.

O taller contratado para executar as obras de Santo Estevo vaise caracterizar pola asimilación de elementos dos diversos estilos que convivían no panorama do románico tardío; estilos que foron confluír precisamente na catedral de Ourense, onde este equipo se tería formado. Así, constátase por unha banda o emprego de certas fórmulas procedentes de San Vicente de Ávila, produto da presenza na catedral de mestres da segunda campaña desta basílica, como son o emprego dos capiteis-ménsula ou o beiril de arquións que percorre a cornixa das tres ábsidas (Valle Pérez 1990, 1984)

Por outra banda, amosa este obradoiro unha influencia da arte do Císter na procura dunha estética de austeridade e sobriedade que se manifesta nos capiteis, vexetais de xeito predominante e labrados cun tipo de follas de pouco resalte, algo lonxe da carnosidade que caracteriza a flora “mateana”. Porén, na escultura figurativa si se acusa o influxo do estilo de Mateo, tanto pola iconografía de certos motivos empregados como o anxo astróforo ou as harpías, como pola execución formal que acada boas cotas de naturalismo e plasticidade en aspectos como o tratamento das roupaxes ou nos cabelos compostos a base de bucles. O exemplo máis senlleiro destas características formais será o retablo pétreo que representa un apostolado destinado a ornamentar e glorificar o altar maior.

A catedral de Ourense teríase iniciado cara a 1180, segundo a cronoloxía proposta por Valle (1997), é dicir, non moito tempo antes que a igrexa de Ribas de Sil, comezada con certa seguridade en 1183. En base a estas datas iniciais, a igrexa monástica de Santo Estevo constituiría un dos primeiros edificios (senón o primeiro) no que se manifesta a influencia das solucións practicadas na catedral de Ourense e, polo tanto, ocupa un lugar de destacada importancia na difusión das formas tardorrománicas no panorama da arte ourensá e galega.

As obras de ambos os dous templos terían transcorrido en certa medida paralelamente, con Ribas de Sil á zaga do avance de Ourense, recibindo e dando conta das súas solucións. En 1188 tivo lugar a cerimonia de consagración do altar maior da catedral que se tería efectuado tras a conclusión integral da ábsida central. Tendo en conta o avance construtivo observado na obra catedralicia é conxecturable estimar que a capela maior de Santo Estevo puidese ter sido concluída e consagrada antes do final do mandato do

seu promotor, o abade Ramiro Yáñez, en 1196.

O sucesor de Ramiro á fronte de Santo Estevo tería sido Martín (1205-1219), quen segundo indicou Duro Peña (1977: 37) fora con anterioridade -entre 1193 e 1205- abade do veciño mosteiro de Santa Cristina de Ribas de Sil, irmán de hábito. Alí tería impulsado a execución das obras de súa igrexa monástica, cuxo comezo sitúase, segundo a cronoloxía proposta por Barriocanal López (2004), cara a 1192. Xa como abade de Santo Estevo a Martín debeulle corresponder continuar coas obras da igrexa, que proseguiría completando a cabeceira coa execución das capelas laterais. Sendas doazóns de Afonso IX efectuadas nos anos 1214 e 1215 terían suposto boas inxeccións económicas para a comunidade que lle permitirían sufragar a continuación das obras iniciadas.

En 1220, xa no mandato do abade Diego (1219-1234), efectúa Afonso IX unha nova doazón ao mosteiro que destaca por conter a primeira mención aos Santos Bispos (ACO, *Monacales*, núm. 198. Duro Peña 1977, doc. 20, p. 264). Estes nove prelados, segundo a tradición, renunciaron ás súas respectivas dioceses ao longo do século X para retirarse a vivir a Santo Estevo, onde logo dunha vida de piadosa exemplaridade finaron en olor de santidad.

Sábese por distintas referencias que os seus sepulcros estiveron dispostos ata o século XV no claustro ao que lle deron nome, concretamente na galería sur, que foi concibida como espazo de devoción dedicado a lle render culto a estes corpos santos. Deste xeito, a mención contida no referido documento rexio aos "*novem corporibus sanctis episcopis que ibi sunt tumulata*", ten levado a situar en torno a esta data -1220- o comezo da obra do claustro (Castiñeiras González 2006). Isto casaría ben co avance construtivo habitual nestes edificios, polo cal unha vez completada a cabeceira coas súas tres ábsidas, teríase proseguido executando os muros do perímetro do templo, iniciándose o claustro de xeito lóxico polo seu lado sur que se apoia no propio muro da igrexa e coa que comunicaba por unha porta hoxe cegada. Alí teríanse situado os sepulcros dos bispos, probablemente encaixados entre os propios contrafortes do templo.

A obra do claustro tería sido asumida polo mesmo equipo que traballaba na igrexa, segundo sinalou Valle Pérez, xa que nos seus capiteis emprégase un tipo de decoración vexetal sobria, de follas estilizadas de escaso resalte e remate volto en espiral ou aprensando unha bóla, que estaba presente tanto no interior como no exterior da cabeceira, e que aquí sistematízase conferíndolle ao claustro un aspecto certamente en liña coas realizacións da mesma tipoloxía da arquitectura cisterciense.

2. Crise e probable interrupción

En 1230 falecía o rei Afonso IX, feito que supuxo para Santo Estevo a perda do que fora o seu gran benfeitor. No contexto político xeral do reino este pasamento ía traer apareladas importantes consecuencias. A coroa do que nos últimos setenta e tres anos fora independente reino leonés acaba recaendo no rei de Castela Fernando III, quen reunifica na súa persoa ambos reinos xa de xeito definitivo. Esta mudanza política foi claramente prexudicial para o reino de Galicia, xa que perdeu a autonomía e centralidade da que gozara durante os reinados de Fernando II e Afonso IX, véndose abocada entón a una posición de marxinación, pois a corte do novo rei Fernando dirixía os seus esforzos e atencións ás campañas militares de conquista do val do Guadalquivir, ás que se debeu contribuír ademais con homes e recursos. As consecuencias de todo este proceso histórico foron a inexorable entrada en decadencia do reino de Galicia, o que no ámbito artístico repercutiu na paralización da intensa actividade construtiva das

décadas previas e, de xeito parello, na escasa permeabilidade de Galicia ás novidades do gótico clásico que se desenvolvía noutras zonas da península Ibérica.

Toda esta conxuntura houbou de sufrir nas súas propias carnes a comunidade de Ribas de Sil, que dende os tempos de Ramiro Yáñez contara co favor e achegada protección dos monarcas, especialmente a de Afonso IX, reiteradas veces hóspede do mosteiro como demostran os varios diplomas que expediu no centro beneditino. Un síntoma representativo da nova situación que se presentou en Santo Estevo é o acordo ao que chega en 1233 o abade Diego co tenente da Limia don Pelayo Arias, polo cal este comprometíase, en troco da cesión dun bo número de herdades, a defender o mosteiro de calquera intromisión ou exacción sobre o seu señorío e propiedades (ACO, *Monacales*, núm. 403. Duro Peña 1977, doc. 34, pp. 273-274). Semella pois que o mosteiro viuse obrigado a procurar novos xeitos de manter protexidos os seus dereitos e privilexios, recorrendo á institución da encomenda, un instrumento que se amosaría de dobre fío para os mosteiros, pois deixábaos a mercé da honradez e boa fe do estamento señorial.

Cara a mediados do século XIII detéctanse a través da documentación de Santo Estevo claros síntomas de crise. O primeiro testemuño témolo en 1246 nun documento polo que o bispo Miguel e o cabido de Lugo anexionan ao mosteiro a igrexa e décimos de San Miguel de Rosende, dicindo que o fan “ob favorem religionis monasterii Sancti Stephani de Ripa Syllis et ob multiplices necessitates monasterii eiusdem” (ACO, *Monacales*, núm. 602. Duro Peña 1977, doc. 42, pp. 279-280). Dedúcese disto que a comunidade estaba a atravesar dificultades económicas, as cales non se tiñan superado oito anos máis tarde, xa que en 1254 novamente o diocesano lucense co seu cabido outorgáballe ao mosteiro desta volta a igrexa de Santiago de Cangas baixo idéntica motivación (AHN, *Sellos*, caja 78, núm. 10. Duro Peña 1977, doc. 45, pp. 282-284). Con data de 3 de febreiro de 1260 emitíase unha bula papal pola chancelería de Alexandre IV confirmando estas anexións, e nela sinalábase que o mosteiro estaba situado nun lugar estéril (“*situm esse in loco sterili*”) onde non se producían o viño nin o trigo: “cuius natura non patitur ut ibi vinum seu triticum producat” (ACO, *Monacales*, núm. 614-1. Duro Peña 1977, doc. 48, p. 286).

Da análise en conxunto destas mencións dedúcese que o mosteiro estaba padecendo as consecuencias dunha crise agraria, que houbo de decimar de xeito inexorable as rendas da comunidade, o que tería motivado a actuación piadosa do bispo lucense en auxilio do mosteiro. A prolongada duración desta crise, catorce anos median entre a primeira anexión e a bula papal, xustificaría as afirmacións contidas no escrito pontificio sobre a esterilidade do lugar, que hoxe soan estrañas tendo o conta sobre todo a riqueza vitícola da zona.

Esta situación de forte crise, que lle afectaba aos alicerces da economía monástica, houbo de ter a súa ineludible repercusión nas obras en curso no mosteiro que, probablemente, se viron forzadas á parálise ante as dificultades materiais e a falta de fondos cos que sufragalas. Isto explicaría o observado por Chamoso Lamas e Pons-Sorolla (1958: 37) con respecto á igrexa cando din que “en la planta general del templo (...) se acusa un indudable enlace constructivo de época entre la cabecera y los dos tramos próximos, en tanto los dos primeros señalan una mucha más tardía ejecución, que les coloca ya dentro de avanzada época gótica”. Conforme a isto, no momento no que as obras tiveran que interromperse non se debía ter avanzado no interior do templo máis alá dos primeiros piares, os que delimitan o cruceiro. Estes aséntanse sobre un zócolo cilíndrico de aresta superior perfilada por plástico baquetón liso, e presentan sección cruciforme con columnas entregas nas frontes e outras máis finas acobadadas nos ángulos. Pola contra, os catro seguintes piares que completan as naves presentan

un deseño diferente tanto no zócolo –o que del pode verse por mor do coro alto– como na súa propia sección que é agora prismática cunha única columna entrega por cara.

A interrupción de obras cara a mediados do século XIII foi un proceso que lle afectou a varios edificios do noroeste peninsular, podendo citarse como exemplo afín ao foco artístico ourensán o caso da igrexa de San Juan del Mercado en Benavente (Hidalgo Muñoz, 1997). En Santo Estevo debeu adoptarse entón unha solución provisional que permitise utilizar a parte xa construída, agardando tempos economicamente máis favorables que fixeran posible a conclusión definitiva da obra. Si se tería completado por entón o cerramento do perímetro da igrexa, como avalaría a articulación interna da fachada occidental na que se practicaron escaleiras de caracol que serven de acceso ás torres cun arco de descarga por enriba do rosetón, peculiaridades que segundo Yzquierdo Perrín (1993: 444) son “habituales en el arte gallego de hacia 1200 y que muchas veces derivan de soluciones mateanas”. Paralelamente á execución das fachadas teríanse resolto as portadas do templo, das cales só nos ten chegado unha das orixinais, aínda que tapiada, situada no lado sur á altura do transepto.

3.A posible reanudación das obras

A situación non pareceu mellorar nas seguintes décadas do século XIII. Á crise económica que se viña arrastrando hai que lle engadir os desmandos dos poderes laicos sobre o señorío monástico, dos que dá mostra unha copia feita en 1288 dun vello privilexio de Afonso IX de 1215 (AHN, Clero, carp. 1561, núm. 10. Duro Peña 1977, doc. 15, pp. 260-261). No enmarque da copia o notario achega a razón xustificativa da mesma: o meiriño da Limia, Nune Anes, quebrantara o couto do mosteiro para arrestar uns homes contravindo polo tanto as disposicións do privilexio real. Se un meiriño, representante da autoridade rexia, non respectaba as exencións do couto, non resulta difícil imaxinar que non farían os “fijosdalgo”.

Porén, certos “brotos verdes”, certos síntomas de recuperación aprécianse nos últimos anos do século XIII. Logo dos reinados de Fernando III e Afonso X, durante os cales a relación entre Santo Estevo e a monarquía non fora máis alá das confirmacións de rigor dos privilexios anteriores, das fontes conservadas infírense maiores atencións por parte de Sancho IV. É posible que estas viñesen motivadas por un maior coñecemento por parte deste rei das problemáticas experimentadas polas abadías do noroeste peninsular, xa que fora representante do seu pai en Galicia cara a 1273 (González Jiménez 2001).

Este monarca outorgará varios privilexios en favor do mosteiro, sendo o de maior interese o do 26 de xaneiro de 1295 polo que, en resposta aos rogos do abade e monxes de Ribas de Sil, eximía ao centro monástico do pagamento de “pedidos, yantares y servicios”, tendo en conta o precario estado económico no que se atopaba a comunidade, sinalándose que por mor desta situación “no pueden acabar una iglesia que ha mucho que fue conpeçada” (ACO, *Monacales*, núm. 1862. Duro Peña 1977, doc. 60, pp. 293- 294).

A férrea vontade dos monxes de San Estevo por rematar as obras da súa igrexa encontrará un apoio excepcional tres anos despois, en 1298. Nesa data, nove bispos e arcebispos, cifra simbólica pola coincidencia cos nove Santos Bispos venerados en Ribas de Sil, sendo algúns deles extrapeninsulares, ofrecían indulxencias a todos aqueles fieis que visitasen a igrexa do mosteiro e contribuísen á finalización da obra con esmolas, legados ou mesmo prestacións persoais (AHN, Sellos, caja 100, núm. 4. Duro Peña 1977, doc. 61, pp. 294- 295). No susodito documento fálase de “rehedificari incipiatur”, é dicir,

“comezar a reedificar”, expresión que debe facer referencia ao feito de reemprender a obra, que segundo previamente expuxemos atopárase paralizada.

Non é posible calibrar cales foron os resultados prácticos deste chamamento internacional exhortando aos fieis a peregrinar a Santo Estevo e axudar nas súas obras. Non hai dúbida de que se trata dunha xestión brillante do por entón abade Domingo Yáñez (1287-1328), e resulta posible que os beneficios reportados tivesen permitido á comunidade concluír a obra da igrexa. Ao mesmo obxectivo debeu contribuír a rebaixa na presión fiscal outorgada ao mosteiro por Sancho IV, e que confirmaría poucos anos despois Fernando IV en 1310.

Neste senso, podería resultar chave a análise dos capiteis situados nos dous primeiros tramos do templo, aqueles que Chamoso e Pons-Sorolla consideraban “de avanzada época gótica”. Os capiteis desta zona teñen pasado ata o momento un tanto inadvertidos, quizais por ser só ben visibles dende o coro alto, estrutura que se encontra notablemente deteriorada. Atopamos aquí exemplares labrados nun estilo que ao noso entender difire do dos capiteis que se achan na zona da cabeceira do templo. O primeiro piar do lado do Evanxeo amosa dous bos exemplos. Un deles, situado na cara leste, presenta un fondo totalmente liso en boa parte da súa superficie, sobre o que sobresaen en altorrelevo dúas figuras que portan libros nas mans, atributo polo que poderían ser identificadas como apóstolos. Outro capitel no mesmo piar, desta volta na cara oeste, amosa representacións de harpías ou sereas-paxaro, motivo que se localiza tamén nos machóns da capela maior, pero a diferenza daquelas prescínlese aquí de fondo vexetal, sendo este novamente liso, e destacándose sobre o mesmo o volume de dúas figuras das que sobresaen o tamaño e deseño da cabeza dunha delas, cun rostro expresivo de ollos amendoados, boca miúda e nariz prominente.



Este xeito de traballar os capiteis así como certos trazos formais das figuras semellan propias do chamado “estilo orensano”, concretamente da súa fase de decadencia (Manso Porto 1993: 257). O “estilo orensano” foi o primeiro estilo gótico que en Galicia alcanzou un selo rexional e recibe este nome por ter o seu punto de partida na Clastra Nova da catedral de Ourense (ca. 1295) (Moralejo Álvarez 2004). Cara ao mesmo encadramento estilístico apunta tamén un tipo de capitel vexetal, situado no segundo piar do lado da Epístola, que polo tipo de desbastado e o fondo liso nalgunhas zonas responden igualmente a modelos derivados da Clastra Nova ourensá.



Xunto a esta tipoloxía conviven outras nas que volve a aparecer vexetación de remate abombado ou en “crochet”, o que podería estarnos a falar dunha recuperación de elementos da flora “mateana”, aspecto tamén característico da fase de decadencia do referido estilo (Yzquierdo Perrín e Manso Porto 1993: 291).

A fase de decadencia do “estilo orensano” iníciase cara a 1325, coincidindo co momento da súa máxima difusión, un período no que na diocese

de Ourense estíbese a desenvolver unha intensa actividade construtiva coa erección dos conventos mendicantes de San Francisco de Ourense e San Domingos de Ribadavia. Neste contexto, o estilo destes capiteis sinalados apuntarían cara á existencia dunha fase de traballos na igrexa no século XIV, o que apoiaría a hipótese de que as xestións feitas polo abade Domingo Yáñez tivesen dado os seus froitos e a igrexa puidese ser por fin rematada.

4.A cuestión da conclusión do claustro dos Bispos

Segundo se expuxo con anterioridade, o claustro dos Bispos tería sido iniciado a comezos do século XIII (ca. 1220) conforme avanzaban as obras da igrexa. Nos seus capiteis emprégase un tipo de decoración vexetal sobria con follas alongadas de pouco resalte e remate volto que permite supor que a súa execución tería sido asumida polo equipo que iniciou a igrexa, posto que esta tipoloxía de capiteis estaba presente no templo. Non obstante, un feito bota abaixo o carácter unitario que tradicionalmente se lle tiña atribuído a este claustro como unha obra románica do século XIII. Como observou Castiñeiras González (2006), boa parte dos capiteis do claustro dos Bispos foron executados empregando un tipo de labra que non se documenta en Galicia ata mediados do século XIV, pola que os capiteis xemelgos tállanse nunha mesma peza fundíndose co ábaco.

Deste feito dedúcese que os monxes de Santo Estevo non puideron concluír o conxunto claustral nunha primeira etapa, o que habería que relacionar coa forte crise que se rexistra a Santo Estevo cara a mediados do século XIII, e que tería provocado, ao igual que debeu acontecer coa igrexa, a parálise das súas obras ou cando menos a súa ralentización. Estas circunstancias non resultaban nada infrecuentes na época, pois a conclusión destes recintos adoitaba demorarse notablemente no tempo debido ás dificultades materiais ás que se vían sometidas as comunidades, manténdose durante longo tempo edificacións preexistentes e convivindo os monxes con estruturas inacabadas.

Existen restos no claustro de dúas portadas románicas, unha no ángulo suroeste, que era o primixenio acceso ao claustro dende o exterior e hoxe oculto, e outra na parte sur da galería, este de dobre van -un deles tapiado- que foi acceso á sala capitular e que amosa un soberbio capitel que representa o Sacrificio de Isaac no que se manifesta claramente o influxo do estilo escultórico mateano. Tendo en conta que a construción dos espazos claustrais adoitaba facerse por cruxías, a localización destas dúas portas indi-

caría que durante a primeira fase de traballos deberon construírse cando menos o lado sur, que é o adxacente ao muro da igrexa, e parte do leste. Teríase seguido así o avance construtivo propio dos espazos claustrais da época (Español Bertrán 2003).

Polo que respecta ao resto do recinto, o sistema de labra empregado nos capiteis proporcionaríanos unha data *post quem* para a súa execución de cara ao primeiro cuarto-mediados do século XIV. Isto situaríanos no período de máxima difusión do “estilo orensano”. Xa referimos as xestións feitas nos anos finais do XIII polos monxes co obxectivo de rematar a igrexa, e como a presenza nos dous primeiros tramos de capiteis encadrables neste estilo avalaría unha conclusión do templo no s. XIV. Pola contra, o tratamento dos temas vexetais nos capiteis do claustro de Santo Estevo nada ten que ver co trazo máis definitorio da decoración vexetal deste estilo, caracterizada pola marcada incisión na execución dos elementos fitomorfos, como ilustran por exemplo os capiteis do claustro de San Fancisco de Ourense datado entre 1325 e 1350 (Fraga Sampedro 2000).

Non obstante, asimilados na bagaxe deste taller si parecen atoparse trazos consubstanciais a este estilo, como demostraría unha parella de capiteis situados na galería leste, excepcionais dentro do conxunto polo seu carácter figurativo. Neles represéntanse catro figuras humanas que ocupan os extremos e catro animais, emparelladas dous a dous por cada cara dos cestos, no que semella tratarse dunha escena de caza de lebres, a vulgar pola súa morfloxía, que están sendo axexadas por cans. Os temas cinexéticos foran difundidos polos talleres ourensáns nos conventos mendicantes, e cara ao último terzo do século XIV localízanse tamén nalgúns templos catedralicios como Lugo, parroquiais e monásticos como San Salvador de Sarria e de Cins (Yzquierdo Perrín e Manso Porto 1993: 292). Por outra banda, o tratamento que se fai das figuras humanas, máis alá da pouca destreza do seu artífice, revela unha concepción xeométrica da figura e un tratamento acartonado das pregaduras que eran propias daquel estilo.



Isto chocaría co sistemático tratamento que se fai dos temas vexetais, como dixemos, que están a reproducir esquemas dos modelos románicos anteriores e recuperando motivos daquel repertorio, como as piñas, as bólas ou incluso as vieiras, o que semella estarnos a falar dun momento de consumado esgotamento deste estilo ourensán, que obriga os canteiros a encher o baleiro apelando a motivos da tradición románica.

A pesar de que o inicio da fase de decadencia do “estilo orensano” se sitúa a partir de 1325, o certo é que este aínda gozou de vitalidade durante a segunda metade do século XIV, a través dos dous obradoiros identificados por Manso Porto (1993) que entre 1360 e 1380 traballan na Catedral de Lugo, e que a partir desta última data desprázanse a outros puntos desa diocese, como Sarria, non moi lonxe de Santo Estevo. Isto invitaría a levar a execución dos capiteis do claustro dos Bispos cara ao século XV. Na portada principal da igrexa de San Domingos de Ribadavia, executada ca. 1420-1424 evidénciase o abandono do “estilo orensano” e a regresión a outros repertorios románicos e

góticos (Manso Porto 1993: 253). Cara a mediados de século estaría conformada no panorama da arte galega unha tendencia neorrománica, “renacimiento mateíno” tal e como a definiu Moralejo Álvarez (2004: 26), que segundo este autor «no lo determina tanto el que el arte mateíno constituyera la presunta plasmación de un genio nacional como otra vez el vacío, la falta de tradición que obliga a vivir sobre el terreno a recurrir a todo lo que se tiene a mano». Un bo exemplo desta tendencia sería o claustro de San Francisco de Lugo, iniciado en 1452 (Pérez Martínez 2011).

En 1456, o mestre carpinteiro da obra da ponte de Ourense, Diego Afonso, márchase ao mosteiro de Ribas de Sil (Vázquez Castro 2001), dato que apunta cara á existencia dalgún tipo de traballo construtivo no edificio nestes momentos. Poucos anos despois, en 1463, sabemos que ten lugar unha intervención no claustro, xa que o abade Alonso Pernas manda exhumar os corpos dos Santos Bispos dos seus sepulcros, que se achaban na lado meridional do recinto, para trasladalos á igrexa (Vázquez Núñez 1900: 263).

Frei Alonso Pernas foi frade franciscano e un personaxe de destacada carreira eclesiástica, bispo primeiro auxiliar de Almería e despois de Marrocos entre 1449 e 1485. Foi ademais durante vintedous anos (1461-1483) “administrador perpetuo” de Santo Estevo, é dicir, abade comendatario, mais desmarcándose da tónica xeral que presidiu a actuación destes persoeiros, meros cobradores de rendas, el residiu no mosteiro e foi un celoso administrador da casa, outorgando numerosos foros e facendo sacar copia notarial do seu “Tumbo de presentaciones” (Duro Peña 1977).

Situámonos polo tanto nun contexto de certa reordenación na xestión do mosteiro, o que nos leva a pensar, relacionándoo coa presenza daquel carpinteiro poucos anos antes, que o traslado dos Santos Bispos á igrexa dende a súa localización primixenia no claustro, quizais deba entenderse non como unha decisión illada ou puntual, senón contextualizada nun proceso de actuacións no espazo claustral no que cabería enmarcar a realización destes capiteis, e co que se buscaría poñer fin a un recinto que fora iniciado en época románica.

5. Entre renovación e memoria: a recepción do mosteiro medieval na idade moderna

Entrado o século XVI, os mosteiros beneditinos galegos incorpóranse á Congregación reformada de San Bieito de Valladolid, e logo dun período de saneamento das súas rendas, emprenden un programa de renovación arquitectónica que seguiu unhas pautas xerais comúns e que tiña por obxecto modernizar e engrandecer os seus vellos edificios. Esta renovación iniciouse a partir de mediados do cincocentos, tomando como punto de partida a construción de novos claustros previa destrución dos preexistentes da época medieval. Así aconteceu, dentro da familia bieita, nos centros monásticos de San Salvador de Celanova, San Xulián de Samos, San Xoán de Poio, San Pedro de Tenorio ou San Salvador de Lérez. Unha vez renovados os claustros, procedeuse á construción doutros novos adxacentes aos mesmos, chamados da Hospedaxe, e dende mediados do século XVII, senón antes (o caso de San Martín Pinario), a renovación integral culmina coa construción de novas igrexas en substitución dos vellos templos medievais (Goy Diz e Folgar de la Calle 2005).

Dentro desta dinámica xeral o mosteiro de Santo Estevo constitúe un caso particular. A renovación arquitectónica do edificio iniciouse cara a 1564, ano no que ten lugar un incendio que propicia o desprazamento urxente a Ribas de Sil dos visitantes da orde frei Hernando de Medina -abade de Pinario- e frei Juan de Corcueras, que serían os responsables de impul-

sar os traballos de reforma e remodelación do mosteiro (Vázquez Martínez 1951).

A diferenza dos restantes proxectos claustrais da orde en Galicia, nos que se executaron obras de nova planta coa demolición das estruturas anteriores, no claustro dos Bispos o que se formula é un inusual proxecto de reconstrución no que se integraron boa parte dos elementos preexistentes na nova obra. Deste xeito, conserváronse do claustro medieval as arquerías de medio punto abertas ao patio xunto coas columnas xeminadas cos seus capiteis decorados, así como o poio ou banco corrido no que se apoian. Mantendo esta estrutura, cubríronse as galerías con bóvedas de crucería estrelada e acometeuse a construción dun segundo andar, o que obrigou á colocación de contrafortes cara ao patio como contrarresto das presións, situados entre as primixenios arcos medievais ocultando algúns deles.

A comunicación coa planta alta estableceuse a través dunha escaleira no ángulo sueste á que dá acceso un dos vans da que fora entrada á sala capitular, tamén conservado. Este claustro alto ía destinado en gran medida a acoller cuartos para os monxes, axeitando así o edificio claustral tanto ao incremento no número de membros da comunidade, como á transformación nos espazos de habitación que supuxo o abandono do dormitorio comunitario, propio de época medieval, polas celas individuais.

As reformas levadas a cabo neste momento estendéronse tamén á igrexa. Como observou Valle Pérez o perfil das nervaduras das bóvedas do claustro, cunha moldura tórica enmarcada por dúas cóncavas, coincide co do abovedamento das naves do templo. Isto permite supor que por estas mesmas datas foi substituída a primeira cuberta da igrexa, probablemente de madeira, por bóvedas de cruzaría propias do gusto tardogótico, volteadas sobre os arcos formeiros e faixóns do edificio medieval.

Aproveitando a execución destas novas bóvedas sobre o corpo do edificio, incrementouse a altura das naves laterais, como proba a existencia na fachada norte dunha zona de muro lisa por enriba do beiril de arquiños. Desta maneira, a igrexa pasou a adoptar un modelo de planta de salón, coas tres naves á mesma altura, creando así un espazo interior máis diáfano. Á vez, sobre os medrados muros laterais abríronse amplos vans oxivais, como denota a brusca interrupción da liña de imposta superior que arrinca das ábsidas laterais, buscando deste xeito dotar de maior luminosidade o interior.

Unha última modificación na igrexa afectoulle ás capelas laterais, que debían resultar un tanto estreitas para acoller os novos retablos, polo que se incrementou a súa altura, dando lugar con este feito a unha peculiaridade construtiva da igrexa de Santo Estevo moitas veces sinalada: unha cabeceira románica coas ábsidas laterais de maior altura que a central. O incremento de altura pódese apreciar no exterior se se observa como na parte superior das ábsidas extremas as sucesivas fiadas de perpiaños non coinciden cos tambores que forman o fuste das columnas, en troques do que acontece na ábsida central que non sufriu intervención. O recrecemento implicou o remonte da cornixa reaproveitando os elementos previos que a coroaban, cometéndose na súa colocación certos descoidos como demostran, por exemplo, dous arquiños xeminados sen canzorro que os sustente na ábsida sur.

Desde as décadas finais do XVI e ao longo dos dous seguintes séculos, o mosteiro non deixou de ampliar e engrandecer as súas dependencias, coa construción de ata dous novos claustros. Porén, tanto a igrexa como o claustro medievais, unha vez sometidos á reforma sinalada, mantivéronse sen drásticas transformacións ata a fin da vida monástica coa chegada da Desamortización. Isto fai de Santo Estevo un caso único entre as grandes abadías beneditinas galegas que, adaptándose aos novos tempos e ás novas

correntes estilísticas imperantes, renovaron de xeito integral as súas casas. Debe terse en conta que nos estamos a mover nunhas épocas caracterizadas pola “belixerancia” entre os estilos, o que quere dicir que ante a aparición de novas tendencias e mediando ou non necesidade, procedíase de xeito sistemático a destruír as edificacións preexistentes coa intención de volver construír no seu lugar.

Dispuxo Santo Estevo dun importante potencial económico na época moderna, especialmente reforzado pola anexión como priorados de Santa Cristina de Ribas de Sil e de San Vicenzo de Pombeiro, de tal xeito que para 1527 a renda do mosteiro era de 500 000 maravedís, cifra que só superaban tres grandes colosos da orde en Galicia: Samos, Celanova e Pinario (Zaragoza Pascual 1989). Isto viría desbotar a idea dunha imposibilidade material de substituír estas vellas estruturas por outras novas, polo que a preservación ata hoxe do núcleo medieval do mosteiro debe entenderse máis ben como resultado da vontade dos monxes de Ribas de Sil por preservalo, e por conseguinte, da existencia dunha valoración desas formas do pasado.

Neste senso, resulta revelador o sumario solicitado en 1662 polo abade frei Plácido de Andrade Montenegro ao bispo don José de la Peña (1659-1663) polo que o mosteiro tentou lograr “rezo e misa” para os Santos Bispos (ACO, “Legajos Monasterio S. Esteban de Ribas de Sil”, Antonio Serrano notario, 1663). A través deste proceso, os monxes tentaban obter un recoñecemento oficial para o culto a estes corpos, considerados santos, pero que non dispuñan da preceptiva canonización feita pola sé apostólica. Ponse entón de manifesto o valor outorgado pola comunidade a aspectos como a antigüidade do culto, e polo tanto da propia existencia do cenobio, así como á continuidade con aquel pasado. O mosteiro tentaba probar unha santidad “cuya verdad tiene apoyo en el tiempo antiquísimo e inmemorial de ser tenidos por santos” e deste xeito nárrese con detalle a historia dos Santo Bispos, indicándose os bispados de procedencia de cada un, e como logo dunhas vidas de piadosa exemplaridade, os seus corpos “fueron sepultados señaladamente en uno delos claustros de dicho monasterio” ata que o pai frei Alonso Pernas decidiu sacalos dos seus sepulcros na clausura onde se achaban “y los colocó y pusso sus cuerpos en el altar maior de la yglesia de dicho monasterio”, onde os monxes os mantiveran colocados “teniéndoles con la misma decencia asta oy”, e onde os bispos de Ourense “hauíéndose allado infinitas veces en la yglesia de dicho monasterio” foron testemuñas ao longo dos séculos da veneración e devoción da que eran obxecto e dos milagres que se obraban polo contacto cos seus aneis.

Santo Agostiño describiu a memoria como o presente das cousas pasadas, e neste senso o antigo claustro e igrexa medievais deberon erixirse para a comunidade de Santo Estevo en espazos de memoria. A continuidade, entendida como a existencia dun pasado vivo en estreita vinculación co presente, converteuse nun atributo apreciado polos monxes de Ribas de Sil en aras do engrandecemento da súa casa. E que mellor mostra de continuidade que a superposición do moderno sobre o medieval no Claustro dos Bispos, un espazo que constituía a mellor exaltación das reliquias que conformaron o sinal de identidade do mosteiro, non en van, o escudo coas nove mitras preside aínda hoxe a fachada principal do antigo conxunto monástico.

Bibliografía

ANDRADE CERNADASA, J.M. (2004) “Benedictinos y cistercienses en la Ribeira Sacra”. En J.M. García Iglesias (dir.) *La Ribeira Sacra: esencia de espiritualidad de Galicia*.

Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, pp. 79-90.

BARRIOCANAL LÓPEZ, Y. (2004) *Un Mosteiro da Ribeira Sacra, Santa Cristina de Ribas de Sil*. Ourense: Grupo Marcelo Macías.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.A. (2003) “Topographie sacrée, liturgie pascale et reliques dans les grands centres de pèlerinage: Saint-Jacques-de-Compostelle, Saint-Isidore-de-Léon et Saint-Étienne-de-Ribas-de-Sil”. *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXIV: 26-49.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.A. (2006) “San Estevo de Rivas de Sil revisitado: nuevos hallazgos e hipótesis sobre el monasterio medieval”. *Porta da Aira: revista de historia del arte orensano*, N. 11, pp. 53-90.

CHAMOSO LAMAS, M. e PONS-SOROLLA, F. (1958) “El monasterio de San Esteban de Ribas de Sil y su retablo de piedra”. *Cuadernos de Estudios Gallegos* 13: 35-42.

DURO PEÑA, E. (1977) *El monasterio de San Esteban de Ribas de Sil*. Ourense: Instituto de Estudios Orensanos “Padre Feijoo”.

ESPAÑOL BELTRÁN, F. (2003) “La polifuncionalidad de un espacio restringido”. En J. Yarza Luaces e G. Boto Varela (coords.) *Claustros románicos hispanos*. León: Edilesa, pp. 11-30

FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. e MONTERROSO MONTERO, J.M. (2010) *Piedra sobre agua: el monacato en torno a la Ribeira Sacra. Opus Monasticorum IV*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de La Maza.

FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. e MONTERROSO MONTERO, J.M. (2012) *Entre el agua y el cielo: el patrimonio monástico de la Ribeira Sacra. Opus Monasticorum V*. Santiago de Compostela: Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.

FRAGA SAMPEDRO, M.D. (2000) *O Convento de San Francisco de Ourense*. Ourense: Grupo Marcelo Macías.

GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. (2001) “Sancho IV, infante”. *HID* 28: 151-216.

GOY DIZ, A. e FOLGAR DE LA CALLE, M.C. (2005) “La arquitectura. De la Reforma de los Reyes Católicos a la Desamortización”. En J.M.B. López Vázquez (coord.) *Opus monasticorum: patrimonio, arte, historia y orden*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, pp. 99-213.

HIDALGO MUÑOZ, E. (1997) *La iglesia de San Juan del Mercado de Benavente*. Benavente: Centro de Estudios Benaventanos «Ledo del Pozo».

MANSO PORTP, C. (1993) *Arte gótico en Galicia: los dominicos*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.

MORALEJO ÁLVAREZ, S. (2004) “Escultura gótica en Galicia (1200-1350)”, En A. Franco Mata (dir.) *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios: homenaje al profesor Dr. Serafín Moralejo Álvarez*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, T. 1, p. 71-82.

PÉREZ MARTÍNEZ, M. (2011) “A arte gótica dos frades menores no claustro de San Francisco de Lugo: un achegamento”. En F. Arribas Arias (coord.) *O claustro franciscano do Museo Provincial de Lugo*. Lugo: Museo Provincial de Lugo, pp. 87-105.

VALLE PÉREZ, J.C. “Ribas de Sil, monasterio de San Estevo de”,. *Gran Enciclopedia Gallega*. Santiago de Compostela: Silverio Cañada editor, vol. XXVI: 227-231.

VALLE PÉREZ, J.C. (1984): “Las cornisas sobre arquitos en la arquitectura del noroeste de la Península Ibérica”. *Compostellanum* 29 (3-4): 291-356.

VALLE PÉREZ, J.C. (1990) “Las Ménsulas-capitel en el protogótico orensano”. *En torno al arte auriense: homenaje a D. José González Paz*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade; Ourense: Deputación Provincial, pp. 43-55.

VALLE PÉREZ, J.C. (1997): “A Arquitectura”. En X.M. García Iglesias (dir.) *A Catedral de Ourense*. A Coruña: Xuntanza, p. 51-104.

VÁZQUEZ CASTRO, J. (2001) “Los Maestros de obras y la construcción en Galicia durante la Edad Media”. En J.A. Sánchez García e J.M. Yañez Rodríguez (eds.) *El Aparejador y su profesión en Galicia: de los maestros de obras a los arquitectos técnicos*. Santiago de Compostela: Consello Galego de Colexios de Aparelladores e Arquitectos Técnicos, pP. 19-92.

VÁZQUEZ MARTÍNEZ, A. (1951) “Las reformas monasteriales del XVI y XVII”. *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*. XVII: 189-223

VÁZQUEZ NÚÑEZ, A. (1900): “El monasterio de Ribas de Sil”. *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*. I (15): 261-273.

YZQUIERDO PERRÍN, R. (1993) “Arte medieval I”. En F. Rodríguez Iglesias (dir.) *Galicia. Arte*. A Coruña: Hércules, vol. X.

YZQUIERDO PERRÍN, R. e MANSO PORTO C. (1993) “Arte medieval II”. En F. Rodríguez Iglesias (dir.) *Galicia. Arte*, A Coruña: Hércules, vol. XI.

ZARAGOZA PASCUAL, E. (1989) “Situación económica de los monasterios benedictinos leoneses y otros de la Congregación de Valladolid (1527 y 1541)”. *Archivos leoneses* 85-86: 129-154.

ZARAGOZA PASCUAL, E. (2002) “Abadologio del monasterio de San Esteban de Ribas de Sil: siglos X-XIX”. *Compostellanum* 3/4: 359-400.

ADRA: NORMAS PARA A PRESENTACIÓN DE ORIXINAIS

ADRA é unha revista con periodicidade anual.

Os temas que se abordan na revista son todos aqueles relacionados cunha visión ampla da 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.

O ámbito preferente da revista é Galicia sen deixar de atender miradas cara outras realidades vinculadas coa nosa cultura ou en contraste con ela.

A revista acepta exclusivamente orixinais inéditos, redactados nos seguintes idiomas: galego, portugués, español, francés e inglés. Só se publica artigos en galego os autores deberán aceptar a tradución de acordo cos criterios que indique o Consello editorial.

A revista conta cun sistema de avaliación externa. Unha vez recibido un orixinal, de acordo coas especificacións formais abaixo sinaladas, será enviado a dous expertos anónimos quen emitirán un informe que determinará a aceptación ou rexeitamento do manuscrito.

Os autores poderán corrixir unha proba de imprenta do seu artigo, sempre e cando

remitan as correccións no prazo que lle indique o Comité de Redacción que non será superior a 15 días.

O enderezo para o envío de orixinais é:

ADRA. Revista dos socios e socias do
Museo do Pobo Galego.
Museo do Pobo Galego
San Domingos de Bonaval
15703 Santiago de Compostela
biblioteca@museodopobo.gal

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.

Presentación.

Os artigos irán precedidos dunha folla na que figure: título, nome dos autores e autoras e filiación institucional, enderezo postal, teléfono e correo electrónico.

Os orixinais presentaranse mecanografados a dobre espazo, letra Arial 12, en papel normalizado DIN A 4. As páxinas numeradas serán 25 como máximo, incluídas fotografías, planos, gráficos, bibliografía e notas a pé de páxina. A extensión dos artigos será dun mínimo de 20.000 e un máximo de 50.000 caracteres (con espazos).

Os artigos deberán estar precedidos dun resumo en galego e inglés, cunha extensión entre 100 e 150 palabras, así como de entre 4 e 6 palabras chave.

Imaxes.

As imaxes e ilustracións deben ir en arquivo aparte, en formato jpg, con resolución suficiente e indicando a súa posición no texto.

Citas literais.

Cando sexan breves irán incorporadas no texto, se superan as catro liñas, destacarase nun parágrafo separado, sempre entre comiñas. Todas as citas levarán, tras o peche das comiñas e entre paréntese, a referencia que inclúe: apelido, ano de edición e páxinas. Ex.: (González Monje 2011: 138-139).

Notas ao pé.

Se prefere a eliminación das notas ao pé mais de ser necesarias deberán numerarse consecutivamente.

Bibliografía. A bibliografía limitarase aos libros e artigos citados no texto. Presentarase 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.,
SÁENZ-CHAS DÍAZ, B. (2000)
O tecido. Santiago de Compostela:
Museo do Pobo Galego.

Artigos en publicacións periódicas:

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

Participación en obra colectiva:

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

Dirección de Internet.

Cando a referencia aluda a un enderezo de Internet, consígnase do mesmo xeito que nos tipos anteriores incluíndo autores, ano e título e data de consulta. A dirección web incluírase en liña aparte.

PADROADO DO MUSEO DO POBO GALEGO (2006) *Informe sobre a Cidade da cultura*. [Consulta en liña: 23/05/2012]
<http://www.museodopobo.es/uploads/pdf/Revista%20Adra%204.pdf>

SOCIOS PATROCINADORES E PROTECTORES DO MUSEO DO POBO GALEGO

EDUARDO BEIRAS GARCÍA-MARTÍ
ALUMINIOS CORTIZO, S.A.
ENGASA. ENERGÍA DE GALICIA S.A.
TELEVÉS S.A.

ARUMIA, S.L.
AGACA ASOCIACIÓN GALEGA DE COOPERATIVAS AGRARIAS
BODEGAS TERRAS GAUDA
CLÍNICA DERMALAR
COOPERATIVA AGRARIA PROVINCIAL DA CORUÑA
CRIXP CARNE DE VACÚN DE GALICIA
FUNDACIÓN FEIRACO
FUNDACIÓN JUANA DEVEGA
FUNDACIÓN RODRÍGUEZ IGLESIAS
GADISA RETAIL S.L.U.
J.J. CHICOLINO
MADEIRAS ORNANDA
O 16 CASA DE XANTAR
PEDRA SALGADA S.L.
PROGANDO S. L.
R. CABLE E TELECOMUNICACIÓN DE GALICIA S.A.
RESTAURANTE LA BODEGUILLA DE SAN ROQUE
RESTAURANTE MARÍA CASTAÑA
VIÑA COSTEIRA S.C.G.



Museo do Pobo Galego

Colabora:



**XUNTA
DE GALICIA**