BOLETÍN DA REAL ACADEMIA GALEGA

As cantareiras e a poesía popular oral



NÚMERO 386 | A CORUÑA | ANO 2025

Boletín da Real Academia Galega



NÚMERO 386 | A CORUÑA | ANO 2025

Boletín da Real Academia Galega

Consello de redacción:

Henrique Monteagudo
Ana Isabel Boullón Agrelo
María López-Sández
María Dolores Sánchez Palomino
Lourenzo Fernández Prieto

Secretaria técnica:

Nélida Cosme

Editores científico:

María López-Sandez
Víctor F. Freixanes
Antón Santamarina

Edita:

Real Academia Galega

Deseño:

Xosé Díaz / Imago Mundi

Maquetación:

Real Academia Galega

Imaxe da cuberta:
Xosé Abad

ISSN: 1576 - 8767
ISSN-e: 2605 - 1680
Depósito legal: C-743/2000
https://doi.org/10.32766/brag.386

© REAL ACADEMIA GALEGA

Rúa Tabernas, 11
Apartado 557
15001 A CORUÑA
Tlf. 981 20 73 08
www.academia.gal
publicacions@academia.gal

REAL ACADEMIA GALEGA

Deputación DA CORUÑA

COMITÉ CIENTÍFICO

Fernando Bouza Álvarez	Universidade Complutense-Madrid
Isabel Burdiel	Universidade de Valencia
Jose V. Capela	Universidade do Minho
Ivo Castro	Universidade de Lisboa
Fernando Devoto	Universidade de Buenos Aires
M.ª Pilar García Negro	Universidade da Coruña
Ana Garrido González	Universidade de Varsovia
Javier Gómez Montero	Universidade de Kiel
Taina Hämäläinen	Universidade de Helsinki
Johannes Kabatek	Universidade de Zürich
Take Kazu Asaka	Universidade Tsudajuku de Toquio
Xabier Kintana	Euskaltzaindia / Real Academia de la Lengua Vasca
María Xesús Lama López	Universidade de Barcelona
Rosa María Lojo	Universidade del Salvador / Universidade de Buenos Aires
Kathleen March	Universidade de Maine
Ana M.ª Martins	Universidade de Lisboa
Marina Mayoral	Universidade Autónoma de Madrid
Miriam Halpern Pereira	ISTCE- Instituto Universitário de Lisboa
Gabriel Rei Doval	Universidade de Wisconsin-Milwaukee
Borja de Riquer	Universidade Autónoma de Barcelona
Guillermo Rojo	Real Academia Española/ Universidade de Santiago de Compostela
John Rutherford	Universidade de Oxford
Joan Veny	Institut d'Estudis Catalans / Termcat
Darío Villanueva Prieto	Real Academia Española / Universidade de Santiago de Compostela
Helena Zernova	Universidade de San Petesburgo

Boletín da Real Academia Galega
Núm. 386, pp. 5-6
© 2025. Real Academia Galega

UNHA FARTA COLLEITA

Henrique Monteagudo

O número do *Boletín da Real Academia Galega* que presentamos ofrece un mostrario significativo da actividade intelectual da nosa institución ao longo do ano 2025. Como é habitual, comeza coas achegas ao simposio anual arredor da figura do Día das Letras Galegas, que nesta ocasión puxo o seu foco no cantigueiro popular galego, e continúa coas alocucións pronunciadas no acto central desta celebración, que tivo lugar en Malpica de Bergantiños. Seguen catro bloques de estudos. O primeiro bloque recolle os contributos realizados nas xornadas sobre *A invención da tradición*, organizadas pola Sección de Historia, que se celebraron en Lugo e en Vigo. O segundo ofrece os traballos presentados na xornada *Achegas xurídicas a cuestións ambientais*, organizada polo Grupo de traballo Pensamento e ensaio da Sección de Literatura, que tivo lugar na Coruña. O terceiro reúne as intervencións proferidas na homenaxe ao escritor Paco Martín, celebrada en Lugo, no marco dos encontros sobre *Voces da narrativa* que promove a Sección de Literatura. Finalmente, no último bloque ofrécense a disertación pronunciada na xornada *Momentos da cultura galega*, dedicada a Castelao, que se desenvolveu no Museo de Pontevedra, e un estudo relacionado coa publicación de *Rimas populares gallegas* de Manuel Murguía.

Como novidade, este ano decidimos que a sección do *Boletín* reservada á vida oficial da nosa corporación se publique unicamente en formato dixital, pois nos últimos anos atinxiu unhas proporcións moi notables, acordes coa intensa actividade que a Academia vén despregando a través das súas seccións, seminarios e grupos de traballo, que ten un reflexo preciso e actualizado na nosa web e que tamén se manifesta nas distintas publicacións que foron vindo a lume ao longo do ano.

A colleita de resultados de 2025 foi especialmente farturenta. Dentro dela cabe salientar o extraordinario efecto de animación sociocultural, de pulo creativo e de mobilización intelectual da dedicatoria do Día das Letras Galegas ás cantareiras e a tradición poética e musical popular. A revisión do índice deste volume do *Boletín* dá unha boa idea da amplitude, variedade

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 5-6
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

e interese dos temas tratados e prodúcenos unha fonda satisfacción polo labor realizado. Non podemos máis que congratularnos disto e agradecerlles aos autores e autoras das colaboracións publicadas a súa dilixencia e xenerosidade. Convidamos, pois, á lectura dos traballos, na confianza de que será de moito proveito.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 5-6
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

I

As cantareiras e a poesía popular oral

Simposio



Foto: Pepe Barro

I

As cantareiras e a poesía popular oral
Simposio Día das Letras Galegas 2025

Ao ronsel do cantigueiro. Perspectivas etnomusicolóxicas sobre as ensinanzas das cantareiras galegas / Xulia Feixoo

Letra en música: o cancioneiro popular galego / Sergio de la Ossa

Os avatares de nove melodías tradicionais / Manuel Rico Verea

A regueifa e os cambios sociais / Domingo Blanco

A poesía popular: balance do ano e perspectivas de futuro. Argumentos para un coloquio / Richi Casás

Cantareiras: a exposición da transmisión / Isabel Vigo Rodríguez

O que de lonxe aprendín / teño mandado de dar! / Xabier Díaz

Boletín da Real Academia Galega
Núm. 386, pp. 11-26
© 2025. Real Academia Galega
https://doi.org/10.32766/brag.386.897

AO RONSEL DO CANTIGUEIRO. PERSPECTIVAS ETNOMUSICOLÓXICAS SOBRE AS ENSINANZAS DAS CANTAREIRAS GALEGAS

THE SONGBOOK LEGACY.
ETHNOMUSICOLOGICAL PERSPECTIVES
ON THE TEACHINGS OF TRADITIONAL GALICIAN FEMALE SINGERS

Xulia Feixoo
Universidade de Valladolid
ORCiD: 0000-0002-8279-3731

Resumo: Neste artigo gustaríame reflexionar sobre o coñecemento legado polas nosas cantareiras patrimoniais, un coñecemento que, a diferenza do transmitido polos cancioneiros, emerxe das prácticas da escoita e fica inscrito na voz e no corpo colectivos. Trátase dun saber que excede a análise musical tal e como é entendida na praxe académica occidental, e que se manifesta no propio acto de cantar e bailar xuntas. Interésame, así, explorar as ontoloxías do son e do movemento, modos de existencia e de coñecemento que desbordan a linguaxe escrita. Mais tamén quero pensar o que implica escoitar eses corpos e esas voces hoxe. Porque, como demostra a tradición das nosas cantareiras, a voz colectiva foi tamén un modo de facer comunidade, de crear vínculo e de habitar o territorio. Desde aquí propoño ler a idea de comunidade non como algo dado, senón como algo que se constrúe e se actualiza a través de rituais compartidos, entendidos como actos constitutivos e disidentes. Por iso, máis alá das lóxicas da patrimonialización e da nostalxia, as súas voces e os seus corpos poden axudarnos a pensar o presente. Nun tempo no que a modernidade tardía tende á uniformidade sonora e á estandarización das prácticas, *o ronsel do cantigueiro* segue a ofrecer outra forma de coñecer e de estar no mundo, unha que entende a nosa música e o noso baile como forzas vivas que continúan a trazar as coordenadas colectivas do noso territorio.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 11-26
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680
Enviado: 14/I/2026 Aceptado: 20/II/2026

Abstract: In this article, I reflect on the knowledge passed down by our *cantareiras*, or traditional Galician female singers. Unlike the kind transmitted through songbooks, this knowledge has emerged through the act of listening and remains inscribed in collective voice and bodies. This is a form of knowing that exceeds musical analysis as is commonly understood within Western academic practice and becomes visible in the very act of singing and dancing together. I therefore seek to explore ontologies of sound and movement: modes of existence and knowledge that go beyond written language. At the same time, I examine what it means to listen to these voices and bodies today. As the tradition of the *cantareiras* shows, the collective voice has also been a way of creating community, forging ties, and inhabiting territory. From this perspective, I propose that we understand community not as something given, but as something built and continually renewed through shared rituals conceived as constitutive and dissident acts. Therefore, beyond the logic of heritagization and nostalgia, their voices and bodies can help us to approach the present. At a time when late modernity tends toward sonic uniformity and the standardization of practices, the legacy of the *cantigueiro* or Galician songbook still offers another way of knowing and being in the world: one that understands our music and dance as living forces that continue to mark the collective coordinates of our territory.

Palabras chave: cantareiras, comunidade, territorio, arquivo sonoro, foliada.

Key words: *Cantareiras*, Community, Place, Sound Archive, *Foliada*.

INTRODUCIÓN

O discurso de ingreso na Real Academia Galega de Antón Fraguas,[1] lido o 8 de maio do 1956, titulouse *As coplas que se cantaban nas ruadas de Loureiro de Cotobade*. Nel, o etnógrafo reflexionaba sobre unha temática recorrente na súa carreira investigadora: o canto popular galego, situado no caso particular

1 A publicación deste artigo foi posible grazas a un contrato predoutoral FPI concedido dende o proxecto "Turismo y procesos de espectacularización en las tradiciones musicales ibéricas contemporáneas" (PID2020-115959GB-I00), coordinado por Susana Moreno dende a Universidad de Valladolid e financiado polo MCIN/AEI/10.13039/501100011033 e polo FSE+.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 11-26
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

da súa propia aldea-mundo.[2] Na súa dobre condición de rapaz curioso e de investigador sensible ao universo cultural que o rodeaba, Fraguas non só recolleu un importante cancioneiro popular, senón que foi quen de entender a ruada como espazo privilexiado de sociabilidade e transmisión da memoria colectiva. No seu relato etnográfico, atopou nas coplas a expresión da forma de vida do noso pobo, poñendo de relevo que o canto, no contexto do baile comunal, funciona como un auténtico relato colectivo. Así pois, o seu discurso non fala tanto da copla como forma literaria, senón da copla como práctica social e, como tal, constitutiva da comunidade.

No remate do seu discurso, Fraguas déixanos unha pasaxe tinguida de saudade, onde a descrición etnográfica da ruada transita cara a unha reflexión sobre o paso do tempo e a permanencia da memoria:

> Rematou o serán, colgaron as pandeiretas na viga e descolgaron a luz de carburo que con lixeiras apagadelas alumeou a festa. Agora a viga caeu co tempo, o farol escorrentouno a luz da electricidade e as cantigas viven no aroma das roseiras que florecen na nosa terra. (Fraguas 2019 [1956])

Pregúntome que queda hoxe das ruadas descritas por Fraguas, agora que xa non hai vigas senón Pladur, nin carburo senón lámpadas led. Que permanece daquel mundo de voces compartidas?, e que podemos aprender aínda desas formas de habitar o territorio a través do canto colectivo? Detrás destas preguntas nace tamén o título deste artigo: "Ao ronsel do cantigueiro. Perspectivas etnomusicolóxicas sobre as ensinanzas das cantareiras galegas".

Neste texto gustaríame recuperar ese fío tirado por Antón Fraguas para pensar sobre o coñecemento legado polas nosas cantareiras. Un coñecemento que, a diferenza do transmitido polos cancioneiros, emerxe das prácticas da escoita e fica inscrito na voz e no corpo colectivos. Trátase dun saber que excede a análise musical tal e como se entende na praxe académica occidental, e que se manifesta no propio acto de cantar e bailar xuntas. Interésame, así, explorar as ontoloxías do son e do movemento, modos de existencia e de coñecemento que desbordan a linguaxe escrita. Mais tamén quero pensar o que implica escoitar eses corpos e esas voces hoxe. Porque, como demostra a tradición das nosas cantareiras, a voz colectiva foi tamén un modo de facer comunidade, de crear vínculo e de habitar o territorio.

2 Emprego aquí o concepto *aldea-mundo* no sentido no que o fai o antropólogo Manuel Mandianes; é dicir, como o centro simbólico do universo na cosmovisión galega (2009, p. 17).

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 11-26
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Desde aquí propoño ler a idea de comunidade non como algo dado, senón como algo que se constrúe e se actualiza a través de rituais compartidos, entendidos como actos constitutivos e disidentes. Por iso, máis alá das lóxicas da patrimonialización e da nostalxia, as súas voces e os seus corpos poden axudarnos a pensar o presente. Nun tempo no que a modernidade tardía tende á uniformidade sonora e á estandarización das prácticas, *o ronsel do cantigueiro* segue a ofrecer outra forma de coñecer e de estar no mundo, unha que entende a nosa música e o noso baile como forzas vivas que continúan a trazar as coordenadas colectivas do noso territorio.

A COMUNIDADE SITUADA. VENCELLOS AFECTIVOS CO TERRITORIO

Gustaríame agora desprazar a mirada cara ao territorio, entendido non como un fondo estático onde acontecen as prácticas culturais, senón como unha dimensión que tamén se constrúe e se transforma a través delas. Para comprender o papel das cantareiras e do canto colectivo hoxe, cómpre examinar como experimentamos os lugares que habitamos e como esa experiencia se organiza social e culturalmente. En *La invención de lo cotidiano* (2000, pp. 103-122) o pensador Michel de Certeau define o territorio como un punto de intersección entre o lugar e o espazo, onde o lugar remite a unha configuración de posicións físicas sobre o mapa e o espazo, pola contra, a unha encrucillada de movementos, tránsitos e accións que o habitan e que o constrúen culturalmente. Entendido así, o territorio pode ser lido como un relato cartográfico no que entran en acción coordenadas espaciais e socioculturais.

Esta maneira de concibir o territorio como unha experiencia vivida e narrada aparece con claridade nas coplas tradicionais. Nesta forma literaria predilecta na nosa tradición oral, non só se mencionan lugares, senón tamén se desvela un xeito particular de estar no mundo:

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 11-26
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Viva Beo e Seaia,
Pontella e Río de Vaa,
o lugariño de Asalo
é a flor da mocedá.

Por Barizo paso rindo
e por Mens paso cantando,
pró lughariño d'Asalo
vou com'a troita nadando.

Este ano fun á Barca
pró que vén hei de volver-e,
que me quedou a mantilla
no altar sin recoller-e.

Na i-aldeiña da Vila
i-hai unha pedra d'asente
para se senta-las nenas
a ropartir no pimiento.[3]

Nestes versos, o territorio non aparece como un fondo neutro, senón como unha xeografía afectiva de lugares que se percorren cantando, lugares cunha memoria colectiva asociada, que se enlazan por medio de imaxes. O sociólogo inglés Anthony Giddens (1990, p. 18), sinala que unha das consecuencias distintivas da modernidade é a separación "fantasmagórica" entre lugar e espazo, un proceso polo cal o territorio pasa a organizarse a través de sistemas abstractos que permiten representar e controlar o mundo sen necesidade de habitalo. Así, no noso tempo estase a producir o que el denomina unha desancoraxe, é dicir, unha transformación do espazo nunha categoría xeométrica, homoxénea e intercambiable, mentres o lugar perde espesor e densidade simbólica.

Entre as innumerables formas nas que nos resituamos no territorio, a música e o baile desempeñan un papel fundamental, pois estas manifestacións son quen de organizar recordos colectivos e presentar experiencias no espazo cunha intensidade, poder e simplicidade incomparables a calquera outra actividade social. Pero non só iso, senón que a música e o baile, dicíndoo con Martin Stokes (1993, p. 3), máis alá de proporcionar marcadores nun espazo social preestruturado, son o medio mediante o cal o espazo pode transformarse.

Se o territorio se constrúe tamén a través das prácticas que o habitan, resulta evidente que unha das máis significativas hoxe en Galicia é a foliada. Nos últimos anos, a súa presenza multiplicouse por todo o territorio galegofalante, e no 2025 chegaron a celebrarse máis de cento cincuenta foliadas

3 Coplas tradicionais compiladas por Dorothé Schubarth e transcritas por Dorothé Schubarth e Antón Santamarina. As primeiras tres cuartetas foron recollidas a Asunción Garrido Ameijenda en Asalo (Mens, Malpica de Bergantiños) en marzo do 1980, mentres que a cuarta foi gravada a Adolfina Casás na Vila da Igrexa (Cerceda) en xaneiro de 1983. Todas elas está dispoñibles para a súa consulta en rede no Arquivo do Patrimonio Oral da Identidade do Museo do Pobo Galego.

organizadas polo activo tecido asociativo do país.[4] Esta expansión non só revela a vitalidade do noso baile comunal, senon que tamén invita a preguntarse que se pon en xogo cando, en cada vila e en cada parroquia, a xente se xunta para cantar e bailar. O que me interesa é comprender como neses encontros se xera un sentimento colectivo de pertenza ao territorio. Que é o que acontece cando un grupo de persoas comparte música e movemento nun espazo concreto?

A diversidade destas celebracións é enorme, pois mudan as escalas, os contextos e as dinámicas cos que se activan as comunidades. Para ilustrar esta pluralidade e afondar nesa relación entre práctica e territorio, quero determe en dous exemplos procedentes da miña propia experiencia etnográfica, dous lugares que xa se converteron en citas imprescindibles do almanaque *trad* galego: a Foliada da Fonsagrada e o serán de Toutón.

Comezarei pola Foliada da Fonsagrada. Durante o traballo de campo realizado nas edicións do 2022, 2023 e 2024 chamou a miña atención unha característica peculiar deste festival, relacionada coas dinámicas comunitarias que emerxen durante os tres días de encontro. A todas as horas a música e o baile xorden de forma espontánea por todos os recunchos da vila ocupando prazas, rúas, estradas e tabernas, desbordando completamente a programación do cartel oficial.[5] Para Adrián Méndez, un dos organizadores do festival,

> Os concertos non son nada. Os concertos é o que menos lle importa á xente. Eses mesmos concertos podes velos mil veces noutros lugares. Ti vas alí desfrutar dese plan de estar coa xente e tocar con outras persoas. Chegamos a desenvolver toda esta programación en Becerreá, e seguiriamos tendo a programación do primeiro ano. O festival encheuse tanto polo romanticismo cara á Fonsagrada. Un sempre ten no imaxinario a Marentes como gaiteiro, a Oliva como bailadora ou a Horacio o bailador. Toda violinista ten no imaxinario a Florencio. E toda esa xente onde tocou? Na Fonsagrada. (Méndez 2022)

Se A Fonsagrada ofrece un exemplo de festival que desborda a súa propia estrutura e converte toda a vila nun espazo de encontro, Toutón amósanos outro xeito de entender a relación entre música, comunidade e territorio;

4 Datos compilados mediante a pescuda nas redes sociais dos colectivos organizadores e nas páxinas web especializadas, nomeadamente o portal *Onde hai foliada?*, https://haifoliada.gal

5 Pódese visualizar unha mostra das dinámicas descritas durante a edición do 2022 na seguinte ligazón: https://www.youtube.com/watch?v=M3BZwuvfV8k

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 11-26
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

o dun lugar pioneiro, fundamental na recuperación dos seráns nos anos noventa grazas á vontade das súas pandeireteiras e das compiladoras que, dende entón, traballan por preservar e activar ese legado. Sergio Martínez, director artístico do Fiadeiro, di:

> Eu teño moitas recollidas de aquí de Toutón e utilízoas para montar bailes e músicas. No Fiadeiro temos moitísimo repertorio, en Cantigas o mesmo. Temos moitísima información de Toutón que empregamos, creo, en todos os grupos. (Martínez 2022)

Pola súa banda, Carlos Salgado, membro de Cantigas e Agarimos, engade: "a ver, é das típicas localizacións, é un sitio moi, moi importante, dos que están no repertorio si ou si. Toutón é lugar de culto" (Salgado 2022).

Como apunta Paul Connerton (1989, pp. 36-37), as experiencias vividas no presente dependen en gran medida do coñecemento do pasado, da mesma forma que as imaxes do pasado serven para lexitimar a orde social presente. A memoria social compartida non depende tanto da "veracidade" do recordo ou da proximidade temporal con respecto do presente, senon máis ben dunha comunidade de intereses. É dicir, somos quen de evocar certos pensamentos porque toda a colectividade acredita neses recordos concretos e é quen de evocalos a través de accións colectivas, como neste caso, a música e o baile tradicionais.

Toutón, A Fonsagrada e outros moitos lugares do país foron quen de situarse na cartografía emocional grazas á acumulación desa memoria social compartida a través de gravacións referenciais para o colectivo que se van diseminando polo territorio por medio de publicacións en diferentes formatos. Pero, por riba de todo, o arquivo foise cristalizando a través da súa aprendizaxe en asociacións e escolas de toda Galicia. Vemos así como no imaxinario colectivo, o arquivo de pezas coreomusicolóxicas, así como as informantes que as transmiten, son fundamentais. Pero, mercede aos seráns e foliadas, a comunidade pode ampliar e actualizar a súa experiencia, performando todos estes saberes na contorna xeográfica que lle é propia. Así, vemos que para a comunidade non só é importante coñecer o patrimonio inmaterial de Toutón ou da Fonsagrada, senón que é importante interpretalo en Toutón e na Fonsagrada.

O que amosan Toutón, A Fonsagrada e tantos outros lugares da xeografía *trad* é que a separación "fantasmagórica" entre lugar e espazo descrita por Giddens pode reverterse. A modernidade tende a converter o territorio nunha abstracción, mais a música e o baile devólvenlle ancoraxe, reinscribindo

o corpo no lugar e activando memorias compartidas que restitúen a densidade simbólica dos espazos que habitamos. Estes espazos non son significativos pola súa forma física, senón porque neles se acumulan práctica, arquivo e experiencia social. Cada foliada e cada serán reactualizan esa memoria e transforman de novo o territorio nun escenario vivo de relación. E esa é unha das principais ensinanzas das nosas cantareiras: que a comunidade, a memoria e o territorio se constrúen cantando e bailando xuntas, facendo do lugar algo vivido e significativo malia as forzas de abstracción da modernidade.

A COMUNIDADE NEGOCIADA. DINÁMICAS DE IMPROVISACIÓN NA FOLIADA

Centrareime agora nas dinámicas particulares vencelladas coa improvisación que florecen durante o baile no contexto da foliada en Galicia. Para facer un breve repaso sobre o funcionamento do noso baile tradicional recorrerei a un vídeo que ofrece unha boa síntese visual do que aquí nos interesa. Trátase dun fragmento do episodio do programa *Alalá* dedicado ás pandeireteiras de Limiñoa, dirixido por Senén Bernárdez (2008) e presentado por Pilar García Rego.[6]

Neste exemplo pódese ver como no baile se produce unha tensión constante entre o eu, o ti e o nós. O baile tradicional galego é un baile colectivo e improvisado que se baila en parella. A súa estrutura organízase do seguinte xeito: cando unha das pandeireteiras comeza unha copla, un dos bailadores ou bailadoras propón un punto, un conxunto de pasos configurados de forma improvisada, no que se empregan pequenas células de movemento habitualmente coñecidas por todas as persoas participantes. Unha vez rematada a proposta de punto, tanto a súa parella coma o resto de parellas que se atopan bailando teñen que intentar repetir a figura iniciada pola persoa que nese momento está guiando o baile. Isto pode acontecer ou non. Pódese observar no vídeo que ás veces as persoas erran ou que non son quen de reproducir a iniciativa do guía. Todas bailan esta figura ata que as pandeireteiras rematan a copla e indican a transición cara á figura do *tablón* a través duns petos e dun cambio do xeito de tanxer a pandeireta, que pasa de ser tocada ao aire a ser tocada co puño. O *tablón* é unha estrutura coreolóxica na que os bailadores se desprazan mirándose de fronte de

6 O episodio pódese visualizar na seguinte ligazón: https://www.youtube.com/watch?v=rSGqmTboCdk&list=RDrSGqmTboCdk&start_radio=1

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 11-26
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

xeito levoxiro, en circunferencia, orbitando o seu centro común, mentres as pandeireteiras cantan a melodía da volta. Cando as pandeireteiras cantan unha nova copla, o ciclo volve comezar.

No acto de propoñer e imitar un punto existe unha negociación constante entre o eu que propón e o ti que decide aceptar a proposta. E este negociación resólvese no nós, no momento no que todas bailamos xuntas. Do mesmo xeito, xérase unha tensión no desafío que supón propoñer un punto, pois podemos retar o outro coa nosa habilidade pero, ao mesmo tempo, debemos medir a dificultade da nosa proposta, porque soamente cando o outro logra ou acepta imitar o noso punto se constitúe a comunidade a través do baile. Non se pode bailar soa. Esta tensión reláxase no momento de saír ao *tablón*, xerando unha dinámica de tensión e distensión constante que mantén vivo o baile ata o final. Deste xeito, no plano corporal prodúcese tamén unha tensión entre a expresión artística individual e os límites establecidos polo colectivo, na que os mecanismos de improvisación actúan como mediadores que flexibilizan esta relación necesariamente tensa. Os límites desta negociación entre o eu e o ti, entre o individual e o colectivo, entre desafío e solidariedade, sempre veñen condicionados pola sostibilidade do sistema.

E isto acontece, seguindo a Victor Turner (1988, p. 119), porque música e baile crean un tempo liminar, un "momento en e fóra do tempo", dentro e fóra da estrutura social secular, que pon de manifesto a existencia dun vencello emocional compartido, xerando o que o antropólogo escocés denomina *communitas*. A *communitas* constitúese alí onde xorde o baile e a música, e esta é espontánea e sempre pertence ao agora. Estar en comunidade, por tanto, non é estar un a carón doutro, se non estar cos outros integrantes dunha multitude de persoas que, tocando, cantando e bailando xuntas, constrúen a súa identidade colectiva.

O que nos ensinan novamente as nosas maiores é que a comunidade non vén dada, senón que se constitúe na práctica. No acto de botar un punto, cada bailadora debe calibrar a súa proposta atendendo ás persoas que a rodean. Non abonda mostrar habilidade, senón tamén empatía polo conxunto. Só así o baile se mantén vivo, garantindo a sostibilidade do sistema. A negociación entre o eu e o ti, entre o impulso individual e o benestar colectivo, é o que fai posible o nós. Estas aprendizaxes son profundamente corporais, mais tamén profundamente políticas, pois lembran que ningunha comunidade se sostén sen ese equilibrio delicado entre liberdade individual e responsabilidade compartida. Nun tempo en que os discursos autoritarios e excluíntes gañan presenza no espazo público, o baile tradicional devolve unha evidencia decisiva: non podemos bailar sós, o individua-

lismo radical é unha falacia. A través da improvisación, o baile convértese así nunha pedagoxía práctica do común, unha lección corporal que as cantareiras e bailadoras levan xeracións transmitindo.

A COMUNIDADE DO ALÉN. A MEDIACIÓN DO ARQUIVO

Detereime agora na comunidade do alén, unha dimensión esencial da nosa cosmovisión, onde a relación entre o mundo dos vivos e o dos mortos forma parte da experiencia ordinaria do tempo. Interésame pensar de que maneira as voces das nosas cantareiras, hoxe inscritas moitas delas no arquivo sonoro, nos permiten suspender, aínda que sexa por un intre, a temporalidade lineal da modernidade e acceder a outra configuración do tempo; unha na que o reencontro cos devanceiros é posible a través da escoita.

Solmira "da Cesteira", nacida na aldea da Rúa (Gargamala, Mondariz), contaba deste xeito a súa experiencia vital arredor do serán:

> E levábamos muito traballo no noso serán. Pero tiñamos unha aleghría… estabamos á espera de que fora noite, para ir-e ó serán… Lavábamos a roupa que tiñamos ao lombo, que non había outra, pra á noite levala limpa ao serán. E… íbamos co ghanado pro monte, e había pozas e duchabámonos. Lavabamos a cabeza na poza… Non, limpos andabamos, pero fame tiñamos un montón… e descalzos tamén. (Fernández Bernárdez 2017)

Na sociedade tradicional o serán era o punto de encontro de mozos e mozas, solteiros e casados, novos e vellos: as netas bailaban mentres as avoas cantaban. Durante o serán, música e baile propiciaban un tempo sen tempo, un eterno presente exaltado ao son das pandeiretas. Os seráns comezaban despois da noite de Defuntos, no mes das Ánimas, e polo regular sucedíanse ata o martes de Entroido. Na nosa cosmovisión, durante este período de invernía, a serpe, intermediaria entre este mundo e o outro, permanece soterrada e por iso os habitantes do máis alá —ánimas, trasgos, o demo…— poden vir para reunirse con nós (Mandianes 1984, pp. 16-17). Dorinda "de Sinforosa", da aldea de Mourelle (Gargamala, Mondariz), recorda:

> Ibamos comezar o serán acolá arriba… acolá arriba, que lle chamabamos O Coto. Naquel alto acolá alí onda un camiño… Nunha encrucillada que había alá arriba. I entonces empezabamos a cantar… eu empezaba a can-

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 11-26
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

> tar de home, e despois as outras de muller. Alí cantabamos así arrimado ao muro de Concha, pra que ouviran as mozas e os mozos e dicían "imos ao serán que xa están a cantar pra el". (Rodríguez Sánchez 2012)

Como ben reparou Castelao (1964), nas encrucilladas adoita haber un cruceiro ou un peto de ánimas. Estes forman parte fundamental da nosa paisaxe, porque os cruzamentos de camiños son o centro da aldea-mundo, o punto de encontro de todos os camiños e de todos os viaxeiros que o transitan. A encrucillada é o lugar de confluencia dos habitantes do aquén e do alén. O *Cantar do comezo do serán* do Barro (Gargamala, Mondariz) propicia a existencia dun lugar e un tempo liminar nos que a potencia do sonoro volve presentes as ánimas.[7] Así, no acto de cantar, Lola "da Coruñesa" e as súas compañeiras constitúen unha cartografía sonora do territorio habitado, da aldea-mundo, que cartografa as relacións entre os habitantes de aquí e do máis alá, constituíndo de forma cíclica á comunidade cada mes de novembro.

Na parroquia de Toutón, para alén de "poñer en acto a memoria incorporada de xestos, sons, oralidade, danza e canto", como propón Diana Taylor (2015, p. 56), o repertorio trae ao presente a figura dos devanceiros. Mediante o acto de tocar e cantar establécese unha interacción significativa coa comunidade espectral, que irrompe a través do son xerando unha fenda, dicíndoo con Hannah Arendt (1996, pp. 9-21), na que se artellan pasado, presente e futuro:

> Cada pandeireteira tiña o seu cantar e as súas cantigas. Claro, a señora Elena tiña uns cantares, Aurora tiña outros, a Dolores do Rafael tiña outros, a Clara, o señor Rolando… por iso nós temos un repertorio mui ghrande, mui ghrande porque, madre de Dios, aquí había… cada un tiña un cantar. A min muito me acordan os que xa non están cando canto os seus cantares, dio-los teña na Ghloria. Sobre todo os da señora Elena, que era a miña veciña. Ás veces paréceme que aínda a escoito cantar no eido da súa casa. Cando canto os cantares dela semella que aínda está aquí conmigo, que me acompaña. A min ghustaríame que cando eu non estivera os meus botaran os meus cantares. Pero aghora a xente canta pouco. Esta miña filla si que ha de cantar os cantares que eu lle aprendín,

7 Unha mostra do *Cantar de comezo do serán* pódese escoitar na seguinte ligazón: https://drive.google.com/file/d/1VoA4l7WML4aNevMdTMUGytIQimzEZaeb/view?usp=share_link, interpretado polas veciñas da aldea do Barro e rexistrado pola compiladora Leni Pérez o 27 de agosto do 2002. Esta gravación foi editada no libro-disco titulado *Mulleres de Gargamala! Cantares de tradición oral* (Feixoo e Ignacio 2017).

> a Montse, pero o resto… nada. Aghora a xuventú xa non canta. Miña neta… nada. Todo o día a mirar para a pantalla do chintófano… do teléfono ese que lle reghalamos pola comunión […]. (Barcia Garrido 2023)[8]

Na pantalla do teléfono móbil de súa neta, Lucinda detecta un abismo infranqueable entre dúas formas de estar no mundo, dúas ontoloxías en conflito que afectan á nosa relación cos devanceiros. Se a temporalidade cíclica da sociedade tradicional se foi subsumindo na lóxica moderna lineal e progresiva, pregúntome: que aprendizaxes nos legaron as cantareiras, sen caer na nostalxia reaccionaria folclorística, para activar no presente mediante prácticas de escoita a presenza dos nosos predecesores?

A miña hipótese é que a escoita de recollas, a través do arquivo, xera unha textura distinta na superficie temporal, na que a suposta articulación pasado-presente-futuro entra en crise e permite acceder a un réxime temporal que se abre nas regañas do tempo lineal da modernidade. O que acontece cando a experiencia sensorial do arquivo activa esa textura espazo-temporal non é, creo, o desexo de pertenza ao pasado, senón un modo de relación diferente, que nos permite pensar outras formas de existencia e de vencello, co arquivo e as recollas como mediadores.

O Arquivo do Patrimonio Oral da Identidade é un fondo pertencente ao Museo do Pobo Galego que reúne centos de gravacións de campo realizadas ao longo de décadas, un corpus no que se conservan as voces das nosas cantareiras xunto cos contextos que lles dan sentido. Alén do seu enorme valor documental, o APOI funciona hoxe como un punto de acceso privilexiado a esas memorias incorporadas que só se activan plenamente desde a escoita. Para pensar esta dimensión, quero compartir as voces de dúas persoas fundamentais no coidado e na vida do arquivo: Concha Losada, a súa directora, e Isabel Vigo, técnica responsable da súa conservación e dixitalización. Ambas, cómplices e amigas na investigación, foron quen de transmitirme non só o funcionamento do arquivo, senón a fonda dimensión comunitaria que o sostén:

> A xente que vén traballar aquí sente que este é o seu arquivo, síntese parte del. Este ano, no que a Real Academia Galega lles dedicou as Letras Galegas ás cantareiras, fixo visible en moitos sitios do país o tesouro enorme que tiñan na cociña da avoa. E, cando xa non estaba a cociña da

8 Un cantar da señora Elena Alonso, que fai parte do disco *As cantigas de Elena* (2021), pódese escoitar nesta ligazón: https://youtu.be/4a96-batm8M?si=6DrwPk-HKnsohnad

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 11-26
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

> avoa dispoñible, sempre estaban as gravacións feitas na cociña da avoa no fondo do APOI. Entón, sempre se podían vir buscar aquí. E non só iso, non só descobren as coplas, as melodías, senón tamén unha forma de facer, unha forma de vivir con esa dignidade especial que ten un idioma e unha cultura. Porque o material que temos aquí non é casual, é o resultado da cultura milenaria dun pobo. (Losada 2025)

Con respecto aos usos particulares que os artistas fan do arquivo, Isabel Vigo reflexiona o seguinte:

> Hai diferentes perfís de xente que vén aquí ao arquivo. Algúns veñen escoitar, non levan nada porque xa o levan na cabeza. Outros emociónanse, e choran aquí diante da pantalla cos auriculares. Hai como distintas maneiras de chegar. Outros levan o arquivo posto nun *pen drive*. Penso que o APOI ten esa capacidade de conectar a xente co territorio, co micro, a nivel micro, co seu propio territorio e coa súa propia memoria a través da música. Iso é algo moi potente. (Vigo 2025)

Unha destas artistas que atopou material inspirador no APOI é Faia Díaz, quen no 2025 publicou o seu segundo traballo discográfico, *Alvela*. Nel, parte de dez pezas tradicionais localizadas en arquivos sonoros para explorar as zonas escuras da maternidade. A través do arquivo, Faia inscríbese nunha xenealoxía de mulleres coas que compartir esa experiencia, un acontecemento íntimo e social que fai visibles violencias implícitas contra as mulleres e, ao mesmo tempo, activa un caudal de saberes ancestrais transmitidos durante xeracións por medio da música tradicional:

> O tema "Mixurriña" ten unha historia bastante curiosa: no arquivo eu atopei unha gravación de meu avó e miña avoa en Doncos, no ano 89. Estaban cantando co sacristán do pueblo. E nesa gravación recoñecín o son do cencerro dunha vaca que eu coñecín na miña infancia, que estivo no prado de atrás da casa moitos anos, no prado de Carballo. Era a vaca do sacristán. El chamábase O Moreno e ela era A Morena, a vaca, e iban sempre xuntos. Teño moitos recordos do prado de Carballo, do prado do lado da casa. Soño moito con el e escoitar no arquivo aquel cencerro da Morena foi moi evocador; faime entrar no sono. Neste tema quixen evocar esa viaxe ao prado da miña infancia. O cencerro ademais funciona algo así como… como un mantra sonoro. É algo que se dá nos cantos infantís, onde se repiten

> os recitados hasta o infinito, hasta que o neno ou a nena se relaxan, ou non, pero bueno, é así. (Díaz 2025)[9]

Vemos como neste tema, "Mixurriña", a escoita mediada polo arquivo permítelle á artista establecer múltiples conexións. Por un lado, a que a vencella a unha xenealoxía centenaria de mulleres a través da experiencia do parto e da maternidade, partindo do arquivo de tradición oral. Por outro lado, o son liminar da choca da Morena, que marca a fronteira entre o sono e a vixilia infantil, ao tempo que establece unha conexión afectiva co territorio, con Doncos, centro da súa aldea-mundo. Por último, a ligazón familiar establecida mediante este recitado infantil, aprendido de súa avoa e verbalizado pola nai da artista e por ela mesma, ambas elos dunha mesma cadea.

O momento da escoita a través do arquivo xera unha textura disruptiva na superficie espazo-temporal. Nese preciso instante, a articulación lineal pasado-presente-futuro entra en crise, xerando a condición de posibilidade dun réxime temporal diferente, o dun presente radical que se desprega ante nós nas fendas da modernidade tardía. O arquivo sonoro posibilita novas liñas de conexión intermitentes, novas xenealoxías efémeras que nos permiten, dicíndoo con Donna Haraway (2019, p. 20), estar radicalmente presentes, entrelazadas cos de aquí e cos do máis alá en miríades de configuracións inacabadas de lugares, tempos e comunidades. Quizais o ronsel do cantigueiro sexa exactamente iso, a posibilidade de seguir trenzando comunidade máis alá das fráxiles fronteiras do presente.

Para concluír, gustaríame volver ás palabras que Ramón Otero Pedrayo lle dedicou a Antón Fraguas na resposta ao seu discurso de ingreso (1956, p. 31):

> Devalan as cántigas na noite riba das tebras como as ondas na praia.

9 Este fragmento foi transcrito a partir dunha gravación da presentación do disco *Alvela* da artista Faia Díaz, celebrada no Museo do Pobo Galego o 15 de maio de 2025. Quero expresar o meu agradecemento a Faia; a Beatriz Busto, quen guiou a conversa; a Carme Campo, responsable da gravación; a Isabel Vigo, pola intermediación; e a Concha Losada, polos permisos para o uso deste material. O tema "Mixurriña" está dispoñible na seguinte ligazón: https://www.youtube.com/watch?v=Oz6P-DA4tvd8

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 11-26
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arendt, Hannah (1996). *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Barcelona: Península.

Bernández, Senén, dir. (2008). Pandereteiras de Limiñoa. *Alalá*. 3ª tempada, capítulo 84. Guión de Teresa Abuín e Pilar G. Rego. Dispoñible en https://www.agalega.gal/videos/detail/93855-pandereteiras-de-liminoa

Castelao, Afonso Daniel (1964). *As cruces de pedra na Galiza*. A Coruña: Real Academia Galega. DOI: 10.32766/rag.38

Certeau, Michel de (2000). *La invención de lo cotidiano. 1: Artes de hacer*. Cidade de México: Universidad Iberoamericana.

Connerton, Paul (1989). *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.

Feixoo, Xulia e Guillerme, Ignacio (2017). *Mulleres de Gargamala! Cantares de tradición oral*. Santiago de Compostela: aCentral Folque.

Fraguas Fraguas, Antonio (2019 [1956]). *As coplas que se cantaban nas ruadas de Loureiro de Cotobade*. Discurso de ingreso na Real Academia Galega. A Coruña: Real Academia Galega. DOI: 10.32766/rag.342

Giddens, Anthony (1990). *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press.

Haraway, Donna J. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.

Mandianes Castro, Manuel (1984). *Loureses. Antropoloxía dunha parroquia galega*. Vigo: Galaxia.

Mandianes Castro, Manuel (2009). Temporalidade do patrimonio. En: X. Antón Fidalgo Santamariña, Xosé Manuel Cid Fernández, Mariló Fernández Senra e Xulio Fernández Senra, coords. *II Congreso de Patrimonio Etnográfico Galego. O patrimonio no século XXI*. Ourense: Deputación de Ourense, 15-22.

Pedrayo, Ramón Otero (2019 [1956]). Resposta ao discurso de ingreso de Antonio Fraguas Fraguas. En: Antonio Fraguas Fraguas, *As coplas que se cantaban nas ruadas de Loureiro de Cotobade*. A Coruña: Real Academia Galega, 31-36. DOI: 10.32766/rag.342

Stokes, Martin (1994). Introduction: Ethnicity, Identity and Music. En: Martin Stokes, ed. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg, 1-27.

Taylor, Diana (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Turner, Victor W. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.

Entrevistas

Barcia Garrido, Lucinda (2023). Comunicación persoal.
Díaz, Faia (2025). Entrevista con Beatriz Busto.
Fernández Bernárdez, Solmira (2017). Comunicación persoal.
Losada, Concha (2025). Comunicación persoal.
Martínez, Sergio (2022). Comunicación persoal.
Méndez, Adrián (2022). Comunicación persoal.
Rodríguez Sánchez, Dorinda (2012). Entrevista con Guillerme Ignacio.
Salgado, Carlos (2022). Comunicación persoal.
Vigo, Isabel (2025). Comunicación persoal.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 11-26
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Boletín da Real Academia Galega
Núm. 386, pp. 27-52
© 2025. Real Academia Galega
https://doi.org/10.32766/brag.386.898

LETRA EN MÚSICA: O CANCIONEIRO POPULAR GALEGO

LYRICS IN MUSIC: GALICIAN FOLK SONGS

Sergio de la Ossa

Resumo: Poesía e música forman na tradición oral a unidade indisoluble da cántiga. Esta pode estudarse nas súas partes constituíntes, mais precisamos integralas de novo para examinar o que ambas comparten e as especificidades de cada unha delas. As interrelacións abórdanse primeiro desde o punto de vista da música e da súa influencia na lingua e no verso, e logo desde a beira oposta. A influencia da música séntese en cuestións tan dispares como a memoria, a diferente experiencia temporal ou o realce do carácter do texto, mentres que trazos musicais previos poden tamén discrepar coa prosodia. Desde o punto de vista da poesía, os sistemas de versificación silábico e acentual afectan de distinta maneira o ritmo musical, e a prosodia transforma superficialmente o ritmo e a melodía facendo discutible nos detalles a independencia de letra e música. Finalmente, trátanse varias cuestións abertas e posibles temas de investigación no contacto entre lingua, poesía e música.

Abstract: Poetry and music in oral tradition form the indissoluble unity of song. Although the song may be studied through its constitutive parts, those parts need to be assembled together in order to examine both their shared traits and specific features. Interrelations are first addressed from the perspective of music and its influence on language and verse, and then vice versa. The influence of music can be perceived in matters as varied as memory, the altered experience of time or the highlighting of the text's character, whereas prior musical characteristics may also conflict with prosody. From the point of view of poetry, syllabic and accentual versification systems affect musical rhythm in different ways, and prosody superficially transforms rhythm and melody, rendering aspects of the independence of lyrics and music debatable. Finally, several open

questions and possible research topics concerning the contact between language, poetry and music are discussed.

Palabras chave: métrica poética, versificación silábica e acentual, prosodia, musicalización, cántigas tradicionais galegas.

Key words: Poetic meter, syllabic and accentual versification, prosody, musical text setting, Galician folk songs.

A poesía e a música cóllense da man desde as súas mesmas orixes no acto de cantar, unha manifestación cultural tan universal coma complexa. A división do saber moderno en disciplinas non favorece a comprensión do conxunto nin da interdependencia que observamos entre ambos os compoñentes, e hai xa ben tempo que se remarca a necesidade de tratar o poema xunto coa súa música.[1] Mais a complexidade non remata aquí: as cántigas de tradición oral acompañan tamén o baile, a narración de historias e participan na relixión, no xogo ou no traballo. A etnografía, os estudos do folclore, a socioloxía e a antropoloxía dan luz ao contexto e esfórzanse —principalmente as dúas últimas— en explicitar as causas e os efectos que gobernan o feito cultural.

O noso tema é a letra (lingua/verso) e a música. A atención no estudo das cántigas populares centrouse desde un principio na letra, da que se ocuparon filólogos, historiadores ou folcloristas.[2] No século XIX a melodía considerábase apenas un vehículo do texto. Mais a relación entre poesía e música é tan estreita que non podemos entender unha sen a outra. Así tiveron que argumentar Bartók e Kodály (1913, p. 313; tradución propia) a necesidade de incluír as músicas na súa proposta de plan de publicación do cancioneiro tradicional ante a sociedade literaria Kisfaludy:

1 A preocupación polo estudo conxunto de letra e música é recorrente. Avogan por el, entre outros, Menéndez Pidal (1953, p. 292), Trapero (1982, p. 81) e Manzano (1995). Blanco (1998, pp. 141-143) ofrece unha interesante panorámica. Navarro Tomás (1991) estuda a métrica poética desde a perspectiva do ritmo musical. Os modernos estudos de musicalización de textos (*text setting studies*) achegaron novas orientacións ás investigacións; ver como exemplos os de Rodríguez Vázquez (2010) ou Proto (2015).

2 Ver o apartado "Os estudios literarios apodéranse da canción popular" en Blanco (1998, pp. 143-145).

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 27-52
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

> Hoxe declaran con voz unánime os expertos que non se debe romper a unidade de texto e melodía. Estas cántigas viven só nas melodías, e sen melodía perden a metade da súa vida; só se pode comprender a súa esencia, e numerosas das súas características, polo feito de que naceron para ser cantadas, non para ser recitadas.

Sobre os aspectos literarios do cancioneiro galego, ou sobre a relación entre poesía, lingua e música, escribiron xa varios autores (Schubarth 1990, 2000 e en especial 1994; Blanco 1992, 1998; Rodríguez Vázquez 2013). Engado a estes estudos previos observacións propias, maiormente xa publicadas, para reunir varias das cuestións que me ocupan desde hai un tempo:

Como inflúen poesía e lingua na música? Como inflúe a música na lingua e na poesía? Que expectativas proxectamos sobre a relación entre os distintos elementos? Que convencións e regras están en xogo? A música concorda coa prosodia ou está en desacordo con ela? En certos xéneros e formas estróficas son escasas as letras en galego, mentres noutros o galego é exclusivo. Pode o estudo da música axudar a esclarecer as dinámicas de transmisión das cántigas e os seus moldes formais?

Segundo unha opinión moi estendida (á vez que pouco formada, acrítica), a produción poética dunha lingua créase sobre trazos esenciais desta última e expresa con naturalidade o seu ritmo e entoación. Así, na procura destas relacións íntimas comparamos a prosodia da fala e do verso. Ao examinarmos a lingua e a literatura en contexto (linguas románicas, indoeuropeas...) recoñecemos algúns trazos como universais, outros comúns a unha familia, e outros característicos ou diferenciais. Finalmente, observamos as achegas de culturas que, en tempos de prestixio, fecundan coa súa lingua, poesía ou métrica a lírica de linguas alleas.[3] Este conxunto heteroxéneo, froito dunha longa historia de cambios e influencias, amosa que a relación entre verso e fala non é por necesidade xenética nin harmónica, senón cultural, histórica e diversa.

En canto á música, comparte coa fala elementos como a duración, o acento ou a altura de entoación. O canto tende a regularizar estes fenómenos, nunhas ocasións resaltando os da fala e noutras contradicíndoos; o éxito dependerá do grao de concordia entre os trazos comúns.

3 Practicouse a versificación cuantitativa —baseada nas vocais longas e curtas do grego e latín clásicos— en linguas romances que perderan esa característica, e adoptaron a versificación silábica linguas como a alemá ou a inglesa, de base acentual. Ás veces, componse directamente na lingua estranxeira (por exemplo, o inglés na música urbana actual ou o galegoportugués na Castela medieval).

Sobre a primacía relativa da música ou do texto no conxunto da cántiga esbozou Blanco unhas notas (1998, p. 143). Nas cancións máis líricas, lentas e adornadas, a música atrae a atención sobre si mesma e relega o texto a un segundo plano (ex. 1); en cantos con notas repetidas e estilo recitativo, como os desafíos improvisados (ex. 17) ou certos cantos narrativos, pasa o contrario. Entre ambos os extremos atópase o equilibrio entre melodía e poesía e unha variada gradación de posibilidades.

DA MÚSICA Á LETRA

Memoria

Menéndez Pidal (1910, p. 85) resaltaba o papel do canto para recuperar da memoria as letras de romances. Instaba os compiladores a solicitar os romances cantados, pois moitas veces queríanos recitados, ben por considerar a música accesoria, ben por descoñecer o solfexo. Trapero (1982, p. 82) incide nisto mesmo e matiza as razóns para pedir a recitación:

> Muchas veces al iniciar una encuesta y pedir al recitador que nos «diga» el romance para no alargar demasiado o para no cansar al buen viejo [...], éste «pierde el hilo» de la historia y ha de recurrir a la música para enlazar de nuevo las secuencias narrativas.

Con toda seguridade allea aos escritos dos eruditos, a muller dun informante de romances para o Seminario Menéndez Pidal en Galicia dicíalle ao seu marido, que se atrancaba no recitado: "Pero cántao, ho! Así, sáeche ben, que se non, non atinas!".

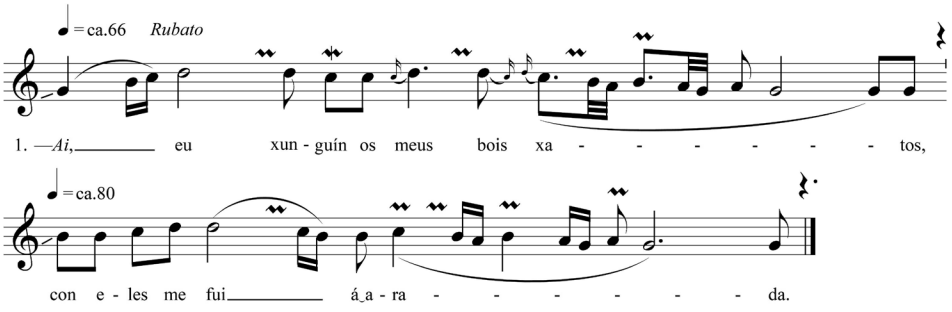
Experiencia temporal

A música crea unha experiencia do tempo afastada do cotián. Ao cantar, a letra pon a roupa dun día de festa, a música resalta o texto e converte unha narración nun acontecemento memorable, distinto. Esta é a letra do romance do *Gato do convento* ou *Adúltera con un "gato"* (IGRH: 0436) que recita Áurea Hernández:

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 27-52
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Eu xunguín os meus bois xatos / e funme con eles á arada,
e no medio do camiño / acordóuseme a aguillada.
Dei volta, tornei por ela, / estábame a porta pechada.
—Ábreme a porta, muller, / que veño pola aguillada.
—Como che hei de abrir a porta / se estou facendo a colada?
Eu entrei por donde puden, / senteime onde acostumbraba.
—Que é aquelo, muller, / que tes debaixo da cama?
—É o gato da veciña / que anda tras da nosa gata.
—Nunca vin gato nin gata / cunha cabeza rapada.
—Tráeme acá esa espingarda, / quero ver si lle apuntaba.
—Non fagas eso, meu home, / que me esmaralla-la casa.

O cantar pousado altera a experiencia da cántiga narrativa. Os primeiros catro octosílabos do romance, que Áurea agora canta (Forneiro e de la Ossa 2019, pp. 85-86; corte #1) duran practicamente o mesmo cós 22 versos que recitara antes. Neste canto de seitura (exemplo 1) os adornos son protagonistas. As notas longas separan a enunciación das sílabas, e custa máis do habitual ligalas para percibir o sentido do texto:[4]

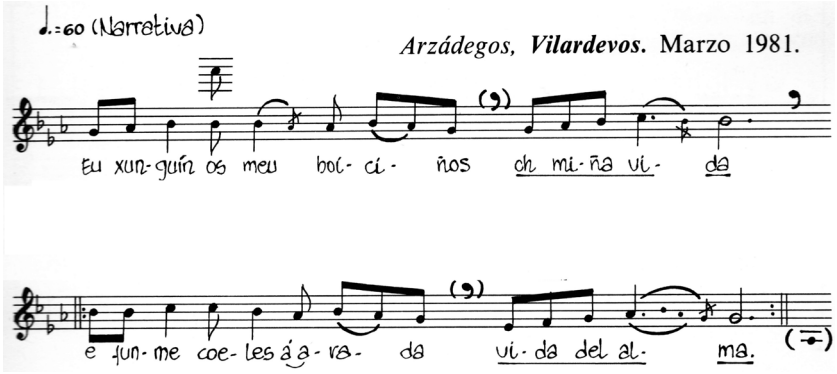


Exemplo 1

Na seguinte cántiga, n.º 30 do vol. I do *Cancioneiro popular galego* (CPG), a narración avanza a un ritmo semellante ao do exemplo 1, mesmo sen adornos nin notas longas, debido ás repeticións e aos refráns internos engadidos *oh miña vida* e *vida del alma* (Schubarth e Santamarina 1984, p. 61). Todo isto influe de distinto xeito na nosa experiencia da narración. A melodía do ex. 2

4 Ao transcribir cántigas tradicionais marcamos fenómenos pouco frecuentes con signos especiais que poden consultarse aquí: http://apoi.museodopobo.gal/documentos/guias/guia_signos.pdf
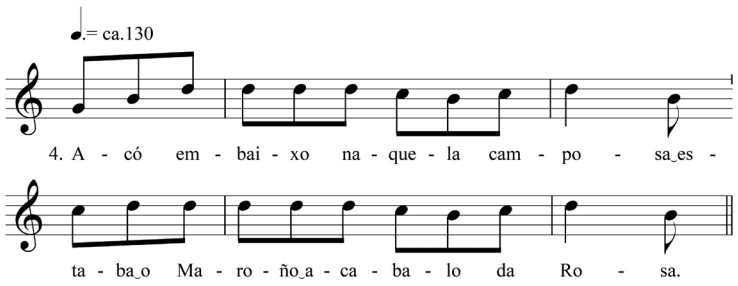
cántase coa mesma letra do romance anterior. (Moitos destes exemplos pódense escoitar na Rede, ver ligazóns nas notas a pé de páxina).[5]



Exemplo 2

Carácter

Por outra banda, as notas rápidas e repetidas de muiñeiras novas como a do exemplo 3 (MPG-APOI, ID#8) resaltan o seu carácter xocoso e burlesco:[6]



Exemplo 3

Realce da mensaxe

O brindeiro[7] Antonio Río Montero, o Ribeira de Louzarela, monologa discursos que contrastan cos habituais desafíos repentizados de Galicia. No
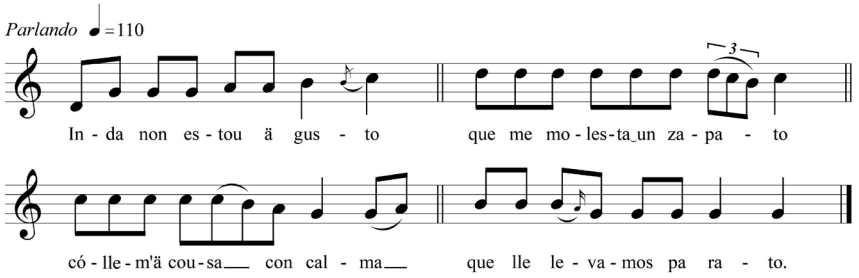
5 Gravación sonora, partitura e letra dispoñibles en http://apoi.museodopobo.gal/527/

6 Gravación sonora, letra e partitura completa dispoñibles en http://apoi.museodopobo.gal/8/

7 Chámase *brindos* ou *loias*, entre outras denominacións, ás controversias improvisadas da montaña de Lugo. Como a regueifa, o brindo cántase durante a celebración das vodas, mais non chegou a profesionalizarse como aquela e abandonar o seu contexto inicial.

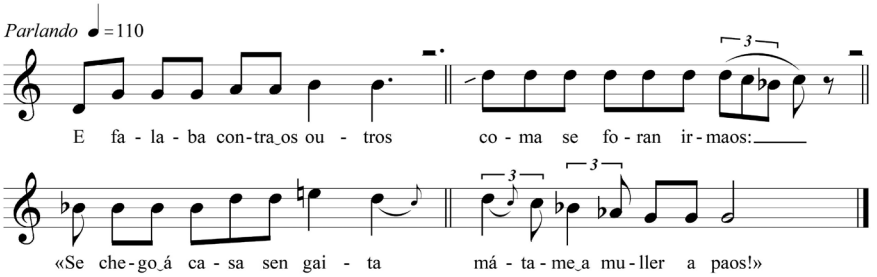
© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 27-52
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

exemplo 4 (de la Ossa 2016, pp. 190-192), o Ribeira recorre a un medio musical para realzar a mensaxe nun momento clave. O compilador e crego Xesús Mato describe a ocasión: "Nunha xuntanza da aldea celebrárase, con moito público co motivo das festas do Ecce Homo, a baixada do carro coa leña do monte para facer a fogueira. O brindeiro fixo o resumo da festa […]". O Ribeira canta o longo discurso, duns dezaseis minutos, cunha melodía que non supera a 5.ª nota da escala. Esta é a segunda copla:[8]



Exemplo 4

Nos seis primeiros minutos, o Ribeira canta dezaoito estrofas a modo de quecemento: tras as de cortesía e presentación, encamiña a historia ao tema dos músicos que ían diante do carro e céntrase no gaiteiro. Vanse oíndo risas illadas entre os asistentes ata que na estrofa n.º 19 chega o clímax, co público que estoupa en gargalladas e aplausos: o Ribeira emprega o socorrido tema da liorta matrimonial para culminalo co habitual dobre sentido da palabra *gaita* cantada cunha nova nota, a máis aguda ata entón, a 6.ª da escala:



Exemplo 5

8 Gravación sonora e documentos en MPG-APOI, ID#363: http://apoi.museodopobo.gal/363/

Discrepancias
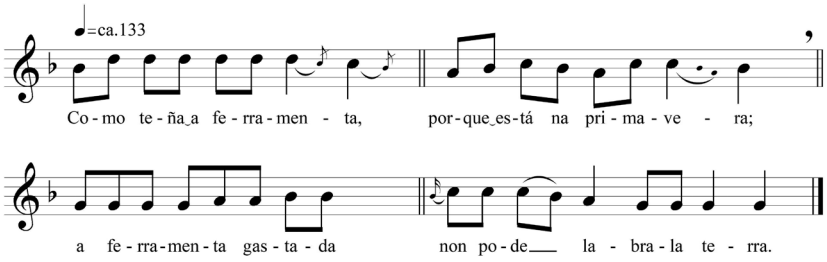
Os acentos desparellos na música e no texto poden deberse á orixe bailable ou instrumental —de execución acompasada e ríxida— da melodía ou á incompatibilidade entre a estrutura musical e a do texto ao que se lle aplica. Outras veces, a discrepancia dáse ao sacar un elemento rítmico do seu contexto e aplicarllo a unha letra ou a unha posición do verso distinta, pouco axeitada. Finalmente, os desacordos entre acento musical e versal poden ser só aparentes e deberse a transcricións defectuosas.

Sinalan discrepancias entre acento prosódico e musical autores de variadas procedencias, como Bartók (1990 [1924], p. 21) para o húngaro ou Karpeles (1987, p. 24) para o inglés.

Paralelismo

O uso de certos recursos rítmicos pode levar a diverxencias coa prosodia. No tipo de paralelismo que Dell e Halle (2009, citados en Rodríguez Vazquez 2010, p. 22) denominan *posicional*, un motivo rítmico replícase literalmente noutro segmento, calcando a posición temporal das sílabas e sen atender á prosodia do texto de chegada.

Vexamos o exemplo 6 (de la Ossa 2016, p. 129): o motivo de catro sílabas ♪♩♩ de final do verso IV (*non pode labra-la terra*) aplícase ás primeiras catro sílabas. A final de verso, a penúltima sílaba (*té*, de *térra*) do motivo citado é tónica e coincide co acento principal do verso, o último. Ao aplicar o motivo á primeira metade prodúcese o desaxuste: a penúltima sílaba (*de*, de *pode*) deste grupo de catro, átona, resulta agora longa e acentuada (*podé*), contra o que a prosodia requeriría:[9]



Exemplo 6
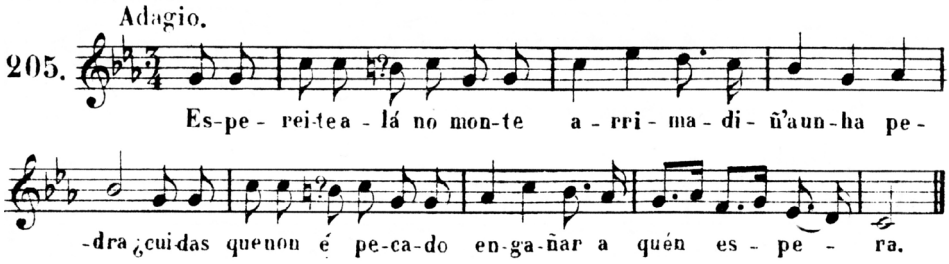
9 Partitura revisada e simplificada. Vídeo: Asociación ORAL de Galicia (2018), dispoñible en https://youtu.be/A1oHfK2ugLk?t=109

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 27-52
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

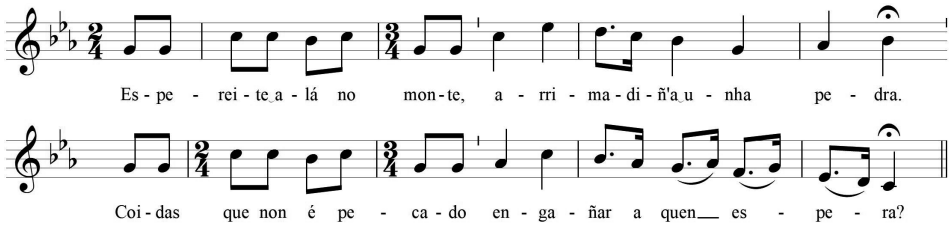
Falsas discrepancias

É preciso tomar as transcricións musicais dos cancioneiros con cautela. Especialmente nas publicacións máis antigas, os compases escollidos son con frecuencia incorrectos e as barras de compás poden estar mal colocadas. O acento versal debería respectarse, como norma xeral. As gravacións sonoras, de habelas, ou as variantes das mesmas melodías, onde non observamos os acentos dislocados, guíannos na valoración de cada caso.

No ex. 7 —a cántiga n.º 205 do cancioneiro de Casto Sampedro (2007, p. 44)— deberiamos ver barras de compás diante da última sílaba acentuada de cada verso (penúltima sílaba de *monte*, *pedra*, *pecado*, *espera*). No ex. 8 achego unha posible solución:



Exemplo 7



Exemplo 8
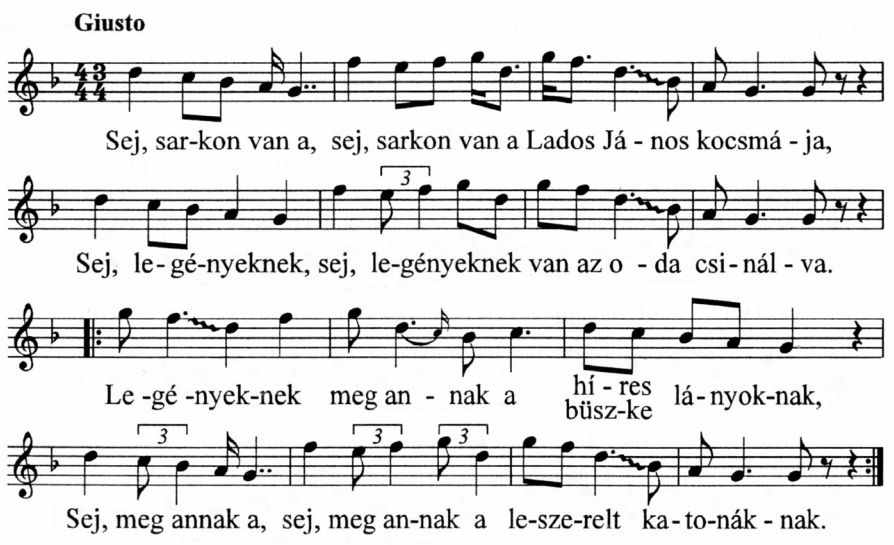
© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 27-52
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

DA LETRA Á MÚSICA

Métrica poética, ámbito e variedade melódicos

O marco métrico pode condicionar a amplitude e a variedade da melodía no segmento do verso. Nos versos de arte menor o ámbito melódico é reducido, como comprobamos nos exemplos anteriores, de só cinco ou seis notas. O verso curto, con poucas sílabas, non favorece que a melodía se despregue (a non ser con saltos melódicos, atípicos en Galicia).

Ollar os outros é bo para coñecernos mellor a nós mesmos. Esta cántiga húngara (ex. 9), con versos de dezasete (5+12) e catorce sílabas, presenta o verso melódico longo, amplo e variado que sería raro atopar na tradición de Galicia. A súa lonxitude permite o florecemento da melodía, o que contrasta coa necesaria limitación dos versos de arte menor.[10]
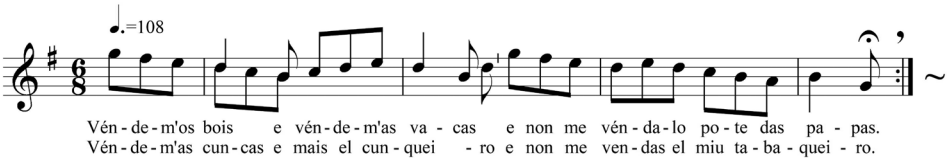


Exemplo 9

10 Gravación sonora en MTA Zenetudományi Intézet (2003-): https://db.zti.hu/240ra/mp3/13542h.mp3. Paksa sinala o contraste entre os versos desta cántiga do chamado *estilo novo* maduro e os do estadio inicial, curtos, e engade: "Os versos máis longos aparecen coa forma AABA. A melodía dos versos A traza habitualmente o ámbito completo, co seu arco amplo tan rico en contido musical que, malia as tres repeticións, non aburre nin resulta monótona". A extensión dos versos non implica necesariamente variedade e amplitude melódica, mais si é polo xeral un requisito previo para elas.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 27-52
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Non semella azar que o xénero musical galego con maior presenza de melodías de ámbito amplo sexa a muiñeira nova, cos seus versos longos de entre oito e trece sílabas. No v. 11 (*e non me vénda-lo pote das papas*) do ex. 10, a melodía n.º 146 do CPG I (Schubarth e Santamarina 1984, p. 234), cántanse todas as súas oito notas:



Exemplo 10

Lingua e versificación

Para entendermos o que é característico da lingua e poesía galegas, abramos o foco e reparemos naquilo que comparte coas outras linguas románicas. Para o noso tema son especialmente relevantes o acento e o ritmo. Nas falas romances, o acento é fundamentalmente de intensidade: a sílaba tónica recibe unha carga espiratoria maior á das demais sílabas; ademais, obsérvase maior altura tonal e duración (Paraíso 2000, pp. 76-77). Os acentos son anisócronos; ocorren a intervalos desiguais.

O sistema de versificación que predomina nestas linguas é o silábico: o número de sílabas é regular ata o último acento, o versal.[11] Ademais deste, o verso dispón de acentos internos que varían en número e tamén na súa posición, o que resulta en distintos esquemas de acentos segundo a distribución destes no verso. Este ritmo textual variable no interior do verso explica a corrente falta de sincronía cos acentos musicais, regulares e estables, e fai que a percibamos como esperable e permisible. A única coincidencia realmente "normativa" é a dos acentos versal e musical.[12]

Alén do verso silábico, en Galicia emprégase outro tipo de versificación, a acentual, onde si esperamos que coincidan os acentos textuais e musicais.
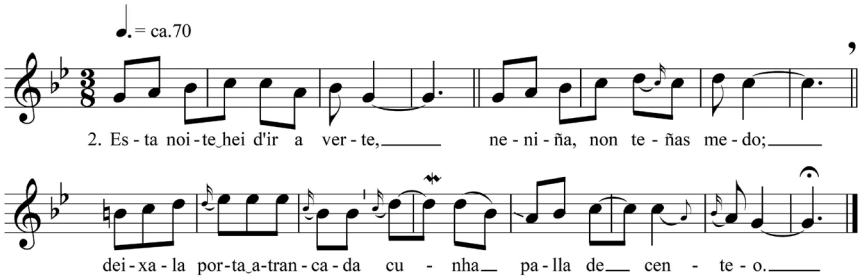
11 A métrica das linguas románicas é común, mais a forma de contar sílabas difire entre elas: cóntase ata a última sílaba acentuada en linguas de acentuación aguda como o francés, o portugués ou o catalán, e ata a sílaba seguinte á tónica final en linguas de acentuación grave como o castelán, o italiano ou o galego. Sobre esta cuestión e as seguintes, ver tamén Baehr (1970, pp. 23-26).

12 Schubarth (1990, p. 79) confirma no caso galego a independencia dos acentos textuais e musicais agás no acento versal, o cal implica que "o acento musical e o prosódico poden coincidir, mais o acento musical pode tamén contradicir o acento natural da fala". Sinala o italiano como excepción entre as linguas romances occidentais. Proto (2015, pp. 122-123) reúne consideracións máis recentes sobre estes puntos.

Á parte duns poucos cantos infantís e de berce, o verso acentual está principalmente representado no xénero da muiñeira nova.

Discrepancias

Se segundo Schubarth (1990, p. 79) "o acento musical pode tamén contradicir o acento natural da fala", podemos afirmar tamén o contrario: o acento da fala pode contradicir o acento musical. No ex. 11 (MPG-APOI, ID#*357*)[13] observamos pares de corcheas (un grupo unido por unha barra ten acento na primeira corchea) que comezan en posición final de compás, feble, e atravesan compases.



Exemplo 11

Schubarth (1990, p. 80) engade:
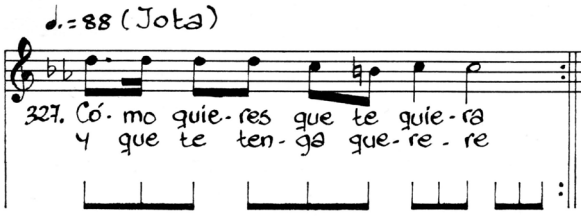
> No baile da *jota* o acento cantado pode ser independente non só do acento prosódico, senón tamén do forte acento dos instrumentos de acompañamento rítmico e do baile. O acento musical pode contradicir o da fala e mais o do baile mesmo cando estes dous últimos coinciden.

No ex. 12 vemos os versos 1-11 dunha xota acompañada de pandeireta (Schubarth e Santamarina 1984, p. 192). As corcheas do canto van por parellas; as da percusión (e baile) por tríos:[14]

13 Gravación en MPG-APOI, ID#357: http://apoi.museodopobo.gal/357/

14 CPG I, n.º 104z[1]. Gravación en MPG-APOI, ID#2887: http://apoi.museodopobo.gal/2887/. No v. II (*y que te tenga querere*) percibo as corcheas agrupadas de tres en tres, coma no acompañamento.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 27-52
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

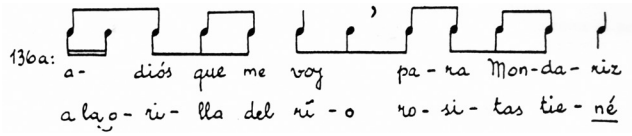


Exemplo 12

Seguidillas

Na tradición ibérica, a máis habitual violación da regra de coincidencia entre acento musical e versal prodúcese nas seguidillas que se cantan como refrán das xotas.[15] Os seus versos de sete e cinco sílabas comparten melodía cos versos hexasílabos. Aínda que a seguidilla de refrán é habitual no repertorio, rara vez se canta en galego. Schubarth e Santamarina (1993, p. xvii) describen o desaxuste de forma sinxela no vol. VI do CPG:

> O caso mais frecuente é o cambio de ritmo nas voltas de jotas de 6-6 e 7-5 silabas: No 1.° verso engádese unha sílaba partindo unha corchea en dúas semicorcheas; no 2.° verso fáiselle casar o numero de sílabas dislocando o acento sobre a átona final.



Exemplo 13
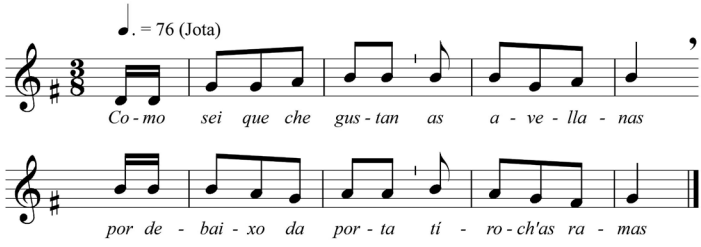
Que está detrás disto? Con moita probabilidade, no pentasílabo da seguidilla (*rositas tiené*) vemos en acción de novo o paralelismo; reprodúcese de xeito literal o ritmo dun verso agudo de seis sílabas métricas. A suma das sílabas nos pares de versos 6-6 e 7-5 é en ambos os casos doce, mais a posición do acento versal difire: nos hexasílabos está na quinta sílaba; nos versos da seguidilla, na sexta e cuarta sílabas. O ritmo do hexasílabo (*adiós*

15 O exemplo con que ilustra Martínez Torner isto no *Cancionero popular de la lírica asturiana* (1920, p. xxxiii) é tamén de seguidilla. Chámame a atención que o cancioneiro galego se distinga neste punto dos doutras rexións da Península, pois apenas temos casos de falta de correspondencia de acentos a final de verso alén das seguidillas de refrán. Polo de agora só é unha impresión, non teño cuantificados os datos.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 27-52
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680
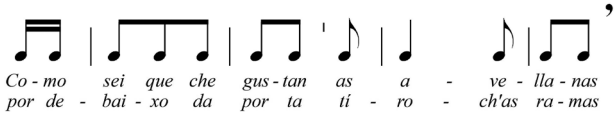
que me voy) precisa adaptarse para incluír a sílaba extra do heptasílabo (*a la orilla del río*), e a solución é satisfactoria. A do pentasílabo, non: a sílaba átona final acentuada é a camuflaxe con que se fai pasar por verso agudo (*para Mondariz*) de cinco sílabas fónicas pero seis métricas (5+1, ao sumarlle a preceptiva sílaba).[16]

A letra do ex. 14 (Schubarth e Santamarina 1993, p. 112) cántase principalmente en galego, mais probablemente sexa tradución do castelán, só conservado en *avellanás* quizais por ocupar o final de verso (lugar crítico para a rima) e non ter paralelo en galego de igual número de sílabas.[17]



Exemplo 14

Pódese cambiar o ritmo para respectar o acento versal, mais se non se fai é probablemente para aproveitar a estrutura rítmica dos hexasílabos: o paralelismo prima sobre o axuste á prosodia. A proposta do ex. 15 amosa que non é imposible casar os acentos (a cuestión é: é preferible?).[18]



Exemplo 15

16 Existen outras teorías, mais o compás musical explica ben o sistema de axuste do número de sílabas métricas. Este é regular ata o último acento e irregular despois, pero a duración é igual (a sílaba final do verso agudo ♩. dura o mesmo que as dúas do verso grave ♩ ♪ e as tres do esdrúxulo ♪♪♪; ver CPG I n.º 140b). Semella haber dous sistemas en xogo: silábico ata o acento versal, acentual nese punto.
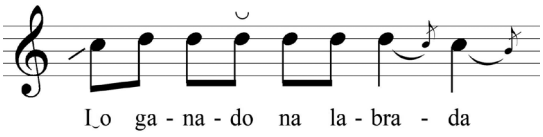
17 Gravación sonora en MPG-APOI, ID#3319: http://apoi.museodopobo.gal/3319/

18 Ver Groba e de la Ossa (2016, pp. 152-153 para a letra, e p. 175 para a música) como exemplo de alternancia de refráns: seguidilla en castelán; varios hexasílabos en galego; outra seguidilla, en galego aínda que coincide en todo coa formulación en castelán (transcrición da letra incompleta).

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 27-52
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

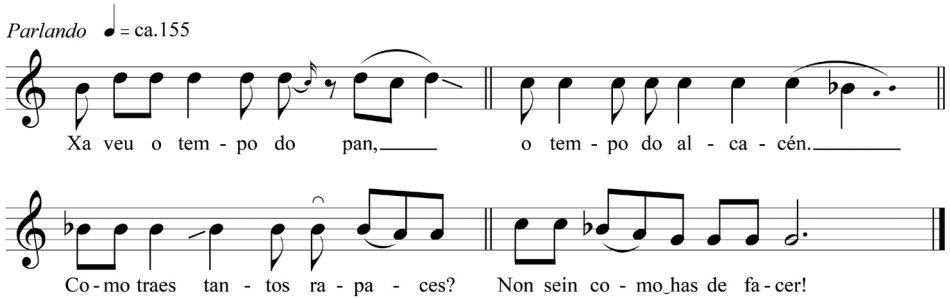
Prosodia da fala

Ritmo — A prosodia pode afectar tanto o ritmo como a melodía dunha cántiga. A flexibilidade rítmica con orixe na fala é a base do modo de canto *parlando*. Xa vimos que as sílabas tónicas nas falas romances poden recibir unha duración maior. O mesmo efecto conséguese abreviando levemente as sílabas átonas contiguas, sen alterar o valor da sílaba tónica. No ex. 16 (de la Ossa 2016, p. 191), o Ribeira de Louzarela acurta un chisco a sílaba final átona de *ganado*:[19]



Exemplo 16

No ex. 17 (de la Ossa 2016, p. 132),[20] o Ribeira improvisa nun espléndido *parlando*:



Exemplo 17

O axuste do ritmo musical coa prosodia da fala no ex. 17 é completo. O Ribeira marca certas sílabas (acento versal) retrasando a dicción da consoante inicial, co que crea expresivos picos de tensión. O ritmo é flexible: uns valores desvíanse apenas un chisco do marcado, e outros duran o dobre (*tém-* de *tempo*, v. 1 e de novo no v. 11). Nas controversias, respectar a prosodia

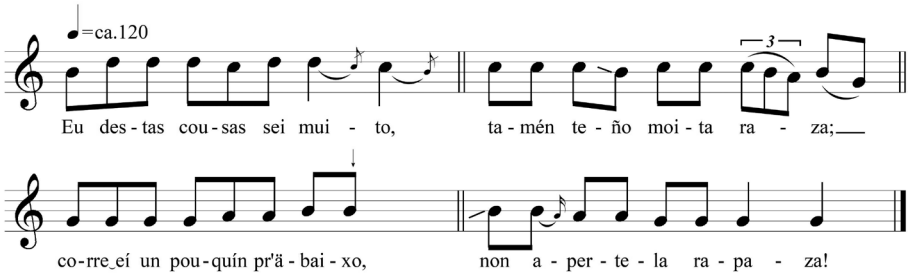
19 Gravación sonora en MPG-APOI, ID#393: http://apoi.museodopobo.gal/393/. Os signos ⌒ e ↑ indican maior duración e altura; os signos ⌣ e ↓, menor duración e altura có valor ou nota indicados.

20 Gravación sonora en MPG-APOI, ID#391: http://apoi.museodopobo.gal/391/

—e aínda máis remarcala— contribúe ao efecto persuasivo da mensaxe verbal, ao afastarse do compás estrito e da condición lírica da melodía.

Melodía

Hai sílabas tónicas que se afinan algo máis altas, e átonas que se afinan algo máis baixas. Se a diferenza coa nota de referencia é notable, dá lugar a unha variante propia, a nota veciña. Vemos ambas as posibilidades no ex. 18 (de la Ossa 2016, p. 128). As sílabas átonas finais de *cousas* (v. I) e *teño* (v. II) cántaas o Ribeira coa nota inferior; a última sílaba de *äbaixo* (v. III) só se desvía unha miguiña da nota indicada.[21]



Exemplo 18

Debido a estes cambios na superficie, resulta difícil descompoñer en partes independentes a unidade formada por verso e música.

Versificación acentual, muiñeira nova

Se ben no galego domina o repertorio de cántigas líricas e narrativas con versificación silábica, este non é o único tipo de versificación. Certos cantos de berce, cantos infantís e en especial o xénero acuñado por Schubarth e Santamarina como *muiñeira nova*[22] empregan o sistema de versificación acentual, onde esperamos acordo entre os acentos da lingua e os da música. Schubarth e Santamarina (1984, p. xxxi) describen así o verso acentual da muiñeira nova:

21 Gravación sonora en MPG-APOI, ID#391: http://apoi.museodopobo.gal/391/

22 En oposición ao de *muiñeira vella*, que metricamente se caracteriza por empregar a versificación silábica, en cuartetas octosilábicas de rima asonante nos versos pares.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 27-52
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

> En tódolos outros xéneros de música galega domina a cantidade de sílabas e o acento [textual] non coincide necesariamente co pulso básico. Na muiñeira nova hai coincidencia de acento [textual] e pulso [musical] e carece de importancia a cantidade de sílabas.

Os autores engaden (1984, pp. xxxi-xxxiii) que os versos de muiñeira nova teñen catro pulsos (ou sílabas acentuadas), subdivisión ternaria (posibles tres sílabas de duración igual por pulso) e velocidade rápida; cántanse exclusivamente en galego, a conta de sílabas por verso varía entre oito e doce e a melodía é tonal (moderna, de probable orixe culta) e de ámbito amplo. A isto cómpre engadir que predominan a temática de escarnio e a forma estrófica e o pareado. Comparado co repertorio de coplas de muiñeira vella ou xota, o de muiñeiras novas é escaso.[23]

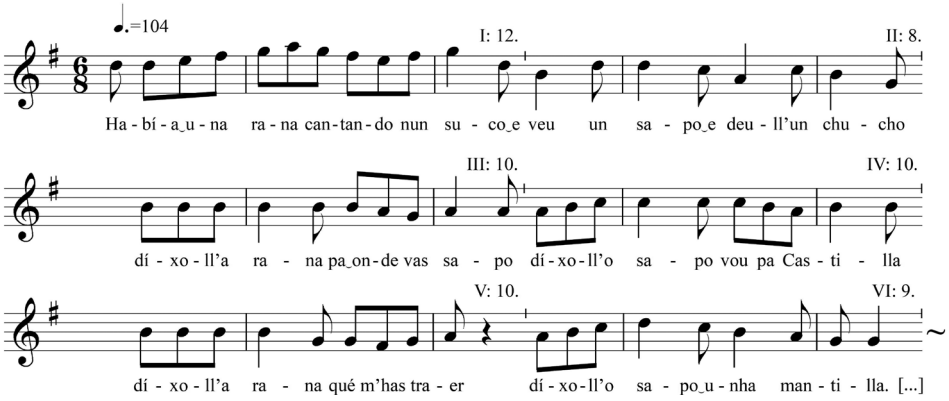
A métrica das muiñeiras novas presenta características diferenciais que levaron os tratadistas españois a denominar os seus versos como *de gaita gallega* ou *de muiñeira*.[24] Domínguez Caparrós (2015, p. 1) define o ritmo de *gaita gallega* como:

> [...] ritmo acentual propio del verso en que se suele manifestar el baile gallego de la muiñeira (molinera). Este ritmo es de carácter ternario (dos sílabas átonas entre tónicas). Tiene dos manifestaciones distintas en la poesía española: una irregular o amétrica de carácter acentual, en el verso de gaita gallega; otra regular, isosilábica, en el endecasílabo de gaita gallega (a partir del siglo xviii).

Os versos do ex. 19, fragmento de muiñeira nova (Schubarth e Santamarina 1993, p. 141, n.º 173), son acentuais, con catro pulsos ou sílabas acentuadas e número total de sílabas dispar (12, 10, 9, 8):
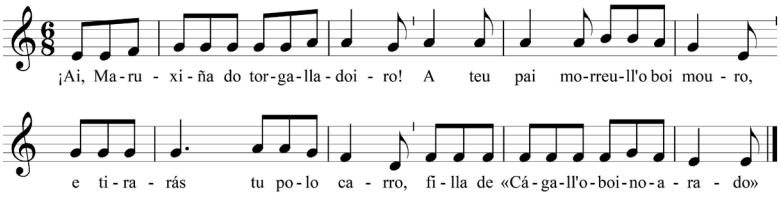
23 Ver en Rodríguez-Vázquez e de la Ossa (2025, pp. 12-13). Nuns casos matizamos as afirmacións de Schubarth (p. ex., documentamos algún verso de trece sílabas), noutros tratamos aspectos non mencionados.

24 "Coñécense así, na tradición métrica castelá, os versos que adoptan o ritmo popular da muiñeira, fundamentado na distribución de catro acentos fixos que marcan o compás da danza" (Equipo Glifo 1998, p. 482).



Exemplo 19

Na versificación acentual, as sílabas átonas adoptan posicións e duracións variables para que as tónicas coincidan cos pulsos musicais. A comparación de versos de igual número de sílabas e distinto esquema de acentos, ao eliminar unha variable, permítenos observar mellor o fenómeno. O ex. 20 (Martínez Torner e Bal y Gay 1973, I, p. 294) presenta versos de once e de nove sílabas.



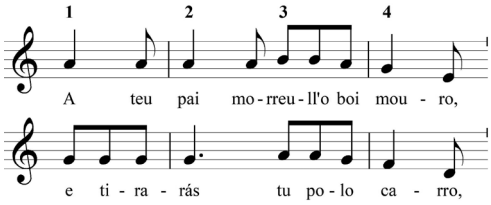
Exemplo 20

Nos versos II e III, ambos os dous de nove sílabas pero coa segunda sílaba tónica en distinta posición (táboa 1), acomódanse as sílabas átonas e varían as duracións para casar os acentos da letra cos da música (ex. 21 e táboa 2):

Táboa 1

Sílabas	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Verso II	A	teu	pai	mo -	rreu -	ll'o	boi	mou -	ro
Verso III	e	ti -	ra -	rás	tu	po -	lo	ca -	rro

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 27-52
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680



Exemplo 21

Táboa 2
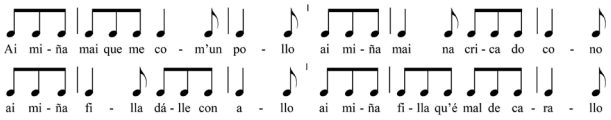
Acentos	1	2	3	4
Verso II	A (+ teu)	pai (+ mo-)	rreu - (+ ll'o boi)	mou - (+ ro)
Verso III	e (+ ti- ra-)	rás	tu (+ po- lo)	ca - (+ rro)

No sistema silábico, versos coma estes, de igual número de sílabas, aplícanse habitualmente a un mesmo esquema rítmico, de forma que se producen discrepancias entre o acento do texto e o da música.

Operacións de acomodo das sílabas realizámolas todos por instinto tras coñecer suficientes exemplos da cultura. Así, ao ritmizarmos o seguinte texto[25] (Schubarth e Santamarina 1993 (letra), p. 168, n.º 1196), colocamos os acentos no lugar correcto sen necesidade de apoio en ciencia erudita (solución na nota ao pé, ex. 22):

> Ai miña mai que me com' un pollo / ai miña mai na crica do cono
> ai miña filla dálle con allo / ai miña filla qu' é mal de carallo

25 O exercicio é moi recomendable tanto para o ensino da lingua coma para o da música. A solución sería:
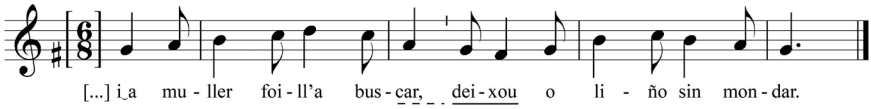


Exemplo 22
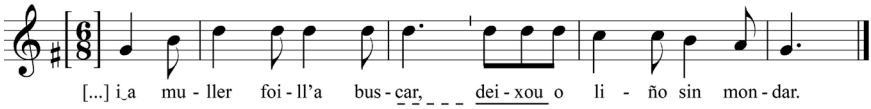
CUESTIÓNS ABERTAS E PRESENTE DAS INVESTIGACIÓNS

Muiñeira nova e acentos

Se ben Schubarth afirma que os acentos do texto e a música coinciden nos catro pulsos, nalgúns deles isto non sempre se cumpre. Nos exemplos 23-24 (Schubarth e Santamarina 1984, p. 229, n.º 142) temos dúas realizacións dunha mesma copla pola mesma informante. Interésanos o comezo do verso IV, coas sílabas átona e tónica do verbo *deixou*. A primeira vez, a sílaba átona cántase antes da primeira posición acentuada do verso; a segunda vez, coincide con ela. No ex. 23 vemos os vv. III-IV da primeira execución, e no ex. 24, os vv. III-IV da segunda execución:



Exemplo 23



Exemplo 24

A investigadora Rosalía Rodríguez Vázquez e mais eu examinamos estas discordancias nun estudo inicial sobre o repertorio de muiñeira nova no CPG, que apunta ás posicións acentuadas 1.ª e 3.ª como secundarias. Nelas, malia ser frecuente o acomodo das sílabas para casar os acentos do texto cos da música, non poucas veces (entre un 20%e un 30%) observamos acentos desparellos (Rodríguez-Vázquez e de la Ossa 2025).

Cuantificar e cualificar ocorrencia de eventos

Bartók e Karpeles daban conta de casos de acentos textuais e musicais emparellados e tamén de acentos desparellos. De xeito similar, Schubarth afirmou que os acentos musical e textual podían coincidir ou non. Recursos como a sinalefa ou o hiato, que deberían axudar a regularizar o número de

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 27-52
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

sílabas métricas dos versos, trastornan en ocasións no canto o que sería a medida correcta.

Sen cuantificar a ocorrencia de discrepancias de acentos, e outras, e sen cualificar en que momentos e posicións ocorren, será difícil advertir tendencias, regularidades e dar sentido aos fenómenos que observamos.

Orixe da versificación acentual e a muiñeira nova

Escribiuse e especulouse moito sobre as orixes da muiñeira e as da súa versificación acentual. Paraíso (2000, p. 37) sinala o substrato xermánico como posible raíz de versificacións como a "gallego-portuguesa popular", xunto ao canto e o baile. Blanco (1998, p. 146) menciona o pareado de arte maior medieval en relación coa muiñeira, e Schubarth e Santamarina (1984, p. xxxi) falan da súa complexidade en metro e melodía e apuntan unha orixe culta. Alonso (2024, p. 337) documenta no teatro e vilancicos relixiosos dos ss. xvii-xviii a música de autor da muiñeira, que adoptaría trazos con raíz nas prácticas populares.

Todos estes heteroxéneos datos e hipóteses non casan de todo ben entre si. Estudos que comprendan a versificación acentual ou a relación coa música culta e instrumental, entre outras cuestións, poderán de seguro dar luz sobre o tema.

Muiñeira nova e lingua

Schubarth e Santamarina (1984, p. xxxiii) suxiren correlación entre o uso exclusivo do galego na muiñeira e a maior rapidez con que se cantan as sílabas: "Non debe de ser unha casualidade [...]: o galego ten máis vocais có castelán e é máis cómodo para cantar nesta velocidade". Isto cúmprese en casos como a *terra / la tierra*, mais nos pares *touro / toro* ou *deixou / dejó*, nada raros, cántase máis lixeiro en castelán.

Se a escolla da lingua ten realmente orixe en razóns fonolóxicas e non culturais, eu compararía non tanto o número de vocais en xeral coma no interior da sílaba: a ocorrencia de ditongos e consoantes que alonguen as sílabas.

Romanceiro: implantación e lingua

Schubarth sinala que o feito dos xudeus levaren con eles os romances tras da súa expulsión de España "quere dicir que o Gerinaldo probablemente xa se cantase nas montañas de Lugo hai máis de 600 anos" (Schubarth *et al.* 2015, p. 27), o que apoiaría a primeira documentación (Forneiro 1991, p. 857) do romanceiro en Galicia hai cincocentos anos. Mais o feito de que o *Gerineldo* se cantase xa daquela na Península non implica necesariamente que chegase nese momento. Lembra tamén Forneiro (2000, p. 96) que un romance pode penetrar en varias vagas.

Desde a perspectiva do conxunto do repertorio, tamén puideron distintos romances vellos chegar en diferentes momentos. Quizais algúns chegaron máis adiante, das segas de Castela? Explicaría isto en parte a maior presenza do romanceiro no interior, ou o predominio do castelán?

O estudo do repertorio, das variantes textuais e do bilingüismo no romanceiro conta xa con traballos de referencia como os de Forneiro ou Valenciano (1998). En canto á música, profundar na liña iniciada por Schubarth atendendo á relación co romance, a súa difusión e variantes, podería axudar a reconstruír a vida das cántigas narrativas. Pregúntome en que extensión se coñece esta melodía concreta, a que romances se asocia, cantos informantes distintos a coñecen e cantas variantes e de que tipo documentamos.

Seguidillas e lingua

As seguidillas viviron o seu primeiro período de esplendor no século xvii. Hai moi poucos exemplos delas en galego. As cuartetas octosilábicas cántanse en galego e tamén en castelán, mais nas seguidillas a balanza inclínase con total claridade en favor do castelán. Moitas das seguidillas do CPG VI recolléronse no Bierzo, en León ou Zamora; outras, na costa. Xorden as preguntas: cando se adoptaron as seguidillas? Creáronse tamén en Galicia? As rexistradas en galego, son autóctonas ou traducións?

As seguidillas en galego que comparten léxico e número de sílabas coas castelás semellan estar traducidas (a medida silábica irregular de algún exemplo explícase polo distinto número de sílabas da tradución con respecto ao orixinal). Para confirmar isto será preciso estudar os paralelos textuais. O escaso emprego da lingua galega na seguidilla, a difusión xeográfica e o tipo de melodías usadas, entre outros factores, poderían dicirnos algo sobre os procesos de adopción e implantación.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 27-52
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Versificación, prosodia, musicalización

Considérase que o galego forma parte das linguas de compás silábico, con isocronismo das sílabas e anisocronismo dos acentos.[26] As nosas expectativas apuntan á versificación silábica, predominante, como a máis axeitada á lingua. Porén, o desacordo entre prosodia e música nos acentos internos do verso silábico é patente. Pola outra banda, a versificación acentual e os seus acentos isócronos contrastan en teoría coa irregularidade dos acentos na fala común, e a súa parca presenza no repertorio non apunta a unha relación xenética coa lingua. Malia non ser o sistema de versificación esperado para o galego, o acentual é claramente o que mellor se axeita á prosodia.[27] Este paradoxo, quizais só aparente, agarda por novos achegamentos para ser esclarecido.

CONCLUSIÓNS

Á vista queda a rica e diversa relación entre lingua, poesía e música, e as posibilidades que ofrece para a investigación, a creación ou o ensino. O tema non está esgotado, e espero que mesmo naqueles aspectos que menos frecuentei, e onde especulo máis do habitual, haxa tamén algo de proveito.

Temos por unha banda estudos xa realizados que non se len e coñecen como cumpriría. O coñecemento da métrica e da versificación en relación coa música tradicional é xeralmente moi reducido. Os estudos interdisciplinares aínda son excepción. Investigadores que teñan en conta tanto a música culta coma a popular, sen tratalas como compartimentos estancos, apenas se ven. En resumo: queda moito por facer. Precisamos cruzar os datos dispoñibles cos achados de investigacións en socioloxía, antropoloxía ou historia para dotar de sentido os resultados parciais de cada disciplina. Ao avanzarmos no coñecemento de aspectos básicos de poesía, lingua e música contribuímos a completar a imaxe do mosaico cultural, e poderemos fundamentar sobre ese saber as novas iniciativas e prácticas que xurdan.

26 Torre (2003, pp. 275-276) remarca que a consideración de linguas como o castelán e outras románicas como de isocronismo silábico —acompañado de anisocronismo acentual— é discutida.

27 Gasparov (1996, pp. 119-121) trata os inicios da versificación no francés, o italiano e o castelán, e sinala un desenvolvemento común desde a flutuación e o verso acentual ata o establecemento do sistema silábico. Paraíso (2000, p. 41) sostén que o verso silábico apareceu tardiamente porque "implica cultura, dominio del material lingüístico, hábito de versificar". A súa relación coa lingua sería, pois, máis cultural ca xenética.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alonso Monteagudo, Julio Carlos (2024). *Música e identidade galega. Do baile da gaita á muiñeira (s. XVII-XIX)*. Tese de doutoramento. Universidade de Santiago de Compostela. Dispoñible en http://hdl.handle.net/10347/33947

Asociación ORAL de Galicia (2018). *Brindos do Ribeira de Louzarela no Xantar Brindeiro (Samos, 2009)*. Dispoñible en https://youtu.be/A10HfK2ugLk

Baehr, Rudolf (1970). *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos.

Bartók, Béla (1990 [1924]). *Bartók Béla Írásai, 5: A magyar népdal* [*A canción popular húngara*]. Budapest: Editio Musica.

Bartók, Béla e Kodály, Zoltán (1913). Az új egyetemes magyar népdalgyűjtemény tervezete [O plan de publicación do novo cancioneiro xeral húngaro]. *Ethnographia*. XXIV/5, 313-316.

Blanco, Domingo (1998). A literatura no canto popular. En: Carlos Villanueva e Milladoiro, coords. *O feito diferencial galego na música*. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego, vol. 2, 141-166.

Domínguez Caparrós, José (1993). *Métrica española*. Madrid: Síntesis.

Domínguez Caparrós, José (2015). Gaita gallega. En: Miguel Angel Garrido Gallardo, ed. *Diccionario español de términos literarios internacionales*. Madrid: CSIC. Dispoñible en http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Gaita%20gallega_0.pdf

Equipo Glifo (1998). *Diccionario de termos literarios*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

Forneiro, José Luís (1991). El bilingüismo en el romancero gallego. *Euskera ikerketa aldizkaria: Revista de Investigación de la Real Academia de la Lengua Vasca*. 36, 3, 853-867.

Forneiro, José Luís (2000). *El romancero tradicional de Galicia: una poesía entre dos lenguas*. Oiartzun: Sendoa.

Forneiro, José Luís e de la Ossa, Sergio (2019). *Romanceiro tradicional. Breve antologia das recolhas do Seminario Menéndez Pidal na Galiza (1977-1983)*. Santiago de Compostela: aCentral Folque.

Gasparov, Mikhail Leonovic (1996). *A History of European Versification*. Oxford: University Press.

Groba, Xavier e de la Ossa, Sergio (2017). *Gustav Henningsen. Gravacións musicais en Galiza 1964-1968*. Santiago de Compostela: aCentral Folque.

Karpeles, Maud (1987 [1973]). *An Introduction to English Folk Song*. Londres-Nova York: Oxford University Press.

Manzano, Miguel (1995). Relación entre texto y melodía en la música popular de tradición oral. *Anthropos*. 166, 91-98.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 27-52
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Martínez Torner, Eduardo (2005 [1920]). *Cancionero popular de la lírica asturiana*. Valladolid: Maxtor. Ed. facsimilar.

Martínez Torner, Eduardo e Bal y Gay, Jesús (2007 [1973]). *Cancionero gallego*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza. Edición de Xosé Filgueira Valverde.

Menéndez Pidal, Ramón (1910). *El romancero español*. Nova York: The Hispanic Society of America.

Menéndez Pidal, Ramón (1953). *Romancero hispánico (hispano-portugués-americano y sefardí). Teoría e historia*. Madrid: Espasa Calpe.

MPG = Museo do Pobo Galego (2007-). *Arquivo do Patrimonio Oral da Identidade (APOI)* [web]. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego. Dispoñible en http://apoi.museodopobo.gal

MTA Zenetudományi Intézet (2003-). *Publikált népzenei felvételek internetes adatbázisa*. Dispoñible en https://db.zti.hu/240ra/dalok.asp

Navarro Tomás, Tomás (1991 [1956]). *Métrica española*. 3.ª ed. Barcelona: Labor.

Ossa, Sergio de la (2016). A formación da melodía nos brindos. Acento musical e acento prosódico. En: Ramon Pinheiro Almuinha, *Repente galego*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra, 127-135.

Paksa, Katalin (1999). *Magyar népzenetörténet*. Budapest: Balassi. [Versión inglesa: *A History of Hungarian Folk Music*, 2020].

Paraíso, Isabel (2000). *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco.

Proto, Teresa (2015). Prosody, Melody and Rhythm in Vocal Music. The Problem of Textsetting in a Linguistic Perspective. *Linguistics in the Netherlands*. 32, 1, 116-129. DOI: 10.1075/avt.32.09pro

Rodríguez Vázquez, Rosalía (2010). Text-setting Constraints: A Comparative Perspective. *Australian Journal of Linguistics*. 30(1), 19-34. DOI: 10.1080/07268600903134004

Rodríguez Vázquez, Rosalía (2013). The Metrics of Galician Songs: Some Preliminary Remarks. La métrica de las canciones gallegas: consideraciones iniciales. *Signa*. 22, 59-80. DOI: 10.5944/SIGNA.VOL22.2013.6344

Rodríguez-Vázquez, Rosalía e de la Ossa, Sergio (2025). Accentual Text-setting in a Syllabic Tradition: The Case of Muiñeira Nova. *Radical: A Journal of Phonology*. 9, 1-38. Dispoñible en https://radical.cnrs.fr/rodriguez-vazquez-de-la-ossa-accentual-text-setting-in-a-syllabic-tradition-the-case-of-muineira-nova/

Sampedro y Folgar, Casto (2007 [1942]). *Cancionero musical de Galicia*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza. Edición de Xosé Filgueira Valverde.

Schubarth, Dorothé (1990). Verhältnis von Rhythmus, Akzent und Metrum im galizischen Volksgesang. [Relación entre ritmo, acento e compás no canto tradicional galego.] En: Oskár Elschek, ed. *Rhythmik und Metrik in traditionellen Musikkulturen*. Bratislava: Veda, 71-80.

Schubarth, Dorothé (1994). Relación entre texto y melodía en el canto popular gallego. En: *Actes del col·loqui sobre cançó tradicional: Reus, setembre 1990*. Reus: Publicaciones de L'Abadie de Montserrat, 139-154

Schubarth, Dorothé (2000). O simbolismo na lírica popular galega. *Anuario de estudios literarios galegos*. 2000, 225-245.

Schubarth, Dorothé e Santamarina, Antón (1984). *Cancioneiro popular galego*. I. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Schubarth, Dorothé e Santamarina, Antón (1993). *Cancioneiro popular galego*. VI. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Schubarth, Dorothé; Pinheiro, Ramon; Vavrinecz, András; e Santamarina, Antón (2015). *Florencio, cego dos Vilares*. Santiago de Compostela: aCentral Folque.

Torre, Esteban (2003). Sílabas y acentos. Fundamentos fonéticos y fonológicos del ritmo. *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*. 1, 273-301. DOI: 10.5944/rhythmica.3957

Trapero, Maximiano (1982). El romancero y su música. *Revista de Folklore*. 15, 80-84.

Valenciano, Ana (1998). *Os romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus temas*. Madrid-Santiago de Compostela: Fundación Menéndez Pidal-Xunta de Galicia.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 27-52
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Boletín da Real Academia Galega
Núm. 386, pp. 53-66
© 2025. Real Academia Galega
https://doi.org/10.32766/brag.386.899

A REGUEIFA E OS CAMBIOS SOCIAIS

REGUEIFA AND SOCIAL CHANGE

Domingo Blanco

Resumo: Fronte á consideración moi espallada da literatura popular como un conxunto homoxéneo e case invariable, a literatura improvisada de desafío na zona de Bergantiños (regueifa) amosa, ao longo do século xx, unha notable evolución desde o rito da voda e as xuntanzas privadas ata o espectáculo público organizado e, á vez, unha serie de cambios nos seus contidos e actitudes para adaptarse á paulatina transformación da mentalidade dunha sociedade rural cada vez máis urbanizada e correcta.

Abstract: Contrary to the widespread view of popular literature as a homogeneous and almost invariable whole, improvised challenge literature in the Bergantiños area (*regueifa*) displays, throughout the 20th century, a remarkable evolution from wedding rituals and private gatherings to organized public performances. Futhermore, it reflects a series of changes in its content and attitudes towards adapting to the gradual shifts in the mentality of an increasingly urbanized and polite rural society.

Palabras chave: cultura popular, literatura galega, cantigas de tradición oral, poesía improvisada, regueifa.

Key words: popular culture, Galician literature, traditional Galician oral folk songs, improvised poetry, regueifa.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 53-66
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680
Enviado: 6/I/2026 Aceptado: 10/II/2026

Un dos desaxustes de perspectiva máis comúns á hora de achegármonos á cultura do pobo —a cultura das clases subalternas, na terminoloxía que acuñara Gramsci— é o de considerar a tradición popular, nomeadamente a literaria e a musical, como algo fixado, case invariable no tempo e cuns trazos característicos moi estables no decurso da súa transmisión de xeración en xeración. Sen dúbida induce a iso o feito de adquirirmos a parte principal da nosa cultura a través da escrita, instrumento de fixación por excelencia; e así o supoñemos cando, por exemplo, vemos nos cancioneiros galegos unha chea de cantigas transmitidas oralmente, iguais ou moi semellantes, recollidas por escrito no século XVIII, outra vez no XIX, e que se volveron escoitar, transcribir e gravar no XX.[1]

Pero o conxunto de cantigas populares de tradición oral que coñecemos está lonxe de ser algo homoxéneo e, ademais das variedades debidas á diversidade da expresión lingüística dos distintos lugares, épocas, capacidade dos cantores, tipo de público que participa ou escoita e dos distintos temas e a maneira de tratalos, hai unha diversidade de xéneros (ou subxéneros, en todo caso) que resulta determinante para o seu cabal coñecemento e a súa correcta valoración.

Mesmo se foi ata agora pouco valorado —cando non esquecido ou ignorado— pola meirande parte dos que se achegaron con interese ao mundo da cultura literaria e musical da sociedade rural galega, hai unha modalidade de cantiga popular en galego que, desde que temos noticias da súa existencia en Galicia, amosou acotío unha notable vitalidade e unha constante aceptación do público participante. Trátase do canto improvisado de desafío, que recibe o nome de *brindo* ou *loia* no leste da provincia de Lugo e o de *regueifa* no occidente da da Coruña (que é hoxe o termo máis empregado para as distintas formas de desafío e que adoptamos neste traballo). Desde, polo menos, mediados do século XIX, está documentado en amplas zonas da Galicia rural o costume de ir botar cantigas (improvisadas a maioría) cando había un casamento; cantigas que en principio eran de gabanza para os esposos e a familia e logo eran unha competición entre os asistentes (non invitados) polo "agasallo" que era a regueifa, un bolo de pan de azucre e ovo, que, por metonimia, lle deu nome á xeira de cantigas coas que porfiaban os cantadores para conseguila.

Ademais de formar parte do ritual das vodas rurais, estas competicións cantadas e improvisadas celebrábanse tamén con motivo de xuntanzas de

1 Véxanse as notas aos textos en Blanco (1992), onde se amosan as numerosas concordancias e variantes das coplas recollidas ao longo de varios séculos.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 53-66
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

carácter laboral (fías, espadeladas, esfolladas, palilladas, albaroques, carretadas e outras) como agasallo dos beneficiarios polo traballo colaborativo dos veciños e, sobre todo, das veciñas (Lisón 1974), onde abondaba a xente nova, e tamén en xuntanzas máis ou menos espontáneas ao final dunha feira nun espazo aberto ou, con máis frecuencia, nunha taberna e noutros espazos privados.

Esta variante do canto tradicional que é a regueifa, é dicir, o proceso de xeración instantánea de cantigas para competir entre varios contendentes diante dun público cómplice, é quizás o subxénero que mellor amosa como os cambios na interacción verbal (e, polo tanto, na construción dos contidos das cantigas) propiciados desde a cultura oficial e os ambientes urbanos foron pouco a pouco influíndo na maneira de dicir da sociedade rural, nos temas e nas actitudes que conviña evitar ou moderar, introducindo progresivamente criterios de corrección habituais nas cidades e mesmo nas vilas, pero que nunca foran prioritarios na cultura da poboación rural. Este refinamento no trato social comezouse a facer evidente nas cidades galegas por volta da metade do século XIX e foi en aumento co paso dos anos e ca visibilidade crecente dos modelos oficiais, sobre todo a través da prensa. Na maioría de parroquias de Galicia, e nas súas numerosas aldeas e lugares, tardou aínda bastantes anos en notarse un cambio significativo nos comportamentos tradicionais. Pero non deixou de producirse, como imos ver.

Cinguíndonos agora á área máis occidental da provincia da Coruña onde se cantaba a regueifa (desde o concello de Arteixo ata o de Corcubión), das numerosas ocasións en que se porfiaba con cantigas (case todas) improvisadas e nunca escritas das que temos testemuños orais xa desde os primeiros anos do século XX, unha cantidade nada desprezable daquelas coplas quedou na memoria dos que estaban presentes: polo enxeño dunha "saída", pola graza dunha resposta, polo atrevemento dunhas ou pola orixinalidade doutras, porque pintaban con moito xeito un personaxe ou unha situación coñecidas; en suma, porque gustaron e impresionaron eficazmente a sensibilidade daquel público.

Dous exemplos muxiáns: en 1913 inaugurouse unha capela en Suxo (Muxía), en honra á Virxe do Pilar, e preparouse unha festa en consonancia co acontecemento. Pero algún descoñecido roubou o elemento fundamental da celebración —o porco que ía ser comprado para a comida—. E un cantador con moita sona naquel tempo, chamado o Torto de Prado, improvisou esta copla:

Virxen do Pilar de Suxo
feita de pau de castaño,
vólvelle o porco ó Caseiro
que é o goberno do ano.

O Caseiro era o nome do dono do animal. A súa transmisión oral, que chegou ata hoxe, non pasou alén da bisbarra muxiá.

Uns anos despois, en 1917, como parte da celebración da botadura dun barco no porto de Muxía, fíxose unha regueifa na que o mesmo Torto de Prado lle canta a Catela das Canelas, unha cantadeira de Añobres, coa que estaba a porfiar:

Ti non te acordas, Catela,
daquela noite de vran,
ti contabas as estrelas
eu as areas do chan.

Esta, en realidade, é unha vella cantiga tradicional (recollida xa en 1869 por Casal e presente nos cancioneiros portugueses), adaptada a aquela circunstancia, como se adoitaba facer cando se prestaba a ocasión en case todas as competicións deste tipo, e que amosa, unha vez máis, a inseparable relación das cantigas populares galegas no seu proceso de creación, memorización e transmisión; pois moitas das cantigas recollidas nos cancioneiros foron inventadas no momento de seren cantadas, e, unha vez recordadas, e escollidas, foron repetidas unha e outra vez até considerarse tradicionais.

Así sabemos da frecuencia das regueifas nesta longa franxa costeira. As dos casamentos —probablemente as máis antigas— seguían ben vivas, e as de taberna eran cada vez máis frecuentes. Isto faise evidente sobre todo na Baixa de Bergantiños, onde as vodas con regueifa eran escasas, e é xustamente na Beiramar bergantiñá onde aparecen —xunto cos de Muxía— os testemuños sobre os primeiros cantadores e cantadoras de que se ten memoria e, entre eles, os de máis sona eran o Cadete da Campara, o Camuzas de Pazos e Leonarda de Tallo, no concello de Ponteceso. O Cadete, que traballaba de serrador, era considerado o mellor do seu tempo e del parece que aprenderon outros que anos despois tiveron moita sona en toda a bisbarra bergantiñá. [2]

2 O Camuzas (ca. 1865-1945) traballaba de criado en Pazos e era o contrincante habitual do Cadete (ca. 1864-ca.1945). Na veciña comarca de Vimianzo o máis celebrado naquel tempo como cantador e creador de historias era Benedicto Sánchez Busto, coñecido como *Seixas o Vello* (ca. 1859-ca. 1919).

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 53-66
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Pero é de Leonarda, unha das poucas mulleres que participaba (con moito éxito, por certo) nestas loitas verbais case exclusivamente masculinas e que nunca quedaba atrás, de quen se lembran máis coplas e anécdotas. Nacida cara a 1870, viviu —solteira— ata o tempo da guerra civil; era delgada, alta, algo coxa pola picadura dunha cobra, traballou toda a súa vida de xornaleira e tiña fama en toda a comarca. Foi a única muller que se acorda que participase en regueifas naquela zona e, polo que se di, tiña grandes calidades para este xénero. Conta un informante (tamén cantador de regueifas, Severo de Borneiro) que "cantaba moi ben, armaba moi ben"; "se lle ían ó fondo, había Leonarda para rato", e ás veces "enchíana de copas para que saíse do seu punto; pero se non, ninguén podía con ela". O seu enxeño, atrevemento, inventiva e boa voz fixérona temible para os seus competidores.

Un feixe daquelas cantigas —as máis celebradas no seu tempo— quedaron na memoria dos que as oíron, que as transmitiron oralmente ata chegaren aos nosos días. Entre elas hai algunhas que nos dan unha información clara sobre o ton que adoitaban empregar e mais sobre o trato que se lle daba a unha muller.

Naquelas disputas verbais con outros cantadores botáronlle en cara en certa ocasión unha discreta promiscuidade sexual; así, nunha fiada en Vilaseca, o Paiolo (outro cantador de moita sona de Borneiro) cantoulle:

> Aí vén Leonarda de Tallo,
> parece espiga da fin,
> batán que tanto batea
> eu na miña vida o vin.

ao que ela respondeu:

> Tamén o papel é blanco
> mentras no'o manchan de tinta,
> o que eu che poido dicir
> que teño a cariña limpa.

Pero o Paiolo non calou:

> Ti te-la cariña limpa
> porque aínda os homes son bos,
> deixan a cota no arado,
> sementan polos arrós.

Un diálogo que viña sendo unha descrición en clave metafórica dos comportamentos sexuais de homes e mulleres (xenerosos os deles e mal vistos os delas) e mais da importancia social de gardar as aparencias naquela sociedade onde todos se coñecían.

Outro exemplo aínda moi lembrado (e celebrado) refírese a que un día, cando segaba cunha cadela ao seu lado, uns serradores que pasaban e que tamén eran cantadores botáronlle esta despectiva e mal intencionada copla:

> Eí 'tan as vellas de Tallo
> collendo a herba ca man,
> como n'atoparon home
> de amigho xa ten o can.

A súa resposta, atrevida e enxeñosa, foi:

> Non che é can, que che é cadela,
> mira que te enghañas ben,
> fáltalle un coma o teu,
> que coma o meu xa o ten.

Isto sucedía cara a 1920.

Botando man das lembranzas familiares, testemuña e comenta Calviño (nacido tamén en Tallo, en 1930, e que chegaría a ser un dos regueifeiros de máis sona en toda a comarca) das porfías de Leonarda co Cadete:

> Dis que era moi bo [o Cadete], eu xa non o conocín: contaba meu *abuelo* as coplas del; entonces, nunha desas que houbo unha alí na Bughalleira unha regheifa, o Cadete alabábase (na regheifa a maioría das cousas que se din son mentiras; ben cadradas, pero mentiras, que verdades é imposible dicir tantas), e díxolle Leonarda:
>
> > Beighante os demos, Cadete,
> > que tan mintireiro es,
> > que pasei por Figheiroa
> > hastra ghaliñas non tes.
>
> Eran bárbaros! E díxolle el:

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 53-66
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Se vas pola miña casa,
pasarás polo herbeiro;
non veñas tarde e sin hora
que vaian no capoeiro.

(que estuvesen durmindo xa). E despois díxolle ela outra:

Cando paso pá ribeira,
paso sempre por Niñóns;
cas amarrallas de pelo
heiche de ata-los collóns.

E contestoulle el:

Fun á ribeira pescar,
pesquei unha lapa crúa,
aseina con toxos verdes:
así che hei de asa-la túa.

Daquela decíanas bravas, que non reparaban. Rapaces neses sitios xa non había: ós rapaces xa no'os deixaban ir a elas.

Pero no mundo das regueifas, os cambios no trato social, evidentes nestas comarcas occidentais, especialmente na de Bergantiños, a partir dos anos 40 do século xx, foron modificando o xeito de tratarse os cantadores e, polo tanto, os contidos das coplas que se botaban nas súas porfías. Un novo sentido do correcto foi arrombando pouco a pouco os aspectos máis groseiros e ofensivos dos contidos das cantigas. Tamén (pero non só) no tratamento da muller. Alí a tradición de cantar a regueifa nos casamentos, como dixemos, estaba escasamente arraigada; pola contra, eran frecuentes as xuntanzas nas tabernas. O que viñan sendo xuntanzas máis ou menos esporádicas de homes en tabernas ou espazos públicos para cantar, divertirse e tamén competir, foron dando sona non só aos bos cantadores que participaban nelas, senón á propia actividade en si, o gusto de competir con cantigas improvisadas, e este costume empezou a espallarse polas aldeas da comarca como unha fonte —barata— de diversión e contacto social.

Nestas xuntanzas participaban moitos cantadores, que, aínda sen teren grandes calidades para esa actividade, defendíanse máis ou menos ben por un tempo breve, e tamén bastantes espectadores (que poucas veces permanecían

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 53-66
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

pasivos) que, gustando do espectáculo, non se sentían capaces de competir con éxito fronte a outros máis dotados. Pouco a pouco, foron destacando do resto algúns cantadores que, posuidores de boa voz e certo atrevemento, sendo ocorrentes, enxeñosos e rápidos nas respostas, superaban os seus adversarios unha e outra vez. Comezaron a ter certa sona entre os veciños, sona que ía aumentando alén dos lugares onde adoitaban cantar. Todos —cantadores e público— eran xente sen instrución escolar, pero cun coñecemento sólido do galego oral falado na súa zona e capaces de empregar (e valorar) os seus recursos expresivos. A súa cultura —firme e limitada ao mesmo tempo— proviña da observación natural e da comunicación exclusivamente oral coa xente do seu ámbito social.

Nun momento dado da crecente aceptación popular desta actividade, alguén tivo a clarividencia de entender unha demanda que ía medrando entre xente moi diversa de aquí e de acolá e conseguiu nun curto período de tempo organizar a maneira de que eses cantadores e o seu espectáculo reducido e minoritario de competir improvisando cantigas en espazos particulares desen un pulo decisivo para facelo en espazos públicos, en moi diversos lugares e cun público moito máis numeroso.

Ese alguén foi Blanco de Muíño Seco (1892-1988), un home de grande intelixencia natural, cantador moi dotado para a regueifa, con notable don de xentes e bo coñecedor do mundo dos cantadores e mais do sentir da xente da bisbarra, ben conectado e estimado entre os seus veciños, que atinou a recrear, modificándoa e actualizándoa, unha actividade de base tradicional moi prezada e enteiramente integrada na súa cultura oral, popular, rural e en galego. El é o primeiro gran cantador de regueifas moderno: decatouse coma ningún outro de que os gustos da xente rural ían cambiando e de que determinados aspectos da regueifa resultaban problemáticos e obsoletos e outros estaban pouco aproveitados. El foi probablemente o máis importante regueifeiro de Bergantiños no século xx, tanto polas súas calidades para a regueifa coma pola súa influencia nos outros cantadores máis novos, moitos dos cales aprenderon, iniciáronse con el ou foron chamados ocasionalmente para participar canda el en regueifas e, en maior ou menor medida, foron tomando contacto coa súa arte e os seus modos.

Del din os que o coñeceron que era "moi duro pero moi advertido", "moi correcto e moi pillo" e compaxinaba con moito tino os ataques agudos e o apoio aos seus contrincantes: "Non te enfades, que é pa que ría a xente", dicía despois dunha picada a un contrincante; pero "si te quedabas, moderaba a marcha" —recorda Calviño—; "Había que mirarse no seu espello". Lisón considérao como un cantador de regueifas de grandes calidades e de

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 53-66
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

extraordinaria capacidade para improvisar sobre calquera tema, e recolle algunhas das coplas que lle escoitou.

Da súa afección, capacidade e resistencia dá conta unha anécdota que ocorreu en Campelo (Coristanco), moi coñecida entre os cantadores e os afeccionados á regueifa. Alí encontrouse de mañá con Sotelo, veciño e regueifeiro tamén. Ían cortar no toxo e polo camiño empezaron a regueifar; chegou a noite e houbo que ilos buscar, pois non aparecían. A iso das once —noite pechada— atopáronos no adro de Xaviña: aínda seguían regueifando "a matar".

Un dos bos regueifeiros do grupo de Blanco, Costa de Xaviña, deixounos un testemuño, franco e moi claro, do cambio de mentalidade nunha entrevista en 1997:

> Eu tamén fun bocalán como é debido alghún tempo, pero á xente xa logho non lle ghustaba tanto a bocalada. Hoxe xa se canta máis con educación, que antes eran máis bocalanas. Bocalanas quéroche decire porquerías e barbaridades, que hoxe hai moita cultura, que hoxe non podes en lado ningún, que, asubíante ou fanche así co dedo; e antes canto máis bocaladas porcas, máis lle ghustaba ó público; hoxe acabouse todo eso, hoxe a cultura é en tódolos sitios.

E continúa:

> E cantei co Piloto de Vilar Ramilo (na Cuns) [que tiña a sona de porcallán cantando]; chamábase Manoel; el e mailo fillo, Enrique; viñeron cantar aquí a Traba no ano 47 cando eu vin do servicio; e tiña tres fillas, bonitas coma santas; e díxenlle eu así cantando que quería ser xenro del; e díxome el:
>
> Vente para aló cando queiras,
> que hei d'ir a Vilamaior,
> son máis putas ca as ghaliñas,
> non aghuantan ca calor.
>
> Oi, a madre! Moi bocalán era: mellor cantaba.

E con esta última frase vénnos lembrar Costa que, no sentir da xente daquel tempo, a arte do Piloto como cantador improvisador era moi apreciada e estaba por de riba da súa incorrección social.

En efecto, na mentalidade rural íanse rexistrando algúns cambios e en certos sectores (quizais a xente máis nova) era posible detectar a esixencia de modificacións no canto popular e o seu contorno para adaptalo a esa nova sensibilidade de parte do público. As comunicacións, máis frecuentes e doadas agora (falamos do primeiro terzo do século xx), puxeran en contacto o público tradicional da regueifa con novas maneiras de vivir: con outras vestimentas, outras comidas, outras diversións, outra música (a radio empezou a ter unha grande influencia) e, en xeral, outros gustos.

Os emigrantes retornaban ás súas aldeas empapados de hábitos urbanos: as cidades galegas eran cada vez máis accesibles e alá ían as xentes do campo vender os seus produtos, consultar o médico ou o avogado, mercar algo na farmacia ou na ferraxaría ou mesmo visitar algún parente establecido alí. O desaparecido trolebús diario A Coruña - Carballo é todo un símbolo desta trasfega. Todo aquilo non podía deixar de influír na aldea, aínda que a vida rural seguise a ser substancialmente a mesma.

Como afirma Burke (1991), a sociedade tradicional non puido asimilar os cambios históricos, tecnolóxicos e culturais coa mesma velocidade que as elites urbanas; tamén foi cambiando, se ben con máis lentitude. E se en Galicia a banda de música foi pouquiño a pouco marxinando o gaiteiro nas festas rurais, a orquestra —exemplo claro da canción ao gusto urbano— eclipsou non só a regueifa senón outros xéneros de canto rural, se ben as súas funcións non coincidían enteiramente e o cambio lle afectara á festa no seu conxunto. A nova regueifa non podía nin quería coincidir cos gustos das elites, pero si modificar parcialmente os gustos do público rural ou, en todo caso, adaptarse ás novas demandas dese público, en especial na diminución ou eliminación do indecente e groseiro.

Con Blanco aparecen dous elementos de gran transcendencia para o futuro da regueifa: o ton moderado (en comparanza co período anterior á guerra) e a conversión da regueifa nun espectáculo público máis esixente, con cantadores escollidos e especializados que cobraban por actuar.

E xa desde os anos 40 foise creando a infraestrutura necesaria para converter unha diversión de taberna ou de alpendre nun espectáculo popular diante dun público numeroso e diverso. O primeiro paso foi a escolla dos cantadores: se non os había bos nun lugar, íanse buscar onde estivesen. Despois formáronse comisións nas distintas parroquias (co seu vicario en cabeza), que recadaban fondos para os gastos do espectáculo. Logo, pedíanse os permisos (houbo case sempre colaboración institucional) para conseguir un espazo público e poñer nel o camarín (o palco). Nunca ata entón se dera a participación dun público tan numeroso para escoitar durante horas cantigas

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 53-66
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

improvisadas en galego, unha tras outra, e participar ocasionalmente na execución e, xa que logo, no xuízo para establecer o gañador ou gañadores. Un público que sabía apreciar aquela arte verbal e musical dos cantadores e tamén a súa capacidade de competir, de maneira semellante —salvando as distancias— a unha competición deportiva. Unha mostra contundente de resistencia da cultura tradicional galega fronte a unha cultura oficial a cada volta máis poderosa e espallada.

Entón, un grupo de cantadores escolleitos da man de Blanco recorreu a bisbarra bergantiñá e as lindeiras cantando a regueifa durante máis de 40 anos; os seus integrantes convertéronse en iconas, referentes da cultura propia do pobo bergantiñán; eran coñecidos e admirados en todas as parroquias. Nomes como, ademais de Blanco que foi o principal artífice desta transformación, Mandián, Calviño, Costa, Celestino, Sánchez de San Cremenzo, Varela de Cesullas, José de Peres, Ribeiro de Soutullo, Mao de Ramona, Cotelo da Aurada, o Pallagueiro de Montemaior, o Churrero de Caión, Chemaría e o Atrevido (os Grixoas), Sotelo, Antonio de Xornes, Suso de Xornes, Fermín, Guillermo da Rabadeira e outros máis, foron os principais portadores deste anaco da cultura do seu pobo. Milleiros de coplas foron escoitadas con atención por milleiros de espectadores durante horas e horas ao longo destas máis de catro décadas.

A evolución da regueifa en Bergantiños permítenos ver de preto dous aspectos relevantes: un, o proceso de creación e perfeccionamento dunha modalidade de canto no que a palabra, a mensaxe, é o elemento con máis peso no conxunto (as cantigas memorizadas apenas xogan xa ningún papel nestas *performances*); e, dous, ao mesmo tempo, o proceso de valoración positiva implícita no achegamento e aceptación dun público cada vez máis amplo, netamente rural, que integraba esta actividade na festa e a consideraba algo propio, diferenciado das expresións artísticas doutros grupos sociais. É dicir, a regueifa era para eles un espectáculo atractivo, digno dunha festividade (laica, xa que logo): unha actividade sentida polo pobo como algo valioso na súa cultura vivida en galego. Aquel público carente —en xeral— de instrución escrita admiraba e valoraba, por diante doutros aspectos, a capacidade dos cantadores para dar unha resposta rápida e ben artellada a un "problema": o contido (a mensaxe) doutra cantiga inmediatamente anterior, mantendo así a tensión por moito tempo, sobre todo cando eran bos cantadores os que competían. E, en verdade, a improvisación inmediata de cantigas nun proceso dialéctico constante é unha arte difícil que non está ao alcance de todos os falantes, mesmo dos moi cultos (Blanco 2009, pp. 19-22; Pinheiro 2016, pp. 81-84).

Sen dúbida, hai outro factor —á parte dos que atinadamente sinalaron investigacións solventes (Lisón 1974, pp. 49-54; Pinheiro 2016, pp. 53-56)— que fixo enormemente atractiva para aquel público esta actividade artística, que é o seu carácter de competición, dura pero con regras, tan diferente aos alardes e rivalidades entre os mozos de diversas parroquias cando se xuntaban en romarías e outras reunións festivas, onde non sempre se manifestaban botando só cantigas senón de xeito violento (Suárez 1982, p. 37). Poderíase ver nestas competicións verbais a presenza dun certo espírito deportivo (loita regulada, agresividade limitada) que coincide, ademais, no tempo en que as competicións deportivas (o fútbol sobre todo) xa estaban asentadas con éxito nas cidades e tiñan moitos afeccionados e boas infraestruturas: un costume máis que foi permeando dos ambientes urbanos ao mundo rural.

No decorrer da actividade regueifeira houbo —polo menos— dous momentos moi significativos que cómpre destacar pois amosan por si mesmos a importancia e o conseguinte éxito que tivo este espectáculo literario-musical entre o público das aldeas. O primeiro tivo lugar no adro de Xaviña (Coristanco) o 7 de setembro de 1960. De novo, o testemuño é de Costa:

> Unha ves cantamos aquí no estrado de Xaviña, fai 36 ou 37 anos: veu Blanco, veu Mandián, veu Celestino, veu Calviño e eu, e empezamos serían as catro da tarde, cerca das cinco, e botou hasta as sete da mañán. E sentado todo dios no campo, e a xente iba para Caión (o día oito son os Milaghros); poila xente sentouse e era día. [...] Tanta xente non vin igual.

E non foi a única xeira de tan longa duración e de tanta insistencia do público por seguir desfrutando do espectáculo: uns anos máis tarde houbo outra na Bugalleira (lugar da parroquia de Tallo) tamén con moito público e que durou ata as sete da mañá.

O segundo é o momento en que esta cultura subalterna personificada nos regueifeiros populares, chegou, quizais, ao máis alto grao de autoestima. Foi en Carballo, cara a 1951, con ocasión da inauguración das novas instalacións da feira do gando, onde se organizou unha competición a botar coplas improvisadas entre cantadores bergantiñáns na que participaba tamén o vocalista dunha, naquel tempo, famosa orquestra coruñesa. Naquel escenario, este profesional da canción non chegou a botar unha ducia de coplas (que traía memorizadas ou escritas) mentres o seu rival, un modesto cantor de Coristanco, deu unha lección de improvisación e saíu gañador diante

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 53-66
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

dun público que enchía o recinto ("regueifa de tanta xente coma a de Carballo non vin ningunha", lembraba Calviño), onde a cultura oficial estaba moi representada e soubo apreciar o valor daquelas creacións saídas dunha cultura campesiña (isto é, pouco ou nada recoñecidas como arte) fronte ás letras prefabricadas, máis complexas e elaboradas, da cultura urbana. Trinta anos despois, un dos participantes nesta sonada regueifa carballesa, o Atrevido de Grixoa, foi invitado a un programa da Televisión Galega e, dirixíndose á presentadora, botoulle esta cantiga:

> Ana Kiro está bailando,
> mira como se retorce,
> pasa dos cincoenta anos,
> parece que ten catorce.

O trato á muller xa era outro: o cambio xa era visible na regueifa. Os ataques a Leonarda ou as "bocaladas" do Piloto quedaban lonxe: xa pertencían ao pasado da regueifa.

De todas estas disputas verbais na lingua propia, postas en escena durante medio século en moi diversos lugares destas bisbarras, apenas quedou rexistro dos contidos dos milleiros de coplas que se botaron. Dalgunhas poucas regueifas (como a de Senande en 1975 e os fragmentos recuperados por Alba María Rodríguez datados entre 1974 e 1982; 2017, pp. 91-119 e CD) quedaron gravacións —parciais e de pouca calidade sonora—, pero daquel inmenso conxunto, só un pequeno número de coplas escollidas permaneceron na memoria dos oíntes e foron transmitidas oralmente ata hoxe, como vimos, ata formar parte xa, con todo dereito, do cancioneiro popular galego. Son o testemuño do que quizais foi o punto máis alto na popularidade das cantigas en galego. Verdadeira cultura popular.

Volveu cambiar a regueifa no comezo deste século xxi. Saltou do adro e do terreiro das aldeas ao salón de actos e ao bar, á cultura popular de vilas e cidades —se ben como unha manifestación artística minoritaria—. Tamén agora alguén comprendeu e fixo comprender que o seu futuro estaba na escola, onde hoxe resulta unha eficaz ferramenta para a aprendizaxe do galego e está en continua expansión. Con outros intérpretes, con outro público e noutros escenarios e outros lugares segue a ser unha parte recoñecible da cultura popular galega e da súa resistencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

Blanco, Domingo (1992). *A poesía popular en Galicia. 1745-1885.* Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

Blanco, Domingo (2000). La poesía oral improvisada en Galicia. En: Maximiano Trapero, Eladio Santana Martel e Carmen Márquez Montes, dirs. *Actas de VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. I. Estudios.* Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / Acade.

Blanco, Domingo (2009). *A regueifa en Cabana de Bergantiños.* Cabana de Bergantiños: Concello de Cabana de Bergantiños.

Burke, Peter (1991). *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza Editorial. [Edición orixinal en inglés, 1978].

Díaz-Pimienta, Alexis (2014). *Teoría de la improvisación poética*. 3ª ed. ampliada e corrixida. Almería: Scripta Manent.

Estévez, Kike e Bernárdez, Pablo (2019). *Ribeira de Louzarela. Brindador da dentro*. Compostela: aCentral Folque.

Garzia, Joxerra; Sarasua, Jon; e Egaña, Andoni (2001). *El arte del bertsolarismo. Realidades y claves de la improvisación oral vasca*. Andoain: Bertsolari Elkartea.

Lisón, Carmelo (1974). Arte verbal y estructura social en Galicia. En: *Perfiles simbólico-morales de la Cultura Gallega.* Madrid: Akal.

Munar i Munar, Felip (2001). *Manual del bon glosador. Tècniques, exercicis i glosades*. Palma: Documenta Balear.

Pinheiro Almuinha, Ramon (2016). *Repente galego*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.

Porto Crespo, Marina e Estévez, Kike (2016). *Metodoloxía didáctica do repente galego*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.

Rodríguez, Alba María (2017). *Regueifa en Bergantiños. Celestrino de Leduzo* vs. *Calviño de Tallo*. Compostela: aCentral Folque.

Schubarth, Dorothée e Santamarina, Antón (1984-1997). *Cancioneiro popular galego*. 7 vols. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Suárez, Andrés (1982). *A regueifa*. Vigo: Castrelos.

Trapero, Maximiano (1996). *El libro de la décima. La poesía improvisada en el Mundo Hispánico*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas / Cabildo Insular / UNELCO.

Varela, Xosé Manuel (2009). *O regueifeiro Celestino Álvarez Castro* "*Celestrino*". Malpica de Bergantiños: Asociación de veciños Monte d'Arxa.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 53-66
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Boletín da Real Academia Galega
Núm. 386, pp. 67-78
© 2025. Real Academia Galega
https://doi.org/10.32766/brag.386.900

OS AVATARES DE NOVE MELODÍAS TRADICIONAIS

VERSIONS OF NINE TRADITIONAL MELODIES

Manuel Rico Verea
Etnomusicólogo

Resumo: Marcial Valladares desenvolveu un importante labor de compilación de música tradicional da comarca da Ulla. O conxunto de melodías colectadas por el, moito antes xa de seren publicadas, foi material para diferentes cancioneiros sen que neles se citase expresamente a súa autoría. No presente traballo viaxaremos pola edición dos cancioneiros, desde o de Marcial del Adalid ata o ano 1984, para verificar os avatares de nove melodías compiladas por Valladares que Manuel Murguía publicou no "Apéndice musical" do primeiro tomo da súa *Historia de Galicia* (1865).

Abstract: Marcial Valladares undertook an important task in compiling traditional music from the Ulla region. The set of melodies collected by him, long before they were published, was the material for different songbooks without his authorship being expressly cited in them.
In this study, I will examine his edition of traditional Galician folk songs, from Marcial del Adalid to 1984, to ascertain the versions of nine melodies compiled by Valladares that were published by Manuel Murguía in the "Apéndice musical" ("Musical Appendix") of the first volume of his *Historia de Galicia* (*History of Galicia*) (1865).

Palabras chave: alalás, cancioneiros, conservatorios, etnomusicoloxía, melodías tradicionais e actualización pedagóxica, Marcial Valladares.

Key words: alalás, songbooks, conservatories, ethnomusicology, traditional melodies and pedagogical updating, Marcial Valladares.

Marcial Valladares Núñez (Vilancosta, Berres, A Estrada, 1821-1903), formado en gramática latina e en filosofía, e licenciado en Dereito pola Universidade de Santiago de Compostela, exerceu de xefe superior da Administración Civil de Pontevedra.

No ano 1866 retírase á casa familiar para dedicarse ó estudo da lingua e da cultura de Galicia, en xeral. Colaborou en numerosas publicacións como narrador, lexicógrafo, poeta ou gramático. Formou parte do xurado dos primeiros Xogos Florais de Pontevedra, foi socio de mérito de El Folclore Gallego e membro da Real Academia Española.

Desenvolveu un importante labor de compilación da música tradicional recollendo mostras do noso folclore, que no seu ámbito literario reproduciu nos volumes do *Cantigueiro popular*.

Tiñamos noticia de nove melodías recollidas e harmonizadas para piano que Valladares lle entregara a Manuel Murguía para a súa publicación no "Apéndice musical" do primeiro tomo da *Historia de Galicia* (1865).

Manifesta Murguía que:

> Debemos esta composición, lo mismo que su música y otros aires populares de la Ulla, á la fina atención del Sr. D. Marcial Valladares, quien la recogió en aquel país. (1865, p. 258)

Xabier Groba, na súa tese de doutoramento, dános información sucinta das melodías que no seu día lle enviara Marcial Valladares a Casto Sampedro e doutras nove máis publicadas na *Historia de Galicia*, que se integran nesta colección de Sampedro probablemente procedentes do cancioneiro de José Inzenga.

Intuíase a existencia dun cancioneiro de Marcial Valladares, pero foron Do Pico Orjais e Rei Sanmartim os investigadores que descobren, na casa do autor, o manuscrito autógrafo, *Ayes de mi país,* que publican en 2010 acompañado dun estudo historiográfico. Na capa do manuscrito consta a súa descrición: *Álbum que o autor, Marcial Valladares, dedica ás súas irmás (1865).*

Hai noticias de máis manuscritos e de colección como a de Santalices que inclúe melodías do cancioneiro de Valladares.

Indícame Antón Santamarina que "na casa do profesor de medicina Carlos Ferreirós Espinosa (1918-1996), casado cunha sobriña neta de Valladares, o pianista Ramón Castromil e mais eu vimos un manuscrito de partituras de Valladares". A indagación no Centro Ramón Piñeiro non deu resultado; Manuel González di que debe ter ese manuscrito a filla de Ferreirós, que mora en Vigo.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 67-78
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

O conxunto destas melodías colectadas por Marcial Valladares, moito antes xa de seren publicadas, foi material para diferentes cancioneiros sen que neles se citase expresamente a súa autoría; noutros casos mesmo parece que se escondese a súa existencia modificando o título, a melodía, o xénero e mesmo a copla coa que fora recolleita.

Identificamos polo primeiro verso literario as nove melodías tradicionais recollidas e harmonizadas para piano por Marcial Valladares que Manuel Murguía publica na primeira edición da *Historia de Galicia*.

1. "Na alma se me cravou" (alalá)
2. "Adeus non, ti non mo digas" (alalá)
3. "Veña o pandeiro a ruar" (canto de pandeiro)
4. "Uns corren para Castilla" (cantinela)
5. "Falando cunha meniña" (cantinela)
6. "Nena que vénde-las peras" (cantinela)
7. "Á sombra dun limoeiro" (cantinela)
8. "Despedida de ano vello" (canto de Nadal)
9. "Non te quero por bonita" (muiñeira)

Polos traballos dos citados etnomusicólogos e do autor deste pequeno estudo, viaxaremos coa edición dos cancioneiros desde Marcial del Adalid ata o ano 1984.

Neste ano 1984 publícase o primeiro tomo do *Cancioneiro popular galego*, da autoría de Dorothé Schubarth e Antón Santamarina, quen realizaron un amplo, ambicioso e científico traballo dunha recolleita planificada, con documentos sonoros, que se escribe e se estuda de forma sistemática tendo en conta o ámbito literario e musical.

Schubarth, membro do International Council for Traditional Music desde os anos 1980, integrárase nas actividades do grupo de estudo sobre a análise e a sistematización dos corpus musicais das nacións europeas que modifican e dan resposta a interrogantes que xa expresaran outros investigadores empregando unha nova metodoloxía na transcrición, estudo e clasificación de cada unha das melodías recollidas.

No limiar do *Cancioneiro musical de Galicia*, na edición que personaliza Filgueira Valverde, este autor escribe parte do decálogo do Seminario de Estudos Galegos do que el era membro: "a praxe científica dun estudo esixe citar aqueles autores que se reproducen e, no caso dos cancioneiros deben citar as fontes, a procedencia das melodías e mesmo os colaboradores".

Se os cancioneiros anteriores a 1942 tiñan algunha destas eivas, os posteriores non se deron por sabedores desta reprimenda do antropólogo e escritor pontevedrés. Máis ben foron en dirección contraria: incorporan material etnográfico ocultando baixo formas variadas a súa orixe e o seu primeiro colector.

A celebración do Día das Letras Galegas deste ano 2025, no que Adolfina, Rosa, Asunción, Prudencia, Manuela e Eva personalizan unha homenaxe a todas as informantes, cantareiras, cantareiros, pandeireteiras e pandeireteiros que souberon gardar o legado poético musical e transmitírllelo ós colectores e colectoras, tamén debe posibilitar un cambio na valoración e no uso deste corpus do cancioneiro de tradición oral de Galicia, desde os primeiros colectores ata 1984. Posiblemente non estaría de máis pensar nunha revisión deles.

A situación na que estabamos, despois duns primeiros pasos positivos con Adalid, Inzenga ou Pedrell, volve ser a descrita por Rogelio Groba no limiar de *Galicia cantada* onde manifesta que se acostuma facer "una excesiva valoración de lo folclórico". Non se entende tal predicamento cando os centros de formación dos novos músicos en Galicia aínda non se aproximaran ós movementos pedagóxicos e etnográficos europeos nin teñen en conta o fomento da música tradicional nos conservatorios. En definitiva, estabamos ante unha visión negativa que, grazas ó traballo de Schubarth e Santamarina cambia a positiva cunha xusta valoración da música tradicional.

> Folklore, primitivismo, anquilosamiento, rutina, son hechos que se apartan de la actitud progresista. Bien está conservar lo diferencial pero va siendo hora de que estas señas de lejanas raíces étnicas cristalicen en obras de calidad. (Groba 1984, "Limiar")

Roxelio Groba foi profesor do Conservatorio da Coruña, no que exerceu de director durante vinte anos.

Nós imos intentar ver polo miúdo a historia da primeira melodía das publicadas por Manuel Murguía, recollida e harmonizada por Marcial Valladares, que nos mostra os avatares desta e doutras moitas que van copiando os colectores posteriores.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 67-78
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Valladares clasifica esta melodía "Na alma se me cravou", como alalá; un xénero musical compartido por todos os colectores, con definicións máis ben subxectivas ou filosóficas, acompañado dalgunha característica musical, que se vai modificar coa publicación do primeiro tomo do *Cancioneiro popular galego*.

Este grupo de melodías defíneo Dorothé Schubarth como *cantos arcaicos de ritmo libre* que teñen as seguintes características:

a. Normalmente son melodías de dous versos e case todas teñen un ámbito estreito.
b. Carecen de acompañamento instrumental melódico ou rítmico e interprétanse a capela de forma pausada, entre moderato e adagio e con frecuentes melismas.
c. O intérprete goza de liberdade na realización do modelo melódico.

I. *NA ALMA SE ME CRAVOU*

Na alma se me cravou*e*
a raíz do teu querer*e*;
mentres no mundo vivir*e*
outro amor non hei de ter*e*.

1.1.

Marcial Valladares ofrece a transcrición deste canto de ritmo libre na tonalidade de si b maior. Manuel Murguía, como xa dixemos, publícao no "Apéndice musical" da súa *Historia de Galicia* (1865).

1.2.

Marcial del Adalid publica esta melodía no apartado de *Cantares viejos y nuevos de Galicia* co título "Queixas". A tonalidade empregada, sen que modifique a melodía, é de fa maior. Engádelle dous versos á copla orixinal e prolonga a melodía nos versos segundo, cuarto e sexto. A execución, en allegretto vivo, para negra 126 de metrónomo, e acompañada de piano, elimina as características básicas dos cantos de ritmo libre. Tamén se inclúe a melodía na edición de *Cantares viejos y nuevos de Galicia* de Canuto Berea;

sabemos por Margarita Viso Soto que unha variante rítmica deste tema tamén a utiliza o autor na súa ópera *Inés e Bianca*.

Na alma se me cravou
a raíz do teu querere;
anque a vida me deixou
solo para padecere,
mentres no mundo vivire
outro amor non hei de tere.

1.3.

Dános noticias Margarita Viso Soto de melodías do cancioneiro tradicional galego que utiliza Baldomir Rodríguez na zarzuela *Santos e meigas*.

A melodía do alalá —canto de ritmo libre— "Na alma se me cravou" é unha delas con estoutra letra: "Pero ya cambió el cariño y ya nunca, nunca te querré".

1.4.

José Inzenga inclúe este canto de ritmo libre no seu cancioneiro *Cantos y bailes de Galicia*. Transcribe a melodía, harmonizada para piano, en la maior. Modifica o final do segundo e cuarto verso desta melodía que lle proporciona Ramón Arana, "Pizzicato".

1.5.

Felipe Pedrell publica o seu *Cancionero musical popular español* con índice das persoas colaboradoras como Adalid, Arana, Feijoo, Inzenga, Murguía etcétera. Reproduce esta melodía do canto de ritmo libre coa harmonización para piano que lle proporciona Arana. Recupera a tonalidade de Inzenga e modifica a letra da transcrición de Valladares pola seguinte:

Unha noite moi escura
morre a luz o meu amante;
queira Dios que o día veña
e o luceiro se levante!

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 67-78
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

1.6.

Casto Sampedro e Víctor Said presentan este alalá na *Colección de cantos e bailes da provincia de Pontevedra* premiado pola Academia de Belas Artes de San Fernando (CCBP nº 10).

Tamén se publica co nº 11 no *Cancioneiro musical de Galicia* (1942), edición personalizada por Filgueira Valverde que, segundo escribe Carlos Villanueva, realiza un ordenamento *post mortem* con evidentes puntos escuros por intuír que hai represaliados e claros intentos de silenciar a obra doutros autores.

A inclusión desta melodía na *Colección Sampedro*, na *Colección de cantos e bailes da provincia de Pontevedra* e no *Cancioneiro musical galego*, segundo Xabier Groba González, procede da colección de Inzenga, dado que repite esta versión na tonalidade, no tempo, adagio e nos finais dos versos musicais.

1.7.

Daniel González publica o seu cancioneiro, *Así canta Galicia* (1963), indicando na portada que é unha "recompilación e estampas orixinais do folklorista", exdirector da coral De Ruada. Reproduce esta melodía indicando que é o "Alalá de Padreda", malia que o transcriba na tesitura orixinal de Valladares.

Da maneira en que varios autores de cancioneiros disimulan a apropiación indebida é boa mostra este folclorista, porque das 29 melodías de *Ayes de mi país* de Valladares, Daniel González, o autor de *Así canta Galicia,* inclúe 26 no seu cancioneiro, e iso sen citar fontes nin facer constar bibliografía ningunha. E neste caso, o máis lamentable é que desorienta, por ocultación, a orixe das melodías, de forma que o alalá 2, "Pasei pola túa porta", é aquí, en *Así canta Galicia*, "Alalá de Paradiña", con outra letra. A cantinela de Valladares, "Moito te precias guapiño" convértese en *Así canta Galicia* no "Alalá de Avión"; "Adeus non, ti non mo digas" pasa a ser "Alalá de Pidre"; a pandeirada "Veña o pandeiro a ruar" é agora "Triadas de Untes"; finalmente "Uns corren para Castilla" vai ser "Alalá de Coitelo", e así sucesivamente.

1.8.

Bal y Gay e Martínez Torner publican o seu *Cancioneiro gallego* no ano 1973. O limiar é de Xosé Filgueira. O cancioneiro carece de bibliografía e indican os autores que este canto de ritmo libre, "Na alma se me cravou", fora publicado por Murguía na súa *Historia de Galicia* como alalá do país da Ulla. Cómpre indicar que máis dunha terceira parte deste cancioneiro recolle melodías fornecidas por diferentes asociacións corais ou folclóricas sen que se indique procedencia nin o nome do seu colector. As agrupación corais que participan neste cancioneiro son: Cántigas da Terra da Coruña, Cántigas e Aturuxos de Lugo, Flores e Silveiras de Lugo, Aires da Terra de Mondariz, Sociedade Artística de Tea de Mondariz, Enxebres de Ourense, Ruada de Ourense e Agrupación Artística de Vigo.

1.9.

Carlos Villalba publica o seu *Cancioneiro de Galicia* (1976), no que tamén inclúe este canto de ritmo libre transcrito por Valladares. Unha vez máis, botamos de menos a bibliografía utilizada e a procedencia das melodías; inclúe os acordes de guitarra para quen queira realizar a súa interpretación.

COLOFÓN

Este sucinto percorrido permítenos apreciar unha carencia de formalidade e de rigor nas publicacións sucesivas dos cancioneiros de música tradicional. Incluímos os documentos sonoros cuxas melodías non levan referencias bibliográficas ou, caso de as levaren, mesmo poden chegar a perturbar o correcto coñecemento da materia.

Como escribía Filgueira Valverde, no limiar do *Cancioneiro musical de Galicia*, son moitos os que "preferiron á honrada declaración de procedencia [...] un deshonroso silencio sobre a fonte das súas investigacións". Vaia como exemplo ilustrativo a "Espadelada de Penosiños" que interpretou esta primavera SonDeSeu en Vigo e retransmitiu a TVG indicando que este canto procede de *Así canta Galicia* (1963) e do *Cancioneiro gallego* de Bal y Gay e Torner (1973).

Este canto de pandeiro, ou muiñeira vella de Carballeda de Avia, recólleo Víctor Said Armesto no ano 1905 e inclúese na *Colección de cantos e bailes da provincia de Pontevedra* (1910), da autoría de Casto Sampedro e o

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 67-78
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

propio Said Armesto. Tamén forma parte da colección de cantos populares utilizados por Fernández Espinosa nunha conferencia-concerto sobre "O canto popular galego" do ano 1922.

A falsa denominación desta muiñeira vella e o feito de ignorar o verdadeiro colector xa procede doutros grupos folk que a publicaron e interpretaron en documentos sonoros, pero á orquestra folk da escola municipal, á ETRAD de Vigo e tamén á TVG deberiamos esixirlles máis rigor documental do que adoitan.

Manifestaba Dorothé Schubarth nunha entrevista do ano 1988 que os colectores predecesores do *Cancioneiro popular galego* realizaran un traballo loable pero que precisaba ser revisado. Esta revisión, deixando á parte outras cuestións técnicas, debería ofrecer un único *Cancioneiro de música tradicional de Galicia,* predecesor do *Cancioneiro popular galego* (1984). Este cancioneiro debería recoller as melodías, desbotando as reiteracións e sería unha versión autorizada e definitiva do cancioneiro tradicional anterior á obra de Schubarth e Santamarina.

Outro tanto cumpriría facer co corpus literario do cancioneiro popular, porque, de non ser así, seguiranse publicando de maneira reiterada unha e cen veces as cántigas das publicacións anteriores. Esta revisión metodolóxica levaría aparellada unha corrección idiomática e uns criterios canónicos.

Os centros de formación, os conservatorios, que teñen a responsabilidade de formar os novos músicos de Galicia, e as escolas de formación do profesorado, percíbense como afastados en certo grao dunha pedagoxía musical europea. Mágoa ter que recoñecer, que en xeral, hai un incumprimento dos obxectivos mínimos sobre o coñecemento e fomento da música tradicional que está depositada en mans de asociacións culturais e folclóricas, salvante a ETRAD de Vigo. É ben significativo que a meirande parte das programacións anuais do profesorado dos conservatorios non inclúe a porcentaxe de obras de autores de Galicia nas ensinanzas de cada instrumento.

O Decreto 203/2007, do 27 de setembro, da Consellería de Educación, polo que se establece o currículo das ensinanzas profesionais de réxime especial de música, nos obxectivos xerais, dispón que se deberá fomentar a utilización do patrimonio musical en xeral, e o de Galicia en particular. E nos obxectivos do currículo reitera:

> 7. Coñecer e valorar o patrimonio musical como parte integrante do patrimonio histórico e cultural.
>
> 9. Fomentar a utilización do patrimonio musical en xeral, e a do galego en particular, como medio indispensable no enriquecemento da persoa e da súa formación musical.

Haberá moito que esperar aínda para que esperten do seu sono as institucións educativas, os conservatorios e as escolas de música para que asuman a súa responsabilidade?
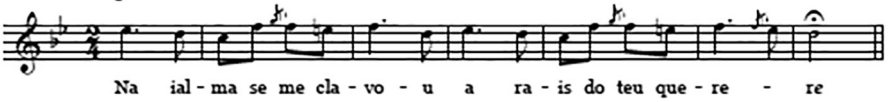
A etnomusicóloga Dorothé Schubarth auguraba mellores tempos para a reincorporación da música tradicional na nosa sociedade e expresaba a esperanza de que se modificase a visión e o concepto que merece a música popular, de que se incorporase o ensino de instrumentos tradicionais nos conservatorios e de que se fomentase a utilización do patrimonio musical de Galicia para enriquecer os valores da persoa e da súa formación musical. Esperemos, xa que logo, que este ano, no que tanto falamos e festexamos o legado poético-musical transmitido de xeración en xeración ata a actualidade, sexa o punto de partida para o decoro de institucións e centros educativos que deben velar por este tesouro signo da nosa identidade cultural.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 67-78
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Na alma se me cravou

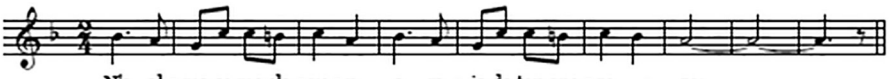
Colector: Marcial Valladares

Adagio amoroso e flébile
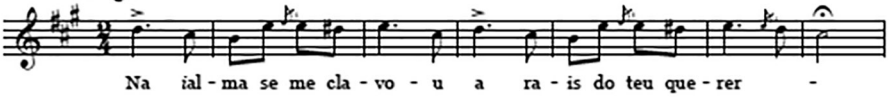


Versión de M. del Adalid

Alegretto vivo
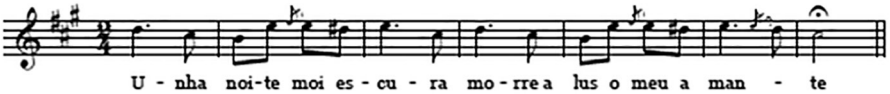


Versión de Inzenga

Adagio
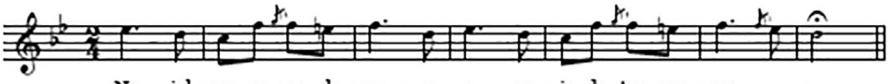


Versión Pedrell

Sen indicar tempo
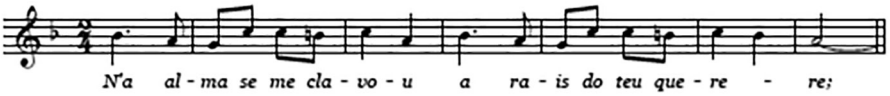


Versión de Daniel González
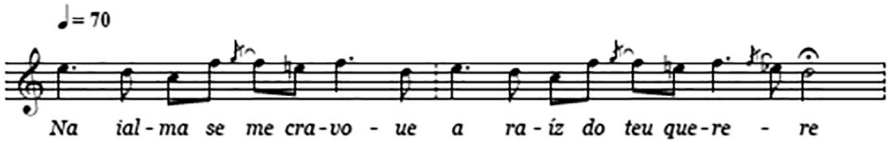
Animato



Versión de Carlos Villalba

Animato





REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adalid, Marcial del (1985). *Mélodies pour chante et piano. Cantares viejos y nuevos de Galicia.* A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza. Edición de Margarita Soto Viso.

Fernández Espinosa, Luís María (1940). *Canto popular gallego.* Madrid: Imprenta Góngora.

Fernández Espinosa, Luís María (2025). *Cancioneiro popular gallego.* Santiago de Compostela: Xunta de Galicia - El Eco Franciscano. Edición comentada por Manuel Rico Verea.

González Ruada, Daniel (1963). *Así canta Galicia: cancioneiro popular gallego.* Ourense: La Región.

Groba, Rogelio (1984). *Galicia cantada. 50 canciones para cuarteto o coro mixto.* Madrid: Editorial Alpuerto.

Groba González, Xavier (2012). *Casto Sampedro e a música do cantigueiro galego de tradición oral*. Redondela: Concello de Redondela.

Inzenga, José (1888). *Cantos y bailes populares de España: Galicia*. Madrid: Editorial A. Romero.

Inzenga, José (2005). *Cantos e bailes da Galiza.* Ourense: Difusora de letras, artes e ideas. Estudo e edición crítica de José Luís d. P. Orjais.

Martínez Torner, Eduardo e Bal y Gay, Jesús (1973). *Cancionero gallego.* A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Murguía Manuel (1865). *Historia de Galicia*. Lugo: Soto Freire.

Pedrell, Felipe (1919-1922). *Cancionero musical popular español.* Alalá 220. Barcelona: Boileau.

Pico Orjais, José Luís do e Rei Sanmartím, Isabel (2010). *Ayes de mi país: o cancioneiro de Marcial Valladares*. Baiona: Dos Acordes.

Rico Verea, Manuel (1988). *Cancioneiro popular das terras do Tamarela.* Vigo: Galaxia.

Sampedro, Casto (1942). *Cancioneiro musical de Galicia*. Pontevedra: Museo Provincial.

Schubarth, Dorothé e Santamarina, Antón (1982). *Cancioneiro galego de tradición oral.* A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Schubarth, Dorothé e Santamarina, Antón (1984). *Cancioneiro popular galego.* A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Villalba Freire, Carlos (1977). *Cancioneiro de Galicia.* Madrid: A. Carmona.

Viso Soto, Margarita (2018). *Melodías galegas de José Baldomir Rodríguez.* Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 67-78
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Boletín da Real Academia Galega
Núm. 386, pp. 79-97
© 2025. Real Academia Galega
https://doi.org/10.32766/brag.386.901

A POESÍA POPULAR: BALANCE DO ANO E PERSPECTIVAS DE FUTURO. ARGUMENTOS PARA UN COLOQUIO

TRADITIONAL POETRY: AN ANNUAL SUMMARY AND FUTURE PERSPECTIVES. THE CASE FOR A CONFERENCEA

Richi Casás
ORCiD: 0009-0001-4137-5920

Resumo: A miña avoa Rosa e a súa tía Adolfina, cantareiras de Cerceda, viron esmorecer a vida que coñeceran de mozas e que fora o marco no que elas desenvolveran a súa arte no eido da tradición oral: a veciñanza deixou de xuntarse arredor dos traballos comunitarios, os seus fillos marcharon vivir á cidade da Coruña, e Rosa á emigración. O seu canto e o seu baile esvaeceron. Rosa e Adolfina pensaron que a súa arte morrería con elas. Mais non foi así.

Abstract: My grandmother Rosa and her aunt Adolfina, traditional singers from Cerceda, watched the life they had known as young girls wither away. It had been the framework in which they had developed their art within oral tradition. People stopped congregating around community work, their children moved to the city of A Coruña, and Rosa emigrated. Their singing and dancing faded away. Rosa and Adolfina thought that their art would die with them. But that was not the case.

Palabras chave: Dorothé Schubarth, Rosa Casás, Adolfina Casás, canto tradicional, transmisión oral, fenda xeracional, cancioneiros tradicionais.

Key words: Dorothé Schubarth, Rosa Casás, Adolfina Casás, traditional singing, oral transmission, generation gap, traditional songbooks.

PRESENTACIÓN

Letras Galegas de 2025, ano dedicado á poesía popular, un ano de traballos académicos que profundan no fenómeno, traballos de composición de nova poesía sobre a tradición; e tamén ano de festa, *fuliada* e celebración. Así debe ser, e ben foi.

Como músico que son, non participante do mundo académico, dispóñome a facer balance das Letras Galegas 2025. Autoridade non teño, mais si o convite desta Real Academia, para vos contar aquí como eu o vin. E como vexo o futuro.

Comezarei distinguindo entre o mapa e o territorio, que parecen o mesmo, pero non son.

I. TERRITORIO E MAPA. FULIADAS E ACADEMIAS

Disque este ano no ceo armáronse tremendas *fuliadas*. Rosa e Adolfina, Eva Castiñeira e as de Mens estiveron neste 2025 moi requiridas aló enriba para canta festa se fixo. E como no ceo non hai prexuízos musicais, os anxos pousaron arpas e violíns e puxéronse a escoitar. Non é doado habitualmente para músicos tan elevados poñerse a escoitar ás cantareiras.

Nesas *fuliadas* celestiais estiveron tódalas xeracións de cantareiras e cantareiros que ten habido na terra. Entre eles estarán os galaicos descritos por Silio Itálico hai vinte e tres séculos, nas guerras púnicas:

> A rica Gallaecia enviou os seus mozos, sabios no coñecemento da adiviñación polas entrañas das bestas, polas plumas e as chamas, ouveando cantos bárbaros nas linguas das súas terras, ora pisando alternativamente o chan nas súas danzas rítmicas ata facelo tremer, e acompañando as cancións co son dos seus escudos.

Xa eles eran recoñecidos polo vigor das súas foliadas, e a súa árbore xenealóxica entronca directamente e sen interrupcións coa nosa poesía de tradición oral, e dáse dentro do mapa da música tradicional europea, nai da música académica posterior.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 79-97
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

O territorio. De onde vimos?

Mais os músicos como son eu non adoitamos empregar o tempo en facer árbores e mapas, senón que estamos feitos para andar o territorio. O territorio das cantigas, das súas letras, das súas músicas; e tamén dos seus bailes.

Ese territorio é a leira que eu traballo. Un territorio cultural, con tódalas implicacións que ese termo ten. Un territorio que muda a cada paso, e que muda mesmo polo feito de ser explorado. Como o gato de Schrödinger, que morre ou vive só ao abrir a caixa que o garda. O misterio que se agocha tras dunha soa cantiga e á vez mutante e incomprensible. Desde hai miles de anos a cantiga, esa mestura de voz con música, acompañada de movemento, foi vector de conexións entre seres humanos. Entre xeracións, sexos, clans, lugares, pobos...

Ese é o meu territorio. Os diletantes camiñamos polas cantigas, ás veces corremos, ás veces quedamos parados nunha estrofa, mesmo nun verso, tratando de comprendelo, de sacarlle o misterio, e cando pensamos que xa o desvelamos, o misterio mudou.

Cantaba a avoa Rosa:

> A San Antonio lle pido
> e á Virxe do Pilar
> que a túa roupa e maila miña
> vaian xuntas a lavar.

Un día, cando Rosa xa estaba facendo *fuliadas* no ceo, dándolle eu voltas á copla entendín por que se nomea a santo Antonio; avogado das mozas que buscan parella. Tamén o significado detrás das roupas de dous mozos indo xuntas ao río a seren molladas, torcidas, enroladas e tendidas: están a falar do amor, da parella, da unión sexual. Pensei que desentrañara o misterio da copla, mais aparece outro misterio: un *lle* sospeitoso. Daquela esta copla estará traducida do castelán? Logo de onde vén esta copla que cantaba Rosa? Por que Rosa escollía esta copla? Cando nacería esta beleza? Cantas aduanas xeográficas e morais pasou esta cantiga para ser como é? Que anguria namoradeira sería o xerme dunha poesía deste tipo? Podo especular que ten miles de anos esta cantiga, que aqueles mozos galaicos das guerras púnicas xa escoitaran algo similar, non referido a santos cristiáns, claro está. E quizais antes de pasar polo castelán e polos santos cristiáns, pasou polo fenicio, ou quizais se lle ocorreu a unha irmá de Elba, a pastora mesolítica que morreu hai 9300 anos no Cebreiro, e que xa tiña roupa que

lavar. Digo a unha irmá, porque Elba tiña, seica, unha dor de moas de sete estalos e non a vexo eu preocupándose polos amores.

Indo atrás da voz de Rosa perdémoslle a pista á copla, como á billeteira que os carteiristas da Porta do Sol (outra arte de tradición oral) pasan de man en man para despistar a vítima do furto. Non temos un mapa no que seguirlle a pista a esta cantiga. Mais podo seguir a cantala e a transmitirlles o misterio a máis ouvintes, seguir camiñando e admirándome deste territorio que é a música tradicional. E podo mudala para adaptala ao contexto e ao meu mundo de significados e connotacións, e tamén ao dos meus ouvintes. E o mesmo con cada melodía. E con cada punto de baile.

Esa é a leira que os músicos traballamos: o son, a palabra, o baile. Non adoitamos facer mapas. Non facemos árbores xenealóxicas. Non sabemos de ascendencia nin de transcendencia.

Os mapas. Máis de cen anos de pescudas

Fontán supuxo un antes e un despois para a nosa xeografía. Mais o esforzo dos académicos por perfeccionar un mapa do noso territorio comezou moito antes, e aínda hoxe segue. Do mesmo xeito acontece coas nosas melodías, poesías e bailes tradicionais. Hai máis de cen anos comezou a teima académica de perfeccionar o mapa das artes tradicionais.

Durante milenios andamos este territorio xeográfico e cultural sen mapa.

Antes de Domingo Fontán, os galegos, galaicos, pastoras mesolíticas e neandertais camiñaban por esta terra sen máis necesidade que enxergar os tres ou catro outeiros de referencia para guiar os seus pasos. A non ser os navegantes, raro era quen morría moi lonxe de onde nacera. Non facían falta mapas nin se dispoñía ninguén a facelos. A ruta era de A a B, logo a C e volta a A. E se a Elba un becerro se lle perdía no monte, improvisaba un acceso por carreiros de raposo.

Do mesmo xeito, as intérpretes de música tradicional da xeración de Rosa tiñan un repertorio de dez ou doce melodías, trescentas ou catrocentas coplas e o que precisaban de máis íano improvisando.

Mais a partir dos anos 70, coa popularización da radio, da televisión, dos discos e casetes, o repertorio melódico do usuario medio aumentou considerablemente, e o repertorio poético tamén, sen desmerecer o repertorio coreográfico. Sen entrar na calidade, orixe e orixinalidade das fontes, Rosa nos anos 60 dominaba, amais do seu repertorio tradicional, varias ducias de pezas de cuplé, pasodobre, copla española, algunha asturianada e varias cancións de misa posconciliares.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 79-97
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

É lóxico. Os tempos...

Entrado o século XIX o mundo académico comeza a poñer a mirada no fenómeno da poesía popular e da nosa música tradicional. Este reencontro entre o culto e o popular fai necesario para o investigador —xeralmente home, urbanita, con estudos— un mapa que lle permita orientarse nun mundo oposto: feminino, rural, iletrado.

Desde o comezo mesmo do Rexurdimento, Rosalía acode á poesía tradicional sen complexos nos *Cantares gallegos*, poesía que coñecía da man das mulleres que a rodeaban. O propio Murguía reflexiona sobre a poesía e literatura de tradición oral nos seus escritos, recoñecéndolles fondura e valor máis aló do meramente literario.

Durante a segunda metade do XIX e o primeiro terzo do XX, a intensa correspondencia entre compiladores e humanistas produce un corpus poético, aínda sen referencias melódicas. Os primeiros cancioneiros, como o de Pérez Ballesteros (1886), achegan a idea dun mapa. Xa constan localizacións das recollidas e indexación temática, malia que non haxa aclaracións sobre os contextos nin partituras, moito menos gravacións. Bartók comezara en 1909 a facer gravacións de música tradicional do leste de Europa, co primitivo fonógrafo, consciente da impotencia da partitura para soster a sutileza sonora desta música.

Durante o primeiro terzo do XX, Casto Sampedro fai a súa compilación, que sería publicada en 1942, de xeito póstumo, por Filgueira Valverde. Este cancioneiro inclúe partituras con melodías, así como localizacións e interesantes comentarios do autor sobre as orixes e os contextos dalgunhas das pezas. O mapa vaise perfeccionando sen ser aínda unha guía fiable, pois moitas das referencias que circulan nestes cancioneiros son mudadas sen criterio, ás veces para ocultar a orixe das fontes ás que se acode para realizar a compilación.

No segundo terzo do XX, coa excepción desta referencia de Casto Sampedro, o labor editorial cesa, mais non o labor calado de investigadores, recolledores, compiladores e analistas, como Bal y Gay, que publicaría o seu cancioneiro en 1973.

O último terzo do XX comeza cunha xogada sorprendente: a Sección Feminina da Falanxe Española asume o labor de recoller bailes e cantigas para a súa representación escénica. Este feito, que resultou proveitoso no cuantitativo, foi en cambio un atraso noutros dous eidos. Primeiro no cualitativo, pois estas recollidas non tiñan o carácter sistemático e analítico dos anteriores esforzos. Non había máis que un afán de teatralización posterior, cuns criterios pouco ou nada respectuosos coa verdade da recollida.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 79-97
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Segundo, este súbito interese da Falanxe no folclore foi motivo para moitos intelectuais e artistas do momento para afastarse da tradición, creando a chamada Nova Canción Galega como reacción a este movemento procedente do réxime.

Este divorcio entre a nova cultura e a tradición dura un par de décadas, ata o esmorecemento da Sección Feminina e a súa desembocadura en diversas asociacións culturais locais esparexidas polas cidades e vilas galegas. Estas agrupacións herdan a práctica da recollida aprendida das misións da Sección Feminina, e lánzanse a percorrer o territorio cultural sen máis mapa que o de estradas. Non hai aínda un mapa etnomusicolóxico que ordene o territorio da nosa antropoloxía musical nin un método que guíe a súa procura. Deste xeito conseguen extraer da xente das aldeas miles de cantigas e bailes; ese zume vital que precisaban para montar os espectáculos escénicos que constituían o seu quefacer: aulas, concursos, galas, espectáculos de fin de curso, viaxes ao exterior...

Grazas a aquela xesta heroica e quilométrica conseguiron rexistrar miles de documentos sonoros e audiovisuais que están por descubrir para o público e mesmo para os investigadores, e que descansan en arquivos repartidos en centos de locais sociais do país e en domicilios particulares, moitos deles aínda sen dixitalizar, co perigo de desaparición que iso supón. Tratarei disto máis adiante.

No caso das agrupacións folclóricas, a intención performativa da súa investigación escureceu a verdade íntima da música tradicional: os lazos nas comunidades rurais tecidas nas cociñas, os seráns, as fías, as mallas... Mais esta dimensión relacional do noso folclore ten tal potencia que había de estourar co tempo nos corazóns e mentes destes mozos das asociacións, con consecuencias impredicibles.

A xeración túnel

Neste lapso dos anos 60, 70 e 80, a xeración de meus pais saía das aldeas coa maleta chea cara ás cidades galegas. Os polígonos industriais atraían mozos e mozas que foran educados na cultura tradicional. Sabían todo o necesario para desenvolverse na aldea con mestría. O agro non tiña segredos para eles: eran mestres para a sementeira e a colleita, axeitar o gando, temperar o forno, o amoado perfecto para as filloas, estercar a horta, a predición do tempo local, a caza, a pesca... Tamén para o bailar e o cantar: nas cociñas das súas casas botaran os primeiros puntos, que perfeccionaran logo nas palleiras, durante as foliadas ou seráns, ou polavilas...

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 79-97
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Nun movemento que non se vira en ningunha das (aproximadamente) 10 000 xeracións humanas anteriores, esta xeración de mozos atrevidos decidiu colectivamente prescindir da súa cultura propia en canto pisou o negro asfalto da cidade. O cambio de ecosistema levounos a unha conxura non escrita; un pacto segredo e doloroso: esquecer todo o que aprenderan na aldea. Ao instalarse nun terceiro sen ascensor no barrio da Agra do Orzán da Coruña, cumpría non volver amentar cousa ningunha que lembrase a florida herdanza cultural que todos eles levaban dentro.

A xeración túnel conservaba a súa verdade, vivírana de nenos e adolescentes, medraran nunha cultura viva e vibrante, aínda que esmorecente. Tiñan claro o seu idioma, as súas cantigas, os refráns, os bailes, as referencias físicas, temporais, emocionais, peneiradas durante miles de anos por xeracións de xentes sabias e prudentes, sempre escapando do frío e da miseria. Pisaran a lama, durmiran sobre follas de millo, viran cocer moitas fornadas de pan. Sabían do esforzo necesario para erguer unha vida. Pero naquela nova vida sobre o asfalto, nada de colleitas nin bailes, cantos, fornos, esterco... E, por suposto, a lingua asignada á cidade era o castelán. Calquera expresión en galego, incluído o canto, estaba proscrita dentro da metrópole. Esta xeración educou os seus fillos en castelán, e esforzouse en aprender arrolos e refráns en castelán.

Crearon en común, e no lapso dunha soa xeración, unha cultura urbana improvisada e de emerxencia. Sacaron adiante os seus fillos prescindindo das referencias que recibiran na aldea, sen máis andamiaxe que a fe na organización da vida ofrecida pola moral católica e o sistema cultural e educativo do tardofranquismo. Ningunha xeración antes fixera tal experimento sociolóxico a esa escala.

A cultura galega entrou nun silencioso túnel que aínda dura. Un túnel escuro, sen referencias. A vida da aldea era un fío de luz que quedaba atrás. Moi útil no seu momento, si, pero que lembraba o frío na cama, a lama nos zocos. Malia que a aldea tamén era calidade de vida e de relacións, decidiron abandonar todo e camiñar por ese túnel. Un non-lugar de paso. Cara a un futuro prometido. Un túnel cara a algures, mais aínda non sabían a onde.

Décadas despois, os fillos da xeración túnel sentimos que se nos furtou un piar fundamental do noso ser. Faltábanos unha peza central para completar o noso quebracabezas.

Por algunha razón, ou máis ben por moitas razóns, a miña xeración reclamámoslles aos nosos pais que nos guiasen polo camiño inverso. Volver cara a ese fío de luz ao que lle daban as costas. Que nos levasen de volta ás comunidades rurais, que nos guiasen pola aldea que eles coñeceron e da que foron

mestres durante unha breve etapa das súas vidas. E que nolo contasen en galego, a lingua negada, a historia oculta de toda unha cultura agochada tras dun veo de silencio.

En moitos casos xa era tarde. E nos casos en que algo quedaba, a transmisión foi incompleta e mutilada: xa non quedaba case nada das comunidades orixinais. Nin do xeito de vida que fixera de berce a aquela cultura. A xeración túnel esquecera todo aquilo. Xa non sabían cantarnos.

A xeración postúnel. Buscando referencias

Para poder cantar como cantaban as avoas, a miña xeración tivo que recorrer aos cancioneiros, ás pouquísimas recollidas que existían en formato disco, casete ou CD. Recollidas feitas, precisamente, á xeración das nosas avoas. As que quedaran na aldea, as que viran marchar os seus fillos.

Fomos descubrindo o tesouro que estaba agardando desde había décadas pola era dixital: os arquivos sonoros. Miles de horas gravadas desde os anos 50 por Alan Lomax, nos 60 e 70 por decenas de particulares e asociacións coa iniciativa de "recoller" dunha maneira precaria pero con todo o ímpeto xuvenil que esas iniciativas teñen. Ata os 80 e 90 en que por fin se puido gravar en vídeo a manifestación corporal desa cultura: o baile tradicional.

Sen querer, esa xeración foise mesturando coas comunidades "indíxenas" nas que aínda había unha cultura tradicional viva. Nutríronse do seu saber e aprenderon por si mesmos a recrear entre eles as relacións sans e alegres que viran nas aldeas. Mentres en Chantada se estaba inventando o Bravú e en Vigo a Movida, nos centos de asociacións e grupos folclóricos do país, e dos centros galegos, estaban a facerlle a reanimación cardio-respiratoria á nosa cultura tradicional.

Anos oitenta. Eses rapaces de Xacarandaina, do Fiadeiro, de Agarimo, da asociación do teu barrio, si, do teu barrio. Cando volvían no autobús tras actuar en Medina de Rioseco, despois de escoitar a cinta de Mecano tres ou catro veces, aburridos, sacaban as pandeiretas e botaban as pezas, para indignación da súa profesora, que escoitaba anoxada como incumprían tódalas indicacións que lles dera durante os infinitos ensaios. Os alumnos fixeran súas aquelas pezas. Aquelas pezas xa non pertencían ao escenario: usábanas para comunicárense, para se dicir cousas que non nos atrevemos a dicir en prosa, pero que dentro dunha cantiga non dá vergoña dicir. Recuperaron aquela copla que cantaba Rosa para mocear:

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 79-97
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

A San Antonio lle pido
e á Virxe do Pilar
que a túa roupa e maila miña
vaian xuntas a lavar.

Cada copla aprendida é un cabalo de Troia que entra no corazón. Eses rapaces foran agasallados polos vellos das aldeas cunha ferramenta aparentemente inofensiva e inerte, que cando entra no sangue e na carne se transforma en lume nas gorxas e nos corpos. Cantaban e bailaban dunha maneira artificial o día da recollida, e mesmo nos ensaios e nas actuacións. E cen quilómetros máis adiante, cando o bus paraba no restaurante da Veiga de Valcarce, xa co cheiro do Atlántico nas ventas do nariz, algo comezaba a rebulir nos seus corazóns. Unha sacaba a pandeireta. Outros apartaban as cadeiras da cafetería. Formábase axiña unha roda coa primeira copla e sen convencións, con pantalóns vaqueiros e lentes de sol, empezaba a verdadeira *fuliada*. Festa, celebración da xuntanza, complicidade, aturuxos, miradas de asombro, verdadeiramente amor. Baile, copla tras copla. Algo que Mecano non lles podía proporcionar. O condutor do bus metendo présa. O camareiro, un desertor da xeración túnel, facendo da bandexa unha pandeira. O director do grupo de baile sacando a profesora de pandeireta á roda. A tesoureira saca o condutor do bus como condición para seguir camiño. Os camioneiros na barra dando palmas. O local diminuto no medio do nada asfáltico a arder de paixón, cos cristais cegados polo bafo dos festeiros. Chegan á Coruña ás dúas da mañá e esparéxense polas rúas cun sorriso nos beizos. Comentando as xogadas. Ardendo de paixón.

Esta foi a maneira en que resucitamos a música, a poesía e o baile tradicional. Grazas ao uranio emocional que leva escondido o folclore. Unha arma de construción masiva.

A xeración despois do túnel volveu facer outra proeza, similar á dos seus pais: inventou novos contextos para transplantar os gromos da súa propia cultura. Intentámolo en moitos lugares e situacións. En praias, en bares, en vodas, en tabernas, no *Luar*, en locais parroquiais, nos aparcadoiros do Pryca, logo nos do McDonalds, en discotecas, en capelas de hospitais, en faros, en polideportivos, en naves industriais, nos locais das asociacións, nas escolas rurais. Ata en camposantos. Precisabamos con urxencia un espazo para sermos. Nalgúns lugares prenderon, doutros lugares botáronnos (normal; somos bastante máis ruidosos que o típico televisor de cafetería). Noutros lugares, os que xogaban a partida empezaron a protestar e daquela tivemos que mudar o horario para a sesión de noite. E así foise

asentando unha saudable rutina, e unha lexislación non escrita sobre en que lugar e momento se pode facer unha *fuliada*.

Despois de nos apoderar dos pequenos escenarios, fóronse conquistando os grandes palcos e tódolos formatos escénicos: a televisión, o cinema, a Internet...

Que nos fixo chegar ata aquí? A vontade de facelo, máis nada. Ningún impulso familiar, ningunha axuda institucional, ningunha corrente de moda, ningunha campaña de normalización. Só nós buscando a nosa maneira de estar, de representarnos a nós mesmos, a nós mesmas. De nos falar no noso idioma. De ser quen nós somos. Por suposto, co móbil no peto e sen lama nos zocos. Á nosa maneira.

O mapa: o traballo de Dorothé Schubarth

Nese mesmo tempo histórico, a finais dos 70 e principios dos 80, paralelamente mais sen comunicación con todo este gran movemento social, pasou por Galicia o Domingo Fontán do noso folclore. Desde Lucerna, Suíza, chegou a etnomusicóloga Dorothé Schubarth, que andaba á procura das orixes da música europea. Precisaba contactar cos últimos vestixios de música vocal de tradición oral que quedaban só nos extremos do continente. Sabíase na academia xa nese momento da vizosa produción de lírica na Galicia medieval, e do seu paralelismo temático co corpus existente nos cancioneiros galegos publicados ata aqueles anos. Xusto no 73, o de Bal y Gay. O escarnio, o amor, os ciclos anuais, os motivos relixiosos, os cantos estróficos que precederon ao romance, a regueifa (tençon), os parrafeos home-muller. Esas correntes medievais resultaron estar vivas na nosa lírica tradicional. Mesmo os recursos estilísticos e morfolóxicos se conservaron na poesía popular (dobres, leixaprén...).

Cando Dorothé tivo noticia da riqueza e vida do noso folclore decidiu instalarse en Compostela durante cinco anos para o seu traballo. Realizou recollidas primarias, sen botar man dos cancioneiros xa publicados, que coñecía, pero dos que non se fiaba completamente. Foi comarca por comarca coa súa gravadora de casete, facendo ela mesma as entrevistas, as gravacións, as escoitas e transcricións, as análises e as clasificacións. Poño énfase nestas dúas últimas, as análises e as clasificacións, porque son a parte científica, a que lle permitiu facer un mapa semellante ao de Fontán. O xeógrafo non só cartografaba Galicia, senón que permitía coñecer a articulación interna de Galicia consigo mesma, e a relación por mar e terra de Galicia co seu contorno: Europa e o océano, é dicir, o mundo.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 79-97
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

O mapa etnomusicolóxico que elabora Schubarth pon a Galicia en relación consigo mesma, logo en relación co folclore europeo, e por último co océano de músicas e poesías do mundo, tanto as cultas coma as de transmisión oral.

Foron 586 as informantes directas entrevistadas por ela, miles de melodías e decenas de miles de estrofas, non todas publicadas, mais si todas gravadas en arquivos de son, hoxe dispoñibles no APOI (Arquivo do Patrimonio Oral da Identidade) do Museo do Pobo Galego.

Publicou en 1984 o *Cancioneiro popular galego*, en coautoría con Antón Santamarina, incansable asesor lingüístico, transcritor de moitas coplas e intérprete para Dorothé do sentido das mesmas desde o prisma e o contexto da nosa tradición cultural.

O *Cancioneiro popular galego* de Schubarth e Santamarina divide o seu mirar en dúas facetas da nosa tradición: por unha banda os tomos sobre letras permiten poñer a poesía tradicional en parentesco coa poesía tradicional, popular e de autor europea, tanto contemporánea coma histórica, contemplada desde a Idade Antiga ata hoxe, establecendo relacións temáticas, estilísticas, lingüísticas, históricas dos textos. Por outra banda, os tomos dedicados ás melodías supuxeron para os músicos o descubrimento das orixes das nosas cadencias propias, emparentadas coa monodia presente arredor do Mediterráneo, previa ás orixes do canto gregoriano, primeira referencia escrita que nos dá conta da verdade do que se cantaba hai un milenio.

Estes tipos melódicos afondan as súas raíces e parentescos nas prosodias dos pobos indoeuropeos que poboaron estas rexións hai miles de anos, e que crearon a través dun proceso chamado cantilación os tipos melódicos que Dorothé buscaba, e que fundan a música culta europea.

De xeito natural tódalas linguas derivan a través da súa poesía na música que acolle o texto, como o leito dun río acolle a auga a correr nel. Esa música local e á vez universal conservámola en Galicia grazas á práctica milenaria do canto comunitario, que mantivo viva tanto a poesía coma a melodía tradicional. Dorothé chegou nun momento en que a desaparición das comunidades rurais facía augurar a pronta desaparición do seu canto e do resto da cultura inmaterial, como ocorrera un século atrás no centro de Europa. Mais aquí non sería así.

Cales eran os augurios? Como hoxe sabemos, os galegos fomos quen de ir contra o destino histórico esperable. Os pobos europeos que fixeran a transición do campo á cidade antes que nós quedaran culturalmente devastados. Perda de linguas rexionais, músicas e literaturas orais, desaparición

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 79-97
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

de elementos culturais máis ou menos visibles, materiais e inmateriais. A xeración túnel chegou do campo ás cidades nos anos 60, abandonando as comunidades, os costumes, o idioma e o contexto que creara e conservara toda aquela cultura. Os seus fillos neourbanitas, aos que se nos negara a herdanza deses saberes, eramos depositarios dunha cultura urbana inmatura, provisional, ortopédica, chea de incertezas e sen celme.

Non puidemos aprender a cantar nas cociñas, escoitando os maiores. Non vimos de onde saía o pan, o leite, o polo que aparecía fritido nun prato de Duralex.

Moitos dos meus compañeiros de xeración desgraciadamente escaparon da vida polos portixolos que a inocencia deixa abertos na mocidade, cando o ser e o non ser nos fan máis vulnerables. Sen atopar un mapa para interpretar aquela desorde desacougante fíxose en ocasións difícil soportar a incoherencia entre o mundo vivido e o sentido.

O mapa que trazou Dorothé serviume a min e á miña xeración de músicos, desde mediados dos anos 90, en que coñecemos a súa obra, para ampliar o noso territorio: por sorte eu coñecía e compartía con Rosa e Adolfina Casás as súas cantigas, mais non sabía o que ocorría máis alá dos outeiros de Meirama ou do Xalo. Foi Dorothé quen nos levou na mula de Fontán aos curutos, e puxo ante nós as triangulacións necesarias para comprender, ata onde chega a vista, cal era a viaxe que esas melodías e letras fixeran ata chegar á miña boca. E polas letras chegamos a sentir a vida secreta de Rosa e Adolfina que se nos negara. Grazas a Schubarth comprendemos a universalidade a través da comunidade.

Eses mapas de calidade, como o de Dorothé, recollidas sistemáticas, análises comparativas intra e interculturais sobre a nosa tradición musical e poética, produciron estudos de máis calado, filolóxicos e musicolóxicos. E grazas a sabérmonos situar no mapa, xurdiron respostas e, delas, novas preguntas. Numerosos arquivos e compilacións saíron á luz desde o traballo de Dorothé. O seu enfoque abranguedor e respectuoso aprendeunos a apreciar unha beleza da que só tiñamos intuición mentres cantabamos, e convenceunos do valor que agocha cada cadencia melódica. Moitas iniciativas editoriais, discográficas, en prosa e poesía, incidiron nesta nova visión de nós mesmos. Axudado por esta crecente comunidade de amadores do folclore, publiquei *Fuliada na Vila* en 2020 para explicar e entender o meu propio proceso, neste caso en formato libro + CD, porque a verdade, este territorio, está no ouvido máis que no ollo.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 79-97
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Por que en Galicia si?

Por que en Galicia si chegamos a conservar estes trazos da nosa cultura, que outros pobos perderon? Para ese traballo de estar no mundo, que nunca acaba, este pobo creou un artefacto, a cultura, que lle permitiu seguir no terreo de xogo histórico. Foi grazas á súa intelixencia, ó seu enxeño, á súa curiosidade, ó seu traballo sen paraxe. Ese pobo, xeración tras xeración, foi quen de crear e transmitir á seguinte xeira tódolos elementos desa cultura, a súa propia navalla suíza, e á vez ilos adaptando ás necesidades de cada tempo. As filloas, a forma máis primitiva de pan, presente en tódalas civilizacións neolíticas, conserváronse en Galicia, malia a existencia de fornos de pan desde antes da romanización. Algo teñen as filloas para nós, que malia a presenza do pan na nosa cultura material seguimos a facer nelas en determinados momentos do ano, ou ante determinados eventos. Este arcaísmo gastronómico é só un exemplo de tantos que nos conforman e definen como pobo. A querenza por algo herdado que parece non ter xa sentido, mais seguimos conservando por algunha razón que non sabemos establecer. Non temos aínda mapa para moitos deses trazos, como non o temos, por exemplo, para a conservación tan serodia do baile tradicional.

A xeración postúnel soubo renaturalizar o folclore nun contexto onde case todo semellaba perdido: o contexto da aldea, as comunidades, os traballos asociados, os ciclos naturais do ano, o ecosistema que fixera agromar e conservar ese elemento. Coma quen atopa un animal salvaxe ferido ou enfermo, lévao a un veterinario (o académico, o que ten e entende o mapa) e despois de recuperalo lévao ao seu hábitat coa intención de reintroducilo; agardando que a criatura recupere a vibración que o unía ao seu territorio. Así, a xeración postúnel serviuse dos mapas que a academia lle proporcionou, pois perdera por completo a orientación. Os postúnel somos unha xeración distinta á de Rosa e Adolfina, ágrafas e orais. Pertencemos irremediablemente a unha cultura Gutemberg, camiño xa da multimedia. Non podemos comprender totalmente a Rosa e Adolfina, como si elas comprendían as súas nais e avoas, pois ata o seu tempo a mudanza interxeracional fora mínima.

E o mundo académico, mentres facía o mapa, foise decatando da transcendencia da cultura que estaba a diseccionar. No mapa quedan reveladas por fin as relacións, as implicacións, causas e consecuencias, cursos, vales e outeiros. Danse cita no mapa da poesía tradicional a filoloxía, a lingüística, a historia, a socioloxía, a antropoloxía, a economía, a etnografía. A visión completa da tradición pon de manifesto a relación constante con outros pobos, outras tradicións, outros contextos, outros territorios. E se os mapas

están ben feitos, como é o caso do mapa que trazou Dorothé, cadran co resto dos mapas.

Mentres a xeración ao outro lado do túnel seguía abrindo territorio, o mundo académico seguía a elaborar o mapa. Deste xeito paulatino, a filoloxía empeza a recoñecer no fenómeno poético tradicional unha autoridade na que non se reparara antes. Liamos Rosalía con entoación prosística, pero en realidade estaba cantando; e antes dela o *Coloquio* de Sarmiento que liamos como parrafeo, estábanos querendo levar ao canto; e antes os nosos poetas medievais, tamén cantores; e antes os mozos galaicos nas guerras púnicas, cantando antes da batalla. No mapa da nosa literatura apareceu a peza chave que permitiu comprender plenamente a nosa poesía. Era en realidade canto. Cada vez que a nosa literatura asoma a cabeza por riba dos cómaros da historia é en forma de lírica espontánea, incidental, contextual. Lírica no sentido radical, de lira, é dicir, de música.

II. PECHANDO A FENDA DA XERACIÓN TÚNEL

Malia o continuo desenvolvemento da historia, para as decenas de miles de xeracións de seres humanos que poboaron o planeta, a vida dos fillos foi moi semellante á vida dos seus proxenitores. Con moi leves cambios entre xeracións, as distintas revolucións que tiveron lugar (o lume, a agricultura, o feudalismo...) permitiron que cada xeira fose quen de educar a seguinte dun xeito que garantise a supervivencia desta.

Tanto os propios galegos coma os nosos veciños tiveron esta ferramenta cultural: a poesía, a música, o baile, ao seu dispor. Mais ningún pobo que coñezamos explorou con máis vigor e intensidade que nós estes elementos. E o recoñecemento da Academia eleva a nosa práctica de cantar, bailar, inventar poesía, ao seguinte chanzo: o académico, tamén necesario e que presentou este 2025 novos camiños a esta viaxe secular. Este ano vimos nacer novas investigacións, novos traballos literarios e de compilación, novos arquivos, novos grupos de tradicional e neotrad, novos discos e novos proxectos audiovisuais. O nomeamento da Academia serviu de escusa para quen non sabía a que dedicar o seu esforzo de produción, e serviu tamén para que xente que leva traballando moitos anos na tradición oral se animase a sacar adiante ese traballo moitos anos adiado.

Rosa e Adolfina, as de Mens e Eva Castiñeira contentas por ser as portadoras da pancarta, mais detrás delas son centos, miles e millóns. De moitas xeracións, polo menos 23 séculos que é de cando temos aquel primeiro texto de Silio Itálico co que comezamos estes argumentos.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 79-97
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

A festa deste ano foi descentralizada, e atrévome a dicir que mundial. Descentralizada porque en cada parroquia do país temos un grupo folclórico, unhas pandeireteiras ou unha asociación cultural que aproveitou a corrente para saír á rúa a cantar con forza "Aquí seguimos". E mundial porque nos centros galegos de todo o mundo se repite o mesmo fenómeno. Así que tamén parabéns pola elección á Academia.

No eido educativo no que me movo a diario, a celebración deste ano foi moi fácil: a música tradicional é tremendamente inclusiva. Na foliada non hai división entre público e artista. Somos todos público e intérprete á vez. Celebrar este ano cos nenos e nenas dos colexios e institutos foi moi doado. Para os pequenos é o natural: participar, cantar, bailar, ser parte da movida. Para os adolescentes, nun mundo en Rede no que cada un pode crear e compartir desde o seu dispositivo, o xeito *tradi* de facer as cousas cadrou moi ben: todos creamos, todos somos protagonistas e todos somos público.

E no eido profesional tamén foi un ano moi frutífero: novas propostas escénicas, editoriais, musicais, audiovisuais... en fin, un ano para convencer os dubidosos, e afirmar os convencidos. E esperemos un 2026 mellor, pois moitos proxectos comezaron neste ano que verán a luz no próximo. Estou a falar de guións de cine, de obra literaria, de proxectos multidisciplinares que precisan do lume lento para se facer realidade.

III. O FUTURO. RECUPERAR TERRITORIO

E vira, e vira,
e volve virar.
A volta do medio
é mala de dar.

Trácense dous eixes perpendiculares ao modo cartesiano. Trácese a curva que representa a vitalidade da nosa tradición oral. Vemos que é unha curva ascendente nas últimas décadas, aínda que con cambios de pendente. Imos analizar agora a derivada e a integral de dita curva.

A derivada é a pendente que a curva ten nun momento dado. Sendo x=2025, a derivada é netamente ascendente: no futuro vemos luz. A mesma luz que viamos no fondo do túnel e que nos trouxo ata aquí. E no futuro só precisamos desa mesma luz. Se a perdemos de vista, haberá que andar ás voltas de novo ata atopala. Precisamos seguir sabendo interpretar os cambios que nos agardan, a través da nosa maneira de estar no mundo.

A integral é a área comprendida entre a curva e o eixe horizontal. Medimos con ela a relevancia social do valor en cuestión. A medida que a curva ascende, a nosa tradición oral ten máis e máis relevancia. Estamos vendo a proxección a futuro da poesía popular en múltiples formas, das que acabamos de falar, en forma de producións de todo tipo. Unhas en 2025, outras cara a 2026, e non sabemos as que haberá despois, mais nos anos vindeiros imos ter máis alegrías. Non vemos proximamente punto de inflexión nesta curva.

Confiar no noso xeito. Seguir atopando un sitio ó noso saber como pobo, para seguir vivos nós e seguir contribuíndo ao mundo coa nosa luz, única e orixinal. Viva.

Recuperar territorios perdidos, cultivalos, e de non seren fértiles, andar novas terras; facer camiños novos, que a roda siga virando.

Foi tan frutífero este ano, e tan inesperado o devir da música tradicional nas últimas décadas, que non me atrevo a dicir onde está o teito para a nosa tradición. Ser outra vez voz do pobo que a creou é a aspiración máis alta á que pode chegar o noso canto, mais penso que esa voz pode alumear outros pobos do mundo a recuperar a súa propia expresión como nós estamos a facer.

As letras

Un territorio que cómpre recuperar no eido da música tradicional é o das letras das cantigas. Unha materia pendente para a xeración postúnel, que a xeración actual está tomando con bos azos é a da creación e recreación literaria. A copla coa que iniciabamos o texto hoxe resulta incomprensible para a rapazada. Repetímola:

> A San Antonio lle pido
> e á Virxe do Pilar
> que a túa roupa e maila miña
> vaian xuntas a lavar.

No contexto dun adolescente actual é unha copla sen moito sentido. Só os *boomers* poden enxergar o seu significado, aínda con dificultade. Incluso para a miña xeración non tiña xa moito xeito cantar esa estrofa. Non temos apenas contexto relixioso para entender os carismas de santo Antonio nin lavamos nunca nun lavadoiro. Xa para a xeración túnel, usuarios habituais de lavadoras, tampouco tiña o sentido que si tiña para Rosa e Adolfina.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 79-97
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Os rapaces de hoxe viven noutro mundo, con referentes novos que faltan nas coplas que cantaban Rosa e Adolfina. Viven arredor da multimedia, das novas relacións familiares e sociais, dos videoxogos, da intelixencia artificial, dos *emojis*, dos *memes*, quedadas, *puchainas*, *fifas troleando a potaxies*, tirando *beef* (vaia, regueifar, se ti es *milenial*, coma min). As coplas do século xx son incomprensibles para a xeración Z, e as súas coplas xa son incomprensibles para min, para canto máis Rosa e Adolfina. Coplas que me permiten facerme preguntas e mergullar nelas como mergullei na copla de santo Antonio.

A regueifa, a versión máis *punk* do noso folclore, é a proa deste movemento de creación, que coma un crebaxeos vai fendendo o océano e deixando un rego fértil para a nova poesía. A regueifa, cando é realmente brava, fainos saír do tradiplanismo, sen complexos, con erros sintácticos, morfolóxicos, castelanismos, anglicismos... están a rozar os camiños que outros andaremos con máis vagar.

O futuro da transmisión

A literatura cantada non morreu con Rosa e Adolfina, mais si o xeito de ser transmitida. Elas recibiran o folclore nas cociñas das súas casas, durante as propias *fuliadas*, e transmitírollo á xeración túnel do mesmo xeito. Esa transmisión secular xa non se dá. Fóra lamentos: a xeración que está abríndose este ano á música tradicional faino a través de clases formais, das redes sociais e dos arquivos máis que nas propias *fuliadas*. Este corremento de terras nos alicerces mesmos da nosa tradición semella non estar afectando á consistencia da súa estrutura. O vigor actual das manifestacións da música tradicional está a dar testemuña deste feito.

Isto converte en infundado o temor dos académicos do século pasado ao augurar que, desaparecendo as comunidades e o contexto que daba lugar aos bailes e cantigas, deixaría de se producir a transmisión, e con isto o fenómeno pasaría polo esmorecemento cara á extinción.

Mais como explicamos antes, o fenómeno do folclore ten tal forza dentro de si, que crea espontaneamente unha comunidade ao seu redor. Os lazos de unión entre o alumnado dunha aula de canto tradicional son dunha natureza e vigor moi diferentes aos que se crean arredor dunha clase de informática ou de patinaxe.

O cantar e o bailar son superalimentos para a alma. Como relatou Dorothé Schubarth tras a recollida feita en Cerceda a Rosa e Adolfina en 1980, "O que comezara como unha sesión de traballo acabou converténdose nunha auténtica fuliada".

Descanse en paz a transmisión, e esteamos atentos ao que sucede coas novas camadas de foliadeiros e foliadeiras pululando nos torreiros, lendo coplas nos seus móbiles e compartindo en redes sociais as curtas en vídeo que gravan uns aos outros. Sigamos deixándonos sorprender.

Os arquivos

O territorio nunca precisou do mapa, mais si ao revés. Así e todo, neste momento histórico, quen cultivamos a música tradicional estamos a explorar e explotar cada vez máis os arquivos. Un invento urbanita, que Rosa e Adolfina nunca precisaron, pero que ás xeracións que nacen hoxe estalles a ser de moita axuda e sobre todo de inspiración. O noso mapa.

A función dos arquivos de cara ao futuro é fundamental. Nos arquivos sonoros e audiovisuais está reflectida a nosa música e baile, tal e como se producía naquela altura. No momento histórico actual, no que a transmisión depende de mestras e mestres que pasan o seu saber a un alumnado cada vez máis numeroso, é necesario que este alumnado entre en contacto coa verdade da nosa tradición, que non se atopa en partituras nin en cancioneiros escritos. Tampouco nas aulas formais, por moito que os docentes queiramos transmitir honestamente os nosos coñecementos. Esas miles de horas de gravación están servindo hoxe en día para redescubrir dimensións descoñecidas da nosa tradición musical, poética e coreográfica.

É de salientar neste eido a contribución do APOI (Arquivo do Patrimonio Oral da Identidade) que recibe arquivos particulares e de entidades diversas, dixitalízaos e ponos en liña cun buscador moi flexible e adaptado á natureza do patrimonio inmaterial.

Tamén a través da Fundación Joaquín Díaz, a Fundación de Alan Lomax (Cultural Equity) ou a Biblioteca Nacional, todas con posibilidade de consulta en liña. E é de agardar que nos próximos anos moitos máis particulares, asociacións, fundacións e outras persoas xurídicas fagan o propio. En mans desas asociacións e grupos folclóricos que tanto tiveron que ver co renacemento da nosa tradición, está un incontable número de gravacións en son e vídeo de pezas únicas que caracterizan o folclore de parroquias e comarcas, e que están por descubrir para a meirande parte do público.

Os arquivos da tradición oral son unha fonte de saber de primeira man para investigadores, profesionais do ensino e público xeral, que non se esgota na consulta, senón que a súa análise leva a quen mergulle neles a unha infinita rede de relacións, correspondencias e parentescos das pezas musicais, das poesías, dos bailes... e destas co resto de elementos da nosa

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 79-97
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

cultura, como os oficios, os ciclos do ano, as celebracións, a historia... E estes elementos lévannos de novo ao resto das artes que se desenvolveron historicamente neste territorio: a literatura, a arquitectura, a música...

Por iso, en canto foro teño ocasión de intervir reclamo por unha parte a apertura dos arquivos públicos que xa existen, nomeadamente o Arquivo Sonoro de Galicia, dependente da Consellería de Cultura, a través do Consello da Cultura Galega, con miles de fondos almacenados, pero que non se poden consultar en liña. E como este, moitos outros arquivos particulares e de diversas entidades, que están por catalogar, dixitalizar, ordenar e poñer á disposición do público. Para isto é necesaria a intervención da mencionada Consellería de Cultura, das deputacións e dos concellos, que deberían proporcionar os medios e persoal para acometer esta tarefa, así como compensar os autores da recollida polo traballo feito.

Aqueles organismos públicos con competencias na materia deberían saír do presencialismo institucional para adoptar unha posición proactiva na conservación e difusión do material almacenado nos seus arquivos. Actualmente nin comen nin deixan comer.

Sirva como proposta a creación dun grande arquivo en Rede, que conteña tódolos fondos dos arquivos existentes, e que permita a consulta do material alí contido en liña desde calquera dispositivo, tal como o que forma, por exemplo, a Rede de Bibliotecas de Galicia.

Como exemplo a imitar, propoño o sistema do CERDO (Centre d'Études, de Recherche et de Documentation sur l'Oralité) que recolle, difunde e dinamiza o dominio oral da rexión francesa de Poitou-Charentes e Vendée. Unha grande institución que inclúe un arquivo sostido con fondos públicos: á vez centro de recursos e instituto para a investigación da cultura inmaterial. Ademais, dispón dunha páxina web na que facer consultas, baixar e subir documentos e elaborar xunto á comunidade a narrativa e o contexto arredor de cada peza.

En definitiva, un organismo que se encargue de poñer o mapa da nosa tradición ó alcance do pobo que a creou.

CONCLÚO

Remato co desexo de que nos sigamos a xuntar, por moitas xeracións máis, arredor do canto e do baile, e que o espírito que deu luz a esta terra siga a brillar a través de nós, por moitas máis xeracións.

Boletín da Real Academia Galega
Núm. 386, pp. 99-108
© 2025. Real Academia Galega
https://doi.org/10.32766/brag.386.902

CANTAREIRAS: A EXPOSICIÓN DA TRANSMISIÓN

TRADITIONAL GALICIAN FEMALE SINGERS: AN EXHIBITION OF TRANSMISSION

Isabel Vigo Rodríguez

Museo do Pobo Galego
Arquivo do Patrimonio Oral da Identidade

ORCiD: 0009-0003-4917-0780

Resumo: A iniciativa da Real Academia Galega de homenaxear no Día das Letras Galegas 2025 sete creadoras de poesía oral, posibilitou que o Museo do Pobo Galego crease unha exposición temporal de produción propia para visibilizar o legado inmaterial das cantareiras presente en tódolos seus departamentos: colección, biblioteca, arquivo gráfico, documental e sonoro. O discurso, alumeado dende a perspectiva de xénero e sen perder o fío da transmisión natural do patrimonio oral, urdiu un arquivo de nomes femininos que ficaran esvaecidos tralo concepto de creación colectiva. A multitude de historias profesionais e persoais que xurdiron deste estudo dá conta da necesidade de seguir investigando neste ámbito.

Abstract: The initiative of the Real Academia Galega to honour seven female oral poets on the Día das Letras Galegas [Galician Literature Day] 2025 enabled the Museo do Pobo Galego [Galician Ethnographic Museum] to create a temporary self-produced exhibition in order to highlight the intangible legacy of the *cantareiras* (traditional Galician female singers) across all its departments: collection, library, documentation, and visual and sound archives. The exhibition narrative was based on a gender perspective while maintaining focus on the natural transmission of oral heritage; an archive of female names that had been forgotten in the wake of the concept of collective creation was compiled. The multitude of professional and personal stories that emerged from this study underscores the need for further research in this field.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 99-108
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680
Enviado: 5/I/2026 Aceptado: 27/I/2026

Palabras chave: Letras Galegas, cantareiras, exposición, transmisión.

Key words: Galician Literature, traditional Galician female singers, exhibition, transmission.

A decisión da Real Academia Galega de homenaxear as creadoras da poesía oral no Día das Letras Galegas 2025, supuxo para o Museo do Pobo Galego a extraordinaria oportunidade de expor e dignificar a preservación do legado das cantareiras. Para a ocasión, a totalidade do equipo técnico da institución afrontou a angueira de concibir unha exposición temporal de produción propia co foco posto na transmisión deste patrimonio cultural inmaterial. *Cantareiras. Oralidade. Creación. Transmisión* situouse no claustro alto do Museo entre o 11 de abril e o 28 de setembro de 2025 e incluíu fondos da colección e da biblioteca así como dos arquivos gráfico, documental e sonoro da institución.

Tras unha investigación acoutada a seis meses, e coa man de Juan Feáns no deseño, a variedade de pezas, fotografías e sons foron tecendo o fío transmisor da oralidade ao longo do tempo. No inicio, un espello reflectía ante a persoa visitante o significado do verbo transmitir para interpelala como parte da comunidade portadora. A seguir, unha restra de cántigas alentaban a participar e darlle continuidade á tradición oral por todo o andar. Deste xeito arrincaba a exposición da transmisión, comezando pola orixe natural efémera para logo continuar co seu traslado á escrita, ás gravacións, ás interpretacións e tamén reinterpretacións, denotando como as voces se transferiron do íntimo ao público en distintos formatos e soportes e atinxían de igual xeito as emocións.

Os contidos reflectidos en paneis informativos, vitrinas, pantallas e códigos QR deron conta dun percorrido cronolóxico que afondou con perspectiva de xénero nas narrativas históricas e culturais que contribuíron a avivar o apelativo de colectividade anónima no canto de enxalzar nomes propios, nomeadamente os femininos. Pois foron as mulleres as que xogaron un papel fundamental na creación e preservación da poesía oral, tal e como apuntaba xa no século xviii frei Martín Sarmiento:

> En Galicia as mulleres non só son poetisas, senón tamén músicas naturais. [...] Na maior parte das coplas galegas, falan as mulleres cos homes; e é porque elas son as que compoñen as coplas, sen artificio ningún; e elas

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 99-108
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

> mesmas inventan os tons ou aires a que as han de cantar, sen ter idea da Arte Música. (Ibarra *1775*, p. 238)

Con elas como protagonistas, xurdiron para esta exposición listas en positivo que reflectían esta realidade histórica. Neste estudo analizáronse cancioneiros conservados nas bibliotecas do Museo mais tamén arquivos de acceso público como o de Alan Lomax ou o das Misións Folclóricas do IMF-CSIC. Mais a idea inicial de alumear a individualidade dentro do colectivo comezou ao saber do cancioneiro de Dolores Cancela Pérez, publicado en 2022. Esta labrega, de dezasete anos en 1911, era unha das informantes na sección "Folk-lore. Cantares populares" do *Boletín da Real Academia Galega*, onde se publicaron centos de cantigas entre os anos 1910 e 1915.

Pór o foco nestes materiais evidenciou nomes de informantes mais tamén de recolledoras en pequenas notas a rodapé. Estas mestras fixeran chegarlle á Academia os seus traballos de campo aínda que se asinaran baixo a autoría da redacción da publicación. Urdir o que se dilúe entre liñas foi un obxectivo permanente na investigación. Darlles nome ás que aparecían disimuladas para colocalas no centro e na memoria comunal tratando así de esvaecer o concepto do anonimato e poder sumar eses nomes de creadoras, transmisoras e recompiladoras aos das sete homenaxeadas: Rosa e Adolfina Casás Rama, Eva Castiñeira Santos, Manuela Lema Villar, Teresa García Prieto e Asunción e Prudencia Garrido Ameijenda.

Cando, por fortuna, os nomes comezaron a encher de novo as publicacións e arquivos, decidiuse facer unha selección de informantes das que houbese fotografía e tivesen asociados os datos básicos da recollida. Isto creou un enorme mural de imaxes concibido como unha peza expositiva en si mesma, sen máis información que as facianas das mulleres que compartiran nalgún momento o seu saber. Esta parte complementábase coas tabletas instaladas na recreación dunha cociña, configuradas para poder consultar as fichas con datos e voces de cada unha das mulleres do mural. Este lugar esencial da casa, que tantas gravadoras acolleu para nutrir hoxe os arquivos, daba pé tamén a reflexionar sobre os distintos tempos que conviven nos rexistros atesourados. Sobre esta cuestión ten incidido en varias ocasións a artista e historiadora da arte Faia Díaz, enlazando a tradición coas creacións e reinterpretacións contemporáneas:

> Sempre me fascinou a cuestión do tempo no arquivo [...] sinto que convive o tempo no momento no que unha escoita ese arquivo, o noso presente. Está tamén ese tempo [...] de quen está recollendo, na cociña, nos anos

> setenta. Despois tamén está o tempo ao que se refiren eses cantos, porque moitas veces son elas mesmas as que din: "Ai, pois isto cantábase cando eu tiña 20 anos". Pero logo aínda hai outro tempo máis ao que se poden referir os cantos, que é na propia narrativa, por exemplo, dos romances [...] E tamén se están referindo a outro tempo, aínda anterior, con esas reminiscencias medievais que temos nas historias. [...] A min paréceme abrumadora toda esa convivencia. (Museo do Pobo Galego 2025a)

Completaron a mostra materiais cedidos por informantes, compiladoras e compiladores, agrupacións ou mesmo parentes dalgunhas cantareiras. Entre outras pezas estaba, por exemplo, a pandeireta de Rosa Casás Rama, que recalaba en Bonaval por segunda vez da man de Richi Casás, agora para ficar exposta. O seu neto xa tocara este instrumento nos actos de celebración do corenta aniversario do Museo do Pobo no ano 2017. Fora un presente que el mesmo lle fixera á súa avoa, que non tivera pandeireta de seu, e que o acompañou nese evento en canto facía balance da perda da transmisión da poesía oral na súa familia. Un fenómeno común no país que o propio músico denominou como "xeración túnel" (Casás 2020).

En gran medida, a lírica tradicional deixou de facer parte da vida, de reproducirse nos seus contextos naturais e de herdarse. "Deixei de tocar porque tiven outra vida", así o expresaba Carme Chouza Pérez cando se lle preguntou polos motivos que a levaran a deixar de tocar a pandeireta (Museo do Pobo Galego 2025b). En xullo de 2025 cumpriríanse cincuenta anos dese momento, mais a homenaxe ás cantareiras fíxoa rachar co silencio das ferreñas que aínda conservaba no seu faiado. Xunto á súa pandeireta, máis moderna, dúas máis que se incorporaron á exposición: a do seu pai, Paco Chouza Tubío, e a da súa tía, Erundina Pérez Fabeiro. Pois esta familia formaba parte das Pandereteiras de Buxán, unha agrupación pioneira por actuar de pagamento nas festas do Santiaguiño do Monte, en Padrón. As historias persoais destas e outras pezas cedidas para a mostra recóllense no capítulo "Cantar coplas, contar pezas" do catálogo da mostra (Campo e Vigo 2025, pp. 96-109), que pretende afondar na vida dos obxectos máis do que nas súas características físicas.

Ao discurso expositivo inicial fóronse sumando tamén as voces de quen participou xenerosamente na produción dun audiovisual; "como se fixo". O vídeo, obra de Seispés Producións Creativas, proxectouse ao final da exposición, e é unha peza chave da mesma. Con anterioridade á intención de realizar un catálogo, a idea de rexistrar declaracións e momentos relevantes concibiuse coa intención de prolongar no tempo a mostra efémera. A súa

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 99-108
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

posta á disposición pública no mes de xuño nas canles oficiais do Museo contribuíu do mesmo xeito á súa conservación e difusión. Os detalles do proceso quedaron expresados así por Elena Mareque, responsable de comunicación da institución e parte da produtora:

> Entre anécdotas e descubertas, as preto de trinta entrevistas traducíronse en máis dunha ducia de horas de material de gravación a condensar nunha peza ideada cunha duración prevista de media hora e que medrou finalmente até os 45 minutos. Unha escolla que supuxo intensas xornadas de visionado, selección e estruturación e revisión até chegar á montaxe final. Buscábase combinar o relato máis puramente informativo co emocional, creando puntos de inflexión que lograsen unha lectura máis apegada ás emocións intrínsecas á música tradicional. [...] Neste relato, o material de arquivo procedente dos fondos do Museo ocupou un lugar central. Fotografías, audios e vídeos outórganlle á peza unha dimensión documental que só cobra pleno sentido grazas á súa atribución coidadosa. Esa precisión na concreción da autoría e procedencia de cada imaxe e son non é só cuestión de rigor académico, senón tamén unha garantía para que futuras xeracións poidan seguir o fío das fontes empregadas, dándolle así continuidade á cadea de transmisión que se quere reivindicar. (Campo e Vigo 2025, p. 53)

No decorrer das gravacións foron aparecendo, ademais de testemuñas e opinións inéditas, materiais orixinais como as pandeiretas de Buxán ou as cintas de casete e VHS de Eva Castiñeira. Así mesmo, rexistráronse instantes emocionantes, como o vivido con Teresa Reigía Pose, máis coñecida como Teresa dos Cucos. Logo de descubrir que a súa nai, Carme Pose Garrido, fora informante de Dorothé Schubarth, ambas cantaron xuntas de novo. Unha, vestida de Entroido na Pontella e a outra, a través do rexistro sonoro reproducido dende un teléfono móbil. Instantes que reafirman o valor engadido de traballar man a man coas portadoras.

Alén de todo o traballo de pescuda, a exposición continuou logo da súa inauguración en constante crecemento, pois foron bastantes os rescaldos que se avivaron a través das familias das informantes ao comezar a alumar nomes propios. Os novos relatos fóronse incorporando, en primeiro lugar, ao discurso das visitas comentadas para proceder despois á súa publicación. Un dos máis fortuítos, e non por iso menos relevante, deuse no proceso de montaxe da exposición. A colaboradora Noemí Peteiro Pereda tivo entre as súas mans un nome idéntico ao da súa avoa: Dolores Freire Vázquez.

Este dato fora baleirado do arquivo das Misións Folclóricas realizadas en Galicia por Pedro Echevarría entre as décadas de 1950 e 1960. Ao comprobar a procedencia da informante púidose afirmar non só que se trataba da mesma persoa, senón que tamén había rexistros recollidos ao seu pai, Jesús Peteiro Freire. Grazas aos datos asociados, sábese que aprenderan as cantigas da bisavoa da nosa colaboradora, alcanzando así un chanzo máis nesta liña familiar.

Poder poñerlle rostro a Dolores, mais tamén poder completar a historia dalgunhas facianas do mural central da exposición, fixo parte do seu desenvolvemento participativo. É por iso que un número considerable de persoas individuais se incluíron na suma dos agradecementos. Foi así, grazas aos fíos que se tramaron con moitas mans, como se puido contactar coa descendencia de Salomé de Maroxo. Inspiración para artistas e grupos emerxentes, bandas sonoras de filmes e até para acompañar os roteiros sonoros do Museo. A historia da muller máis socorrida no APOI para investigadoras e creadoras nos últimos tempos, completouse xuntando no decurso da exposición catro xeracións da súa familia, que a recordaron e homenaxearon neste ano de celebracións á volta da poesía oral. Salomé Pardo Vázquez "por bailar era doente", como ela mesma lle apuntou a Dorothé Schubarth en 1979. Foi costureira e nai de once fillas e fillos, e tamén das poucas mulleres da parroquia que, no seu tempo, sabían ler e escribir.

Esta figura tan envolvente foi celebrada durante a exposición mais tamén na presentación da publicación que a perpetúa sobre o papel. A cereixa do pastel para clausurar o ano cantareiras do Museo do Pobo Galego. Así o expresaba Carme Campo, técnica no Departamento de Educación e Acción Cultural (DEAC), durante o acto que tivo lugar o 17 de decembro de 2025 no Auditorio do Museo do Pobo Galego:

> Soñar alto impulsounos a facer este libro co obxectivo de recoller os contidos que nela se amosaban e darlle un formato permanente a unha exposición temporal que, como o patrimonio cultural inmaterial, é efémero e pode esvaecerse de non continuarmos a transmitilo. Así que, termos a exposición plasmada en papel permítenos trasladala de man en man, de boca en boca, como permitiron continuar a transmisión dos cantares aqueles primeiros cancioneiros escritos.

O número de persoas que camiñou polo andar do claustro alto durante os seis meses nos que decorreu a exposición ascendeu até 24 000. O interese do público, trasladado en solicitudes, formais e informais, demandando a

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 99-108
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

continuidade da mostra, afoutou a edición dunha publicación que recollеu os seus contidos, á que se lle sumaron artigos en relación directa cos mesmos, como xa se vén citando. Aos textos de Antón Santamarina, Ana Boullón, Ana I. Mateos, Carme Campo ou Elena Mareque hai que engadir o de Concha Losada, coordinadora do Arquivo do Patrimonio Oral da Identidade (APOI) do Museo do Pobo Galego así como o da técnica que asina este mesmo texto.

O APOI, que botou a andar en 2007, foi un dos alicerces da exposición *Cantareiras. Oralidade. Creación. Transmisión*. Para este arquivo, o Día das Letras Galegas 2025 supuxo amais un aumento significativo das consultas en liña e presenciais aos seus fondos sonoros e audiovisuais, un incremento que se evidenciou xa dende o momento en que se fixo pública a homenaxe ás cantareiras o 5 de xullo do ano 2024. A viralidade coa que a sociedade recibiu a nova fixo que a solicitude dos materiais ao arquivo correse a mesma sorte.

Os datos estatísticos do seu repositorio en liña mostran unha clara subida dende o ano 2022 coincidindo cun novo auxe do fenómeno *tradi*, así como coa consolidación do seu persoal técnico. Porén, o récord de descargas acádase en maio de 2025, no que chegan ás 10 953. Isto debeuse, nomeadamente, a que o APOI custodia, entre outros moitos fondos, as cintas do traballo de campo que forneceu o *Cancioneiro popular galego* (Schubarth e Santamarina 1984-1996), entre cuxas gravacións se encontran as voces de Rosa e Adolfina Casás Rama mais tamén dalgunhas das Pandeireteiras de Mens. Por iso, homenaxealas veu consolidar a demanda deste fondo, depositado na institución hai máis dunha década, así como a súa posta en valor mediante o seu estudo e difusión.

A magnitude acadada polo patrimonio inmaterial custodiado neste arquivo reflectiuse ao medrar o número de colaboracións en publicacións, exposicións así como en reportaxes e documentais que foron unha constante ao longo deste período. De igual xeito existiu un aumento significativo no interese por coñecer os labores internos do arquivo. Dunha banda, pola afluencia de alumnado en prácticas e voluntariado, e doutra, pola cantidade de visitas solicitadas por parte de centros formativos e outros colectivos asociados. Este ano tamén estivo marcado polas novas achegas de material orixinal á vez que investigacións e homenaxes proporcionaban novos datos das informantes que xa facían parte do arquivo.

No referido á doazón de novos materiais orixinais, estes continúan a chegar maioritariamente en soportes practicamente obsoletos como poden ser a día de hoxe as cintas de casete. Aínda así, cada vez máis, fanse achegas

xa en formatos dixitais ou transferidos por medios electrónicos. No primeiro caso, o cambio de soporte é o paso decisivo para garantir a súa preservación logo de observar o seu estado de conservación. En canto aos novos medios e soportes caben destacar iniciativas que pensan no APOI como plataforma de difusión.

É o caso do proxecto colaborativo *Entre Todas*, promovido polo grupo de traballo Andar cos tempos (Ana García, Carme Campo e Chus Caramés) e a compiladora María Vidal Solla. O seu obxectivo é dar a coñecer e honrar o labor do maior número posible de portadoras así como saber dos seus repertorios, cantos e toques característicos. Estas achegas foron partilladas de xeito voluntario tanto por recolledores e recolledoras que coñeceron e rexistraron informantes patrimoniais coma por particulares que atoparon nesta iniciativa a oportunidade de compartir breves cortes de son das súas familiares, que moi probablemente non chegarían doutro xeito ao arquivo. Todas elas pasarán a encher, a curto prazo, o repositorio de acceso libre e en liña do APOI. Novas fórmulas que consolidan a necesidade de contar cun arquivo que acolla e comparta os rexistros e saberes do patrimonio cultural inmaterial galego.

Outro exemplo relevante, aínda que de cariz máis habitual, foi a dixitalización dos materiais inéditos propiedade de Eva Castiñeira, de quen apenas se conservaba un disco gravado nun estudio profesional no ano 1981 co título de *Recolleita vol. I*. Foi o seu fillo, Juan José Alvite Castiñeira, quen trouxo até o Museo do Pobo unha cinta VHS con gravacións caseiras dunha viaxe familiar e dúas casetes regravadas pola propia Eva. Mentres que o vídeo si proporcionou datos relevantes da informante, das cintas non se obtiveron os mesmos resultados. Nelas mesturábase a súa gravación de estudio con cancións e músicas modernas. Con todo, pode extraerse destes documentos a importancia que ela se daba a si mesma en calidade de cantante, autovalidándose e reproducindo o seu éxito profesional cando o seu nome practicamente desaparecera da historia da música galega ficando invisibilizada.

Sorte distinta correron os materiais relativos á figura de Concha de Agrade, Concepción Casal Eiriz, informante de Dorothé Schubarth en 1980. Presente na exposición e tamén no APOI, as súas gravacións foron solicitadas para unha homenaxe na súa vila natal. Mais, durante o proceso de investigación, apareceron dúas cintas máis que alumearon xa non só o seu nome completo, senón tamén a súa historia de vida. Esta informante patrimonial non deixou de cantar nin cando os lugares e labores innatos para facelo mudaran ou desapareceran. Ela atopou no coro parroquial a

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 99-108
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

continuidade da súa faceta de transmisora e creadora xogando un papel relevante na comunidade, tal e como aínda lembran e manifestan a súa familia e a súa veciñanza.

Disto tratan as homenaxes, de visibilizar, recoñecer e emocionar. Montes de datos e anécdotas conseguiron atravesar o público, que se envolveu co propio e co alleo, co intrínseco a todas nós. O pulo desta celebración trouxo nomes, mais tamén avoas, nais, tías, madriñas, veciñas... que perpetuaron a nosa lingua e a nosa tradición sen seren, en moitos dos casos, conscientes diso. Con todo, son moitas as mulleres das que aínda continúa a haber pouca información, polo que sería de interese seguir xerando coñecemento en conxunto, sen desvencellarse da colaboración da sociedade. A achega de calquera dato ou nome pode resultar relevante para seguir sacando á luz o noso patrimonio e que este resplandeza cada vez con máis forza. Se algo veu constatar a musealización dun patrimonio vivo é que, como tal, precisa seguir sendo investigado.

A continuidade do legado exposto pasa por seguir transmitindo coa consciencia no presente, andando cos tempos á vez que termamos da tradición. Seguir tecendo fíos que nos permitan non perder ningún elo da cadea. Dende o Museo agarímase o inmaterial a través dos fondos en aberto, de xeito accesible, para o pobo dende o seu museo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Andar cos tempos (2025). *Entre todas* [en liña]. [S.l.]: Andar cos tempos. Dispoñible en https://www.andarcostempos.org/entre-todas.html

Campo Martínez, Carme e Vigo Rodríguez, Isabel, coords. (2025). *Cantareiras. Oralidade. Creación. Transmisión*. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego.

Cancela Pérez, Dolores (2022). *Cancioneiro de Buño*. Ferrol: Embora.

Casás, Richi (2020). *Fuliada na vila*. Santiago de Compostela: aCentral Folque.

Gago, Xosé, coord. (2025). Concha de Agrade. *Folcast* [podcast]. 19/V/2025. Dispoñible en https://go.ivoox.com/rf/152656473

Ibarra, Joaquín (1775). *Obras posthumas del P. M. Fr. Martín Sarmiento benedictino. Tomo primero. Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*. Madrid: Monasterio de San Martín. Dispoñible en https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=8463

Museo do Pobo Galego (2007 -). *Arquivo do Patrimonio Oral da Identidade* [en liña]. Dispoñible en: http://apoi.museodopobo.gal

Museo do Pobo Galego (2025a). Faia Díaz. Cantante e creadora: "No arquivo conviven varios tempos..." [vídeo]. *Facebook*. 14/V/2025. Dispoñible en https://www.facebook.com/share/v/1JZsusU4Et/

Museo do Pobo Galego (2025b). *Cantareiras. Oralidade. Creación. Transmisión [Peza audiovisual]* Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego. Dispoñible en https://youtu.be/pZSDocTEwtU?si=lHeQOXD_ecmDbAnn

Puentes-Blanco, Andrea (s.d.). Freire Vázquez, Dolores. En: Emilio Ros-Fábregas, *Fondo de Música Tradicional*. Barcelona: Institución Milá y Fontanals de Investigación en Humanidades. Dispoñible en https://musicatradicional.imf.csic.es/informant/1538

Schubarth, Dorothé e Santamarina, Antón (1984-1995). *Cancioneiro popular galego*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 99-108
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Boletín da Real Academia Galega
Núm. 386, pp. 109-113
© 2025. Real Academia Galega
https://doi.org/10.32766/brag.386.903

O QUE DE LONXE APRENDÍN TEÑO MANDADO DE DAR!

WHAT I HAVE LEARNED FROM AFAR I HAVE BEEN COMMANDED TO GIVE!

Xabier Díaz

Resumo: Existe certa unanimidade en considerar que a celebración das Letras Galegas de 2025 foi unhas das máis expansivas. Non só implicaron unha cantidade importantísima de xente vencellada á música tradicional e ao seu movemento asociativo, tamén acadaron un achegamento moi importante á sociedade en xeral. Axudaron a visibilizar todas esas mulleres que en moitas ocasións eran pouco coñecidas ou recoñecidas incluso no seu contornos social e familiar, esas grandísimas mestras que foron tantas cantareiras das que aprenderon moitos activistas da recuperación da música tradicional.

Abstract: There is a certain unanimity of opinion in that the celebration of Galician Literature in 2025 was one of the most expansive. Not only were a very important number of people linked to traditional music and its associated movement involved; there was also a very important appeal to society in general. This helped to make visible all those women who were often little known or acknowledged even in their social and family environments, those great women teachers, that large number of traditional Galician female singers from whom many activists seeking to preserve traditional music learned.

Palabras chave: Letras Galegas 2025, cantareiras, música tradicional, recollidas.

Key words: Galician Literature Day 2025, traditional Galician female singers, traditional music, collected.

Aqueles que nos dedicamos a cantar sentimos a miúdo máis facilidade para expresarnos coa música ca coa palabra. Aínda así, gustaríame compartir algunhas reflexións ao fío desta celebración, que considero especialmente significativa. Recibín con enorme alegría a decisión da Real Academia Galega. Paréceme que foi unha elección particularmente acertada, non só polo seu valor simbólico, senón pola súa capacidade de activar unha ampla resonancia social. Cando as institucións son quen de tocar determinadas teclas sensibles, a sociedade recoñécese nelas e vibra na mesma frecuencia; e esa sintonía —tan pouco frecuente— resulta fundamental para un país.

No meu caso, ademais, esta decisión viña sendo reclamada desde hai anos, mesmo desde os palcos. Dalgún xeito, había unha conxunción de factores que a facía inevitable. Sempre pensei que a nosa sociedade posúe unha sorte de mecanismo de autosalvagarda —un *autosave*, por empregar unha imaxe contemporánea— que lle permite preservar aquilo que verdadeiramente importa, mesmo en contextos adversos. Vai salvando, por dicilo así, todo aquilo que considera esencial, independentemente do ruído ou das circunstancias externas.

O folclore e o mundo da pandeireta xa tiñan ese *autosave* antes das Tanxugueiras, antes de min, antes de Mercedes Peón, antes de todas e todos. Todo ese mundo estaba autoorganizado, como sinalou Richi Casás, en cada unha das parroquias, dunha maneira marabillosa e atomizada. E esa é realmente a imaxe máis verídica e máis viva da forza coa que vivía —e vive— a música e o folclore no noso país.

Agora danse novas circunstancias que modifican esa realidade; fano, ao meu ver, dunha maneira tamén marabillosa. Non son capaz de anticipar en que dirección, como sinalou tamén Richi Casás; e eu, que son músico, asegúrovos que os últimos anos na música son absolutamente desconcertantes. Non sabemos o que vai pasar mañá, nin se nos van substituír por algún tipo de elemento mecánico. Así que imaxinade todo isto da tecnoloxía tamén en relación cos arquivos e coa música tradicional. Cando o souben, tomei varias decisións para a miña celebración persoal, e gustaríame falar diso. O meu arquivo continúa, por dicilo así, na miña casa, nos meus discos duros e nos meus computadores.

Eu comecei a facer traballo de campo a raíz da miña experiencia en Xacarandaina. Aproximadamente no ano 87 ou 88 debín facer as primeiras visitas ás aldeas, fundamentalmente con Quique Peón, que era —e segue a ser— o director da agrupación. Aquelas experiencias modificaron a miña percepción do folclore. Eu pensaba que era unha sorte de códice escrito que había que repetir sen máis: "A muiñeira de Lugo"?, pois "A muiñeira de

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 109-113
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Lugo"; "El molete" e outras pezas. Alí decateime de que estaba vivo, contrariamente ao que pensabamos os "case urbanitas" —eu vivía en Eirís, que xa é zona de transición coa metrópole—. Bastaba con afastarse quince ou vinte quilómetros do centro da Coruña para atopar mulleres que tocaban a pandeireta, que cantaban e que verificaban o que nós faciamos na agrupación folclórica dunha maneira máis depurada.

Isto provocou un impacto moi grande. O primeiro foi deixar os estudos de arquitectura técnica —para desgraza familiar, claro—. Despois emprendín un camiño descoñecido, e dalgún xeito este ano tamén serviu para apurar e poñer mans á obra neste libriño, *Cancioneiro galego serodio (1989-2012)*. En realidade é unha sorte de álbum familiar, porque cada vez que o leo lembro os lugares polos que pasei, as recollidas e todas esas mulleres que me axudaron, en primeiro termo, a coñecer o mundo no que vivo: o idioma, a relación cos ciclos do ano, co agro e a heteroxeneidade do propio folclore.

Cada vez que afondabamos no folclore —nun folclore endémico, por dicilo dalgún xeito; poñede Bergantiños ou a Costa da Morte como exemplo— e partiamos dunha idea prefixada, do noso propio "códice", en canto viaxabamos a outra zona ese esquema desmontábase. Descubriamos entón un novo folclore, unha nova forma de expresión, outro repertorio de instrumentos, e mesmo unha maneira diferente de nomear as cousas. Todo iso foi marabilloso.

Creo que naquel momento non eramos moi conscientes do que faciamos. Simplemente sentiámonos atravesados por algo descoñecido, por un amor que coñeceramos na agrupación, pero que ía, por suposto, moito máis aló dela. No meu caso, por exemplo, fíxome un converso: eu falaba en castelán, e probablemente esta viaxe me converteu nun neofalante. É dicir, ata iso lle debo ao folclore.

No meu caso, continuamos facendo ese traballo durante vinte anos, ata que, aproximadamente entre 2012 e 2014, comecei a traballar con Berrogüetto e con outras agrupacións polas que eu non me consideraba merecente de pasar, pero das que tiven a sorte de aprender. Foi entón cando empecei a parar un pouco máis. Neses anos fixemos tamén algunhas gravacións tardías en Bergantiños.

É certo que todos aqueles traballos de campo —ou, polo menos, os que fixemos os meus coetáneos, os que comezamos a finais dos anos oitenta— realizáronse con medios moi precarios. Non tiñamos practicamente recursos: unha gravadora de casete, na que, se se gastaban as baterías, a gravación quedaba estragada, ou, con sorte, unha cámara de vídeo. Fixemos todo aquilo sen a sensación de que alguén tivese a responsabilidade de facelo,

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 109-113
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

nin sequera nós mesmos; simplemente como amadores. E, con todo, cada vez amabamos máis, descubriamos máis e seguiamos amando máis.

Era unha situación complexa porque o contorno familiar e mesmo o contorno social non entendía moi ben cal era o cometido nin o que faciamos. Pero continuamos e, ao longo de todo este tempo, ao final foron aparecendo sinais, faros que nos foron alumeando dalgunha maneira o camiño e que nos foron dicindo que non era un camiño en van, que si que tiña sentido, que acabou por ter moitísimo sentido.

E pasaron todos estes anos e chegamos ata aquí. Hai unha cuestión sobre a que si me gustaría facer unha puntualización: eu sigo tendo o meu arquivo na miña casa. E isto lévame a facer unha pregunta importante. Obviamente, o APOI merece unhas Letras Galegas e merece todo o apoio —é, unha vez máis, o pobo salvando o pobo—. Mais debo compartir unha preocupación: que o feito de que existan cada vez máis recursos humanos dedicados á salvagarda deste patrimonio non acabe por funcionar como un inhibidor da responsabilidade. Cómpre preguntarse se ese é o lugar onde debe estar, se é isto o que nos debemos coma galegas e galegos. Non estaremos, unha vez máis, recorrendo ao *autosave*? Sería interesante abrir ese debate, coido que é verdadeiramente importante. Polo menos, eu reflexiono moito sobre isto; e recentemente compartín esta preocupación con Guillerme Fernández e tamén con Xulia Feixoo.

Xulia, coido eu, é o faro que vai alumear as próximas décadas neste ámbito. Cando nós empezamos a recoller, non había practicamente ninguén que entendese todo isto. Agora, polo menos, hai quen o entende; porque nós, en realidade, non o entendiamos. Estes non foron traballos científicos: eramos amadores, non tiñamos formación nin conciencia plena do que faciamos. O único que faciamos era recoller estas cancións e facer arranxos e melodías, ás veces con máis acerto, outras con menos. E, con todo, cando se daba unha certa conxunción —de grupo, de gusto, de fortuna—, sentiamos esa vibración da sociedade, como se de súpeto aquilo fose recoñecido como propio: "Isto é noso, isto fáinos sentir". Sempre tivemos esa sensación.

Faltaba a dimensión científica, que estivo durante moito tempo descoidada. De feito, tivo que vir Dorothé Schubart para pór certa orde onde non a había, e facelo, ademais, na trincheira. Por iso cómpre reflexionar e preguntármonos se queremos seguir facendo así ou se, pola contra, asumimos —ou queremos invocar— unha responsabilidade maior. É un debate que non podemos eludir.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 109-113
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Este *Cancioneiro serodio* para o que tiven que apurar os prazos é unha parte daquel libro de bitácora con imaxes das catro provincias, fundamentalmente de mulleres, porque foron sobre todo mulleres as que atopamos no camiño; e incorpora tamén un disco.

Decidín, ao tempo, publicar unha copla diaria en Twitter, porque a copla ten esa perfección de caber nese formato: cando a plataforma tiña aquela limitación de caracteres, encaixaba perfectamente. Como dicía Ramón Cabanillas, nunha copla de oito sílabas cabe todo: o amor, a xenreira, a retranca… Cabe todo, e é tamén o medio no que viaxamos as xentes do folclore.

365 tweets ao longo de todo o ano; o traballo non é pouco. Ademais, todos os venres decidín subir un corte, un vídeo pensado para neófitos. Creo que estas Letras Galegas foron tamén, en boa medida, un faro para quen se achegaba por primeira vez, unha chamada de atención: "Achegádevos, botádelle unha ollada a isto; aquí hai algo que nos constrúe e que é importante". Foron, ademais, tremendamente atomizadas: participei en actos moi diversos, moitos deles en localidades pequenas. E iso tivo algo especialmente valioso, porque vin como aldeas recuperaban e reivindicaban artistas locais que tiñan practicamente esquecidas. Mesmo vin familiares emocionados ao descubrir o valor da persoa que tiñan a carón e que ata esa altura non puxeran en valor do mesmo xeito.

E todo isto derivou do feito de que a institución foi quen de vibrar coa sociedade. Tamén me trouxo algo persoalmente moi valioso: sobre todo a partir dos vídeos que iamos compartindo os venres, púxose en contacto moitísima xente, familiares das persoas que aparecían neles, moitas xa falecidas, e puidemos facilitarlles esas gravacións como recordo dos seus familiares, artistas doutro tempo.

Para rematar, creo que deberiamos reflexionar non sobre o traballo do APOI —que me parece absolutamente necesario e que celebro—, senón sobre esa responsabilidade que debemos asumir. E, por outra banda, cómpre afirmar que este patrimonio, ademais de servir para cantar e para facer unha foliada, constrúenos. Aquí está todo. Sabíao Antón, sabíao Dorothé, sabíano tamén as compiladoras e compiladores. Non é só música: é o que somos, a nosa maneira de ser. Está aquí. Cando cae unha pedra da catedral de Santiago —ou cando a pintan—, reaximos de inmediato. Pero todo isto estaba a perderse, e isto tamén nos constrúe. Son catedrais, todas son catedrais, e paréceme fundamental preservalas.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 109-113
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

II

Alocucións académicas no Día das Letras Galegas

Poesía popular oral: na tradición e no porvir das Letras Galegas / Ana Boullón

Memorias dun amador da música popular sobre o cantigueiro galego / Antón Santamarina

Substancia poética e relevancia artística no cancioneiro de tradición oral: discurso académico en defensa e ilustración da musa popular galega / Xesús Alonso Montero

Palabras para o final do acto do Día das Letras Galegas / Henrique Monteagudo

Boletín da Real Academia Galega
Núm. 386, pp. 117-125
© 2025. Real Academia Galega
https://doi.org/10.32766/brag.386.904

POESÍA POPULAR ORAL: NA TRADICIÓN E NO PORVIR DAS LETRAS GALEGAS

TRADITIONAL ORAL POETRY: IN THE TRADITION AND FUTURE OF GALICIAN LITERATURE

Ana Boullón

Poesía popular é, segundo a descrición que propuxo Domingo Blanco na súa recolla, a empregada e transmitida polas clases sociais subalternas, que non adoitan participar na cultura dominante. Forma parte do folclore, entendido —sen sentido pexorativo– como o "conxunto de tradicións, costumes, manifestacións artísticas etc., dun pobo" (DRAG). Distínguese da literatura chamada "culta" pola oralidade como xeito de expresión e transmisión, e por ser un feito colectivo e case sempre anónimo: é de todos, non é de ninguén. O seu carácter espontáneo, tolerante, desordenado e certa despreocupación pola forma valeulle unha consideración negativa desde os estratos sociais que valoraban o coñecemento da cultura clásica, a disciplina e o acatamento ás formas. E a distancia entre ambas foi aumentado por mor da difusión da imprenta, a escolarización e a urbanización. Como ten explicado o profesor Alonso Montero, a *poeticidade* dos cantares populares é un antigo debate, sobre o que se ten pronunciado no ámbito ibérico Menéndez Pelayo (en contra) e Antonio Machado (a favor). Mais esta concepción pexorativa foi apagándose nos últimos tempos; nesta celebración de hoxe afirmamos o seu papel central na nosa cultura, a súa consideración de "verdadeira" literatura.

Pois, cal é a verdadeira literatura, a literatura desde o inicio?

A POESÍA DE TRANSMISIÓN ORAL

No principio era a música. A creación popular asociábase á música, pois a melodía, coas estruturas métricas e a rima, axudaba a lembrar as palabras: letra e melodía nacen xuntas e son inseparables. Así, o canto converteuse nunha forma esencial de transmitir textos para o coñecemento de historias,

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 117-125
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

para o divertimento, para a emoción. As literaturas románicas liberáronse do corsé do latín tamén grazas á forza da creación popular.

Na Idade Media asumiuse con naturalidade o valor deste legado: a poesía popular foi fonte principal das cantigas de amigo e das de escarño e maldizer; isto é, poesía de amor cantada por muller e poesía de burla. Naquel momento, estas manifestacións considerábanse aptas para a corte real e para as casas señoriais, tal e como a lingua galega o era. Despois da prohibición da nosa lingua nos textos escritos, no século XVI, a poesía continuou existindo, mais limitada a ser expresión do pobo e afastada das manifestacións literarias escritas. Só coas voces que comezaron a reivindicar o papel social da lingua galega, os ilustrados, primeiro, no século XVIII e os membros do Rexurdimento, no XIX, volveu valorarse a creación popular.

Efectivamente, aínda que apenas dispomos de mostras escritas durante os nosos Séculos Escuros, sabemos con certeza que seguiu existindo. Porque foron escuros para a lingua escrita, pero non así para a lingua oral nin para a creatividade literaria do pobo. Contamos no século XVIII co testemuño inestimable de Martín Sarmiento (1695-1772), que non só recolleu coplas (17), senón que compuxo o seu *Coloquio* con coplas hexasílabas segundo as pautas da poesía oral, e mais de Xosé Cornide (1734-1803) e do padre Sobreira (1764-1805), que apañou 85 cantares. O Romanticismo, no século XIX, xerou en toda Europa o interese pola literatura oral, que foi asumida por moitos escritores. Nós sabémolo ben, pois os *Cantares gallegos*, a primeira obra da nosa poeta nacional e fundadora da literatura moderna, Rosalía de Castro, fixo transicionar a nosa poesía oral do local ó universal.

A partir desa época, foron tamén os eruditos os que descubriron o valor destas composicións como testemuños lexicográficos, historiográficos, etnográficos e literarios. No século XIX, o escritor británico William Thoms propuxo o termo *folk-lore* 'saber do pobo' para denominar o conxunto de textos literarios da oralidade. En Galicia creouse a sociedade *El Folklore Gallego* (1883), impulsada por Manuel Murguía e a condesa de Pardo Bazán, sociedade da cal en última instancia había de xurdir a Real Academia Galega (1906). E comezaron as recollidas, máis ou menos parciais, máis ou menos sistemáticas: as *Rimas populares* de Murguía (anunciadas desde 1878 e nunca publicadas en vida, chegarían ás 6 000 composicións); a de Xosé Pérez Ballesteros (1885), con 2 600 cantigas, a máis ampla ata o momento; a de Casto Sampedro y Folgar (1942), quen comezou a compilación da música... Unha das primeiras publicacións da editorial Galaxia foi a *Antífona da cantiga* (1952) de Ramón Cabanillas, que reúne 888 cantigas. Domingo Blanco recolleu todo o escrito de 1745 a 1882 (1992), con

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 117-125
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

6400 textos. E en 1982, xa coa intención de gravar a música e propor un método científico para a fixación das letras, foi compilada a que se chamou a biblia da poesía oral, o cancioneiro popular de Schubarth e Santamarina. Actualmente, parte dese patrimonio está custodiado en diversas institucións (Museo do Pobo Galego, Consello da Cultura Galega, Museo de Pontevedra…), que inclúen rexistros sonoros e audiovisuais e permiten o acceso telemático a letras e arquivos de son (APOI).

Esta recolla paciente e minuciosa foi acompañada de diversos colectivos que reproducían as melodías e os bailes. Agora xa non desde o torreiro, para o gozo dos participantes, senón desde un escenario, para a exhibición diante dun público. A transmisión interxeracional nas aldeas foi mudando para o ensino regrado. Os coros históricos, aínda hoxe con vizosa actividade, comezaron a súa andaina a principios do século xx (coincidindo, por certo, coa da Academia Galega): Cantigas e Agarimos (Santiago de Compostela, desde 1921), Cántigas da Terra (A Coruña, 1916), Toxos e Flores (Ferrol, 1915), Cántigas e Aturuxos (Lugo, 1918, desde 1948 Cantigas e Frores, tras xustarse con Frores e Silveiras) e De Ruada (Ourense, 1918).

Mais a partir da segunda metade do século xx produciuse un cambio drástico de modelo produtivo que ocasionou o abandono do medio rural. As antigas manifestacións populares (foliadas, polavilas, ruadas) foron esmorecendo. A pasaxe brutal da aldea á cidade no tardofranquismo tivo efectos arrasadores na que Richi Casás chamou a "xeración túnel", que sufriu en moi pouco tempo un proceso de aculturación e de perda de lingua. Cando a noite de pedra do franquismo comezaba a devalar, e moitas veces co precedente dos *Coros y danzas* da Sección Femenina, xurdiron agrupacións folclóricas como Aturuxo (A Coruña, 1955) e asociacións culturais que deron acubillo a ese patrimonio que comezaba a esmorecer: desde finais da década de 1970 apareceron Xacarandaina e Eidos na Coruña, Brincadeira en Santiago de Compostela, e non só nas cidades: Xiradela en Arteixo, Raigañas en Cerqueda, Soalleira de Dorrón (Sanxenxo), Lembranzas da Ría (Cangas de Morrazo), Faragulla (Teixeiro, Curtis, desde 1981), Queiroa (Sada, 2002), Ximiela (Louro, Muros, desde 1988), Chorima en Rois (1995)… Afortunadamente, é imposible dar aquí a nómina completa de todos estes colectivos. No *Libro branco do ensino na música tradicional en Galicia*, de 2006, dirixido por Rodrigo Romaní, estimábase en 696 os centros que ofrecían clases de musica e baile, con entre 20 000 e 24 000 estudantes. E toda esta actividade cristalizou asemade en grupos e intérpretes como Fuxan os Ventos, Milladoiro, Mercedes Peón, Leilía, Uxía Senlle ou Xabier Díaz, que escenificaron e deron nova vida ás coplas que en moitos casos tamén eles

recollían. Todos eles forman unha rede de puntos que desde hai moitos anos foron constituíndo o fermento que agora eclosiona. A poesía popular foi a raiceira dun fenómeno que transcende o exclusivamente literario: é musical, etnográfico, folclórico e social.

E permítanme unha pequena observación onomástica, tirada do estudo de Noemi Basanta sobre os nomes dos grupos das pandeireteiras na IX Xornada de Onomástica Galega (2024): a maior parte deles, sempre en lingua galega, reflicten topónimos, nomes e adxectivos do léxico tradicional, ás veces crípticos, en ocasións con trazos dialectais propositados. Con estas escollas exprésanse certos valores implícitos, asociados á autenticidade, ós alicerces da lingua, o que se considera máis puro, prístino, é dicir, enxebre.

IDENTIDADE

Todo o dito enlaza directamente coa cuestión da identidade. Dicía Castelao en *Sempre en Galiza*:

> a verdadeira tradición non emana do pasado, nin está no presente, nin se albisca no porvir; non é serva do tempo. A tradición é a alma eterna de Galiza, que vive no instinto popular e nas entrañas graníticas do noso chan. A Tradición non é a historia. A tradición é a eternidade.

Recoñecemos as protagonistas das Letras como parte dela, como parte de nós. A mocidade que tomou o seu relevo, reinterpretando as súas músicas e as súas letras, está a mostrar o camiño: a transmisión está garantida durante varias xeracións máis. É este un ano de celebración en todas as vilas onde houbo e hai cantadoras, onde se celebran foliadas e onde se cantan coplas e regueifas.

E hoxe vemos por todo o país como a rapazada asiste ós cantos de taberna, ós seráns e ás foliadas, xa non como descanso ou remate dos labores colectivos, pero tampouco só para contemplala como público, senón como actividades de lecer, de novo espazos de convivencia e socialización. É unha onda que se vai estendendo, apenas mencionada dos medios de comunicación oficiais. As agrupacións medran e ensinan en cidades, vilas e aldeas as cántigas, os bailes, a pandeireta, vencendo os prexuízos que abazaron desde unha perspectiva elitista a nosa tradición, canda a lingua, esteo imprescindible da nosa cultura. Son momentos difíciles para a lingua galega, que rexistra as cifras de uso máis baixas entre a xente máis nova e non atopa un apoio institucional firme. Fronte a esta situación, as novas expresións

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 117-125
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

de lecer nos festivais, nas novas foliadas, as aulas de música e baile tradicional constitúen se cadra as únicas ocasións en que a rapazada ten contacto coa lingua real, fóra das aulas. Por tanto, pode converterse tamén nunha ferramenta para a normalización lingüística.

As Letras deste ano celebran o pasado e miran para o futuro. Porque o tradicional é moderno. Da fonte da tradición xorden hoxe todo tipo de adaptacións, mostrando que non se procura unha difusión meramente arqueolóxica dela, senón a súa apertura ós novos tempos. Porque, aínda que aparentemente poida semellar paradoxal, esta celebración está dedicada á xente nova. As Tanxugeiras, Sés, Faia, Baiuca, Caamaño e Ameixeiras, Mondra, De Ninghures e tantos outros beben dos referentes musicais propios, as "señoras das aldeas", como recoñece Mercedes Peón. Revive a regueifa, o xénero de improvisación oral que Sechu Sende chamou o noso *rap bravú*, con voces novas como Lupe Blanco, Alba María, Xairo de Herbón… e que se difunde en múltiples obradoiros e certames. Esta celebración serve tamén de vencello entre as xeracións máis vellas e as máis novas, como mostra espontánea e sincera de comunicación interxeracional.

O PAPEL DA MULLER

Compañeira, compañeiriña leal, camarada: moito antes da invención da palabra *sororidade*, nas coplas xa se expresaba a complicidade entre as mulleres, nunha sociedade patriarcal que tamén empregaba os versos para denigralas e para apuntalar os valores morais dunha estrutura que convertía as mulleres nas subalternas dos subalternos.

Xa Sarmiento, no século XVIII, admitira a importancia da muller na creación oral; o ilustrado incidiu como feito diferencial de Galicia con respecto a Castela ou a Portugal:

> na maior parte das coplas galegas falan as mulleres cos homes e é porque elas son as que compoñen as coplas sen artificio ningún, e elas mesmas inventan os tons ou aires a que os han de cantar; fan as coplas, inventan os tons e aplican o canto, que é moi singular.

Desde aquela, as persoas compiladoras coinciden en atribuír ás mulleres un papel destacado na creación e transmisión deste riquísimo patrimonio de tradición centenaria. Foron chamadas gardiás da memoria popular, símbolo de resistencia, apoderamento e sororidade. Cantadoras, tocadoras e bailadoras fortalecían os vencellos comunitarios no ocio colectivo, e,

como apunta a musicóloga Beatriz Busto, eran probablemente inconscientes da súa forza emocional e política.

Nestes tempos tan impregnados en moitos ámbitos de feroz individualismo neoliberal, vindicamos o valor da creación colectiva, das actividades compartidas. Felisa Segade describe o vínculo que se crea na transmisión oral entre quen emite e quen recibe, que os fai para sempre parte dunha mesma realidade e copartícipes do mesmo coñecemento. Nunha acertada metáfora, o arqueólogo Xosé Gago considerou as individualidades como ferreñas que cobran sentido real cando colaboran nun marco de madeira circular contribuíndo ó colectivo. Xabier Díaz, que se recoñece gaiteiro de orixe, reivindica a pandeireta como verdadeiro instrumento nacional. Pois si: somos un país de pandeireta, somos pandeireteiras.

* * *

A celebración deste ano está centrada nunha área específica de Galicia, polas comarcas de Ordes, Bergantiños e Fisterra, pero o cancioneiro está vivo noutras moitas zonas: están publicados, entre outros, os de Cotobade, Fisterra, Buño, A Maía, Muros, Monforte de Lemos, Santo André de Teixido, Celanova, O Carballiño, a Limia Baixa… Aínda hoxe se seguen a recoller coplas: é tradición aínda viva, agora tamén apañada por xente moi nova que está a descubrir este patrimonio.

Malia o enorme número de persoas (sobre todo mulleres) das que consta que transmitiron e compuxeron estes saberes populares, letra e música, non sempre é doado atopar datos biográficos sobre elas, dado o carácter anónimo propio da transmisión popular: as mulleres tocaban e cantaban en espazos case privados e non buscaban ningún tipo de recoñecemento ou gratificación. Esta homenaxe pretende esvaer a néboa que invisibiliza as súas figuras. Enténdase, pois, que non están todas as que son, senón que se buscou unha mostra representativa destas figuras que coidaron, arrequeceron e transmitiron esta tradición centenaria.

A elección das homenaxeadas non é casual: foron referendadas pola súa calidade por persoas musicólogas, investigadoras e compiladoras (Beatriz Busto, Xulia Feixoo, Richi Casás ou Xabier Díaz, entre outros). Todas elas eran mulleres fortes, rexas, criadas no medio rural, onde aprenderon os cantos e bailes, e pasaron por circunstancias difíciles na vida. Algunhas foron fillas de solteira, feito que quizá lles deu máis liberdade para o canto e o baile, pois non eran tan dependentes das convencións sociais. Varias tiveron que emigrar, a diversos sitios de Europa ou ás cidades, desterradas do

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 117-125
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

seu lar tradicional e transplantadas a un tipo de vida totalmente diferente, do cal non tiñan referentes. Algunhas eran ágrafas e aínda así, posuían un gran coñecemento cultural e material e souberon transmitir o rico patrimonio de que eran depositarias, comunicado xeración tras xeración, agora para o futuro.

AS PROTAGONISTAS

Adolfina Casás Rama (1913 - 2005) e Rosa Casás Rama (1912 - 2009)

Tía e sobriña, cantadoras e pandeireteiras, naceron na Vila da Igrexa (Cerceda) e morreron na Coruña. Beberon desde a infancia os cantos populares. Ambas eran fillas de solteira, e desde nenas tiveron que gañar o pan en condicións moi duras: traballaron na terra e ata picaron pedra para construír a estación de tren na cal os seus fillos partirían para A Coruña. Participaban nos traballos comunitarios propios dos labores agrícolas e ó final, pedíanlles que participasen nas *fuliadas*, como se chamaban en Cerceda, porque era moi recoñecida a súa arte no cantar. Co tempo, os estilos de música variaron, mudaron os hábitos de lecer e Rosa emigrou a Inglaterra e a Suíza. Na década de 1980 volvéronse xuntar e reencontraron o seu cante. Eran mulleres xenerosas, fortes e creadoras de ledicia.

Con ocasión da súa estadía de traballo en Galicia, Dorothé Schubarth chegou á Vila da Igrexa en marzo de 1980 e gravou o seu canto para o *Cancioneiro popular galego* (1982), que publicaría con Antón Santamarina. Dorothé Schubarth ficou sorprendida pola variedade das melodías achegadas por Rosa e Adolfina e pola orixinalidade das súas coplas, algunhas delas únicas no repertorio galego. Tamén eran boas improvisadoras de coplas, malia a regueifa non ser unha práctica común na comarca de Ordes. Parte dos seus cantos foron recollidos no libro *Fuliada na Vila*, elaborado polo seu neto e sobriño, Richi Casás, que mostrou a boa relación da música tradicional tamén co jazz, e foi editado por aCentralFolque no 2020.

Eva Castiñeira (1925 - 2008)

Eva Castiñeira naceu en Agranzón, lugar de Muxía, filla e neta de nais solteiras. Alí aprendeu a palillar, como moitas mulleres da zona, e, como se facía cando se desempeñaban tarefas repetitivas, as *panilleiras* acompañábanse co canto. Pronto, disque ós oito anos, comezou a cantar polos bailes que se organizaban nas aldeas, en Agranzón, Castelo ou en Toba. Casada

e con seis fillos, a familia marchou para A Coruña na década de 1980 para gañar a vida, despois de que o fixese tamén a súa irmá Engracia, igualmente cantadora: as dúas foron coñecidas como As Pandeireteiras de Visma. O azar fixo que Eva traballase como asistenta do fogar na casa de Tino Maceiras, un dos fundadores da discográfica Ruada, que se decatou do seu talento. En 1981 Milladoiro convidou a Eva Castiñeira e mais a súa irmá Engracia a participaren nun concerto no Pavillón Deportivo da Coruña: as primeiras pandeireteiras que actuaron cun grupo folk. E Rodrigo Romaní gravouna para facer un disco, *Recolleita* (1984), onde tamén figuraba Florencio López Fernández, o Cego dos Vilares, outros dos grandes da música popular. Algunhas das súas melodías publicáronse no disco de Milladoiro *Galicia no país das maravillas* (1986). Xabier Díaz interpretou o "Valse de Agranzón" e fíxose moi coñecida "Ao pasar pola Coruña", melodía que foi popularizada por Pinto de Herbón para a regueifa. Leilía editou en 2012 o disco *Consentimento*, dedicado á súa memoria, e inclúe a "Jota de Eva" cantada por ela, que xa morrera en 2008.

Prudencia Garrido Ameixenda (1905-1993), Asunción Garrido Ameixenda (1915-2007), Manuela Lema Villar (1913-1993) e Teresa García Prieto (1914-1979): As Pandeireteiras de Mens

As Pandeireteiras de Mens eran varias mulleres nacidas nos lugares de Asalo e de Mens, en Malpica de Bergantiños. Forman parte da homenaxe as catro que se axustaban ós requisitos da candidatura, pero, obviamente, de forma implícita as demais tamén están presentes: Teresa Lema Varela e Adela Rei Torrado.

Integradas na asociación folclórica Aturuxo da Coruña, cando actuaron por primeira vez en público, no Teatro Colón da Coruña, en 1972, deixaron a audiencia admirada pola súa habelencia artística. Tiñan daquela entre 49 e 67 anos e vestían conforme á norma social do momento das mulleres maiores, de negro e con pano na cabeza, por iso as chamaron tamén As Vellas ou As Velliñas de Mens; como distintivo profesional levaban unicamente cadanseu mantón de flores. Viaxaron por Europa e América e participaron en varios programas de televisión. Con elas fíxose evidente que, amais dos gaiteiros, as cantadoras e pandeireteiras eran elementos esenciais do folclore galego.

Manel Fernández Pensado, o seu biógrafo, destaca delas a afouteza de mulleres que, non afeitas a ausentarse da súa aldea natal, de idade avanzada algunhas delas, saíron por escenarios e teatros de todo o mundo a mostrar a súa arte.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 117-125
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

* * *

A proposta da Academia foi referendada pola sociedade galega con entusiasmo: alzáronse voces por todo o país para apoiar un recoñecemento que se estimaba merecido e necesario. Así se escolleu *cantareira* como Palabra do Ano. E tamén estimulou novas publicacións e recollidas, nos medios de comunicación escritos en papel, páxinas web, creacións audiovisuais ou actividades en centros de ensino para a xente nova e en centros de día para a posta en valor dos saberes dos petrucios.

Así pois, honramos as nosas devanceiras como a memoria do noso pobo, pois termaron da nosa lingua e aínda hoxe seguen a establecer vencellos entre o pasado, o presente e o porvir. Con elas, en fin, queremos salientar a forza viva da tradición.

Boletín da Real Academia Galega
Núm. 386, pp. 127-143
© 2025. Real Academia Galega
https://doi.org/10.32766/brag.386.905

MEMORIAS DUN AMADOR DA MÚSICA POPULAR SOBRE O CANTIGUEIRO GALEGO

MEMOIRS OF A TRADITIONAL GALICIAN MUSIC ENTHUSIAST AND THE GALICIAN SONGBOOK

Antón Santamarina

§ 1.

Vou contar a miña experiencia como testemuña do que percibín no relativo á vixencia e evolución do cantigueiro popular desde que teño uso de razón ata hoxe; nacín en 1942 e debo de ter recordos desde hai 80 anos.

Nacín nunha aldea do Val de Suarna (San Martín); naquela altura había 25 lumes, entre dúas e sete persoas por casa. Como na maioría das aldeas da zona, había algunha casa fidalga (tiñan "don" e criados); no outro extremo había varios celeireiros ou bodegueiros (non tiñan vacas e vivían nunha casiña tarrea); e entremedias estaba a maioría, cunha ou dúas parellas de vacas, dúas medas na eira pola sega (era o caso da miña). Estes e poucos máis eran os indicadores do status económico da xente. Non había luz eléctrica nin estrada.

Á parte do que se cultivaba no monte (as searas ou vedros), que era centeo, os cultivos de manso eran tamén cereais (centeo, trigo, avea, orxo e millo); nas terras de pallar sementábanse nabos, na de nabos, patacas, e na de patacas, cereais, e así rotatoriamente. Era terra de castañas: no mes de outubro pasabamos quince días varexando, apañando ourizos e gardándoos nas corripas (hai que dicir que non era raro que houbese mortos na redonda por caída dos castañeiros); entre outubro e abril, unha das comidas diarias era de castañas (a cea, normalmente). Había cabras e ovellas en case todas as casas e un pegureiro, un neno, levaba a facenda de todo o lugar por quendas (veceira); cada semana tocáballe a vez a unha casa. Cando eu nacín xa non se cultivaba o liño, só quedaba unha casa nun lugar da parroquia (Llencias) onde aínda se sementaba; pero na miña recordo arrombados o trillo e o restelo que había pouco que deixaran de usarse. Había, en cambio, e usábanse cardas, rocas, fusos e parafusas, argadelos e dobadoiras para

traballar coa la. Os filólogos da escola de Hamburgo pasaran por alí pouco antes de eu nacer (en 1928, 1929 e 1933) e recolleron todas estas cousas e palabras, e mesmo levaron algúns trebellos deses para un museo etnográfico dos pobos románicos en Hamburgo.

Xa non eramos autárquicos de todo como había cen anos pero pouco lle faltaba. Cando eu era estudante caeu nas miñas mans un libro do historiador Claudio Sánchez Albornoz, *Estampas de la vida en León durante el siglo* x (1926), e achei sorprendente a cantidade de cousas que seguían sendo idénticas na miña aldea mil anos despois; en realidade, as de León no século x eran á súa vez moi parecidas ás que había outros mil anos antes, pois cadran moito coas que describe o escritor romano Virxilio nas *Xeórxicas* (ou *Xeórxigas*, para quen queira usar tradución de Gómez Ledo) ou Varrón en *De re rustica* (un tratado de agricultura). E a cousa seguramente viña de antes, de cando se inventara o fouciño, a aixada, o arado, a ola e a sella.

Había xente que vivía dos oficios (total ou parcialmente) e que eran, nalgúns casos, ambulantes; entre as xentes de oficio estaban os xastres, as costureiras, as tecedoras, os zoqueiros, os ferreiros, os zarralleiros, os torneiros, os serradores, os carpinteiros, os canteiros, os menciñeiros, os albeites, os capadores, entre outros. A maioría dos labradores, á súa vez, eran mañosos e podían facer eles mesmos bastantes cousas, como cestas, treitoiras, eixes e fungueiros para carros, arados de pau, malles e moitas cousas máis, ademais de labrar; estes labores facíanse especialmente nos meses mortos.

O paso da tradición á modernidade xa empezara algo antes de eu nacer; estaban xa empezado cando os alemáns Fritz Krüger e o seu alumno Walter Ebeling andaran por aló (Ebeling parou na miña casa). Pero estes cambios adquiriron unha marcha acelerada a partir dos anos 50 ata chegarmos ó que hoxe temos. No ano 1968, cando eu recollía materiais para a miña tese, apuntei, porque as aprendera eu, moitas palabras relativas á cultura material do país (nomenclatura do muíño, do hórreo, da forxa, do carro, do arado, de ferramentas varias); outras que eu ignoraba preguntábaas; e así fun facendo un *Vocabulario do Vale do Suarna* (1967). Non fixen a experiencia, pero se hoxe repaso as palabras daquel *Vocabulario* que xa non se usan tería que riscar varios centos; eu deixei de usalas porque xa desapareceron os obxectos que nomeaban; a maioría dos veciños que aínda quedan na aldea nunca as sentiron. E eran na maior parte dos casos palabras patrimoniais latinas (como *cabezalla* ou *treitoira* ou *coucillón*) e mesmo algunha céltica (como *cheda*).

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 127-143
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Este cambio veu acompañado tamén no relativo ao uso da terra (hai máis de 40 anos que non se ve unha meda na aldea; hai unha cantiga que vén ó caso e que di así:

> Eu caseime na montaña
> pola fartura do pan,
> o forno da miña sogra
> cría silvas no verán.

O forno da cantiga quere dicir que na casa da sogra se pasaba fame; nas casas de San Martín hoxe non se pasa fame pero os fornos están folgados desde hai 40 ou 50 anos). Isto tivo repercusións demográficas devastadoras; de ser unha aldea de 25 lumes (máis ou menos 125 habitantes na miña infancia) pasamos a sete lumes hoxe (só dous con expectativas de durar); na actualidade quedan dezasete persoas empadroadas. Como as imaxes valen máis que mil palabras, pódese ver o sitio Web do servicio cartográfico da Xunta e mirar a foto aérea de San Martín de Suarna (ou de calquera aldea) de 1956 (voo americano para o catastro) e comparala coas dalgún voo recente para ver o cambio brutal que se produciu; hoxe a aldea está comesta polo monte. De feito, case non hai veciño que non teña recibido un apercibimento da Xunta avisándoo que ten que limpar os arredores da casa nun perímetro de 50 metros (eu entre eles).

En resumo: en menos de 60 anos "adiantamos" no referente á vida campesiña o que non se adiantara nos 2000 anos anteriores. Podemos facer unha caricatura que simboliza o cambio: antes íase á leña con tronzador e carro, agora vaise con motoserra e tractor.

§ 2.

No referente á cultura espiritual, e especificamente no aspecto musical, as cousas levaron un camiño consecuente semellante.

Dicir música na área da Fonsagrada era principalmente dicir gaiteiro. Hai 80 e aínda 60 anos a figura do gaiteiro era imprescindible nas festas e tamén nas polavilas (que é como se denominan nas serras orientais os seráns ou as ruadas). Había varios gaiteiros na rodeada, na propia parroquia (San Martín) e nas veciñas (Lamas de Campos, Cereixido, A Proba de Burón, Maderne, Pacios). Ó contrario do que ocorre noutras comarcas de Galicia (as do oeste) non se coñecía ou era moi raro o uso da pandeireta e o canto para bailar. Polo tanto tamén é aló menos rico o cantigueiro de coplas

do que é en Cerceda ou Mens e noutros sitios. O gaiteiro estaba presente mesmo nalgúns sitios onde non había festa, por exemplo cando se facía a sega nunha seara e se chamaba xente para axudar (chamábanlle "quintas" ás cuadrillas de segadores nas aldeas da serra); o gaiteiro animaba estas cuadrillas de segadores mentres traballaban.

O canto, en cambio, era moi frecuente para moitas cousas: para arrolar nenos, para acompañar traballos, para pedir aguinaldos, para escorrentar a soidade mentres se alindaba o gando ou para divertirse mentres se festexaba algo. Acabo de mencionar a Fritz Krüger (1889-1974) e Walter Ebeling (1904-1993). Os dous fixeron estudos sobre a cultura do oriente de Lugo e occidente de Asturias (1928, 1929, 1933) e ambos asinan xuntos un artigo en alemán, "A vida rural como motivo das cantigas populares galegas" (*Volkstum und Kultur der Romanen*. Jg. 10, 1937, 1/2. S. 129-156); nese traballo (que merecía ser traducido este ano) analizan a riqueza e valor literario das nosas cantigas e dan unha mostra de arredor dun cento delas, das que unha boa parte foron recollidas na Fonsagrada e concellos limítrofes; practicamente todas coñecidas e cantadas por min. Nelas aparece, como tema ou escenario, o millo, a castaña, o liño, o carro, a sega, a malla, o gando, a fonte, o prado, o muíño, o pan da fornada, fiar, tecer, a costureira, o cura, as relacións de veciñanza e así por diante. Na época na que os dous autores escribían este artigo escribíronse libros de lingüística que se titulaban *Os franceses* (*holandeses, sardos* ou o que fose) *no espello da súa lingua*; o texto dos dous autores que comentamos tamén podería titularse "A Galicia rural no espello de seu cantigueiro".
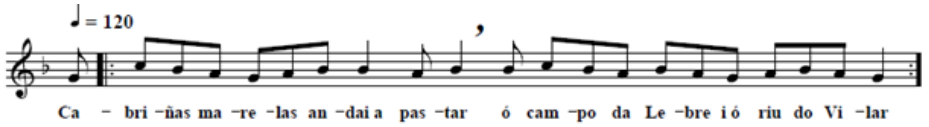
Polo que dixen antes, referido ós cambios drásticos habidos, económicos e sociais, o espello do cantigueiro xa non reflicte hoxe máis que o que foi a vida duns campesiños desaparecidos ou duns octoxenarios dunha infancia rural como a miña. O mesmo que digo do cantigueiro popular podo dicilo dos poemas dalgúns poetas virxilianos, que hoxe habería que editar para os novos con bastantes notas para facelos comprensibles; exemplo deles poderían ser Noriega Varela, Leiras Pulpeiro, Crecente Vega, Antolín Santos Mediante e o mesmo Fernández y Morales (por citar só poetas da montaña).

§ 3.

Naquel ambiente dos anos 40 e 50 foi onde formei eu o meu pequeno repertorio. En primeiro lugar con membros da miña familia, os da xeración de meu avó, nacidos no século XIX (especialmente o tío Jesús e a súa muller María) e os da de meu pai Benjamín (1914) e principalmente o tío Enrique

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 127-143
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

(1910) e tamén outra xente do lugar entre a que había dúas ou tres cantadoras notables (pódense buscar no APOI por "San Martín de Suarna"). Alongaría moito este relatorio se inserise aquí a ducia ou dúas ducias de cantigas que aínda me acordan daquela época. Vou dar só un exemplo; é unha canción de pegureiro que lle oín moitas veces á miña tía María.



Dailles arriba,
déixaias andar,
tocáille-la corna
i andai merendar.

Con palla d'avea
vos hei de estrar,
con chaves de prata
vos hei de pechar.
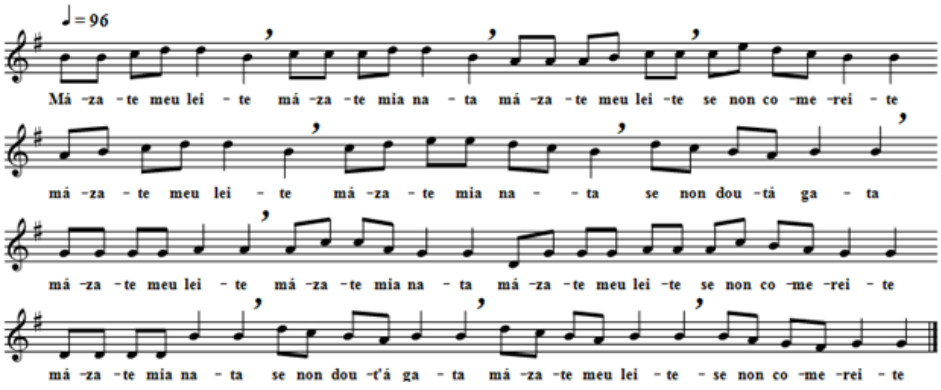
Dailles arriba...

E deste tipo había (e sei) máis.

Despois da infancia pasaron varios anos nos que estiven ausente da aldea por razón de estudos. Pero no ano 68 volvín á comarca para recoller materiais para a miña tese de doutoramento que trataba de asuntos lingüísticos (*A fala do val de Suarna*, 1973); daquela xa andaba eu cun aparello de gravar e de paso que preguntaba por palabras comecei a interesarme tamén por cantigas; sabía que Aníbal Otero (un filólogo da Ribeira de Piquín que traballaba para o ALPI) andara nos anos 30 pola parroquia, acompañado de meu tío Leonardo, recollendo romances para o romanceiro de Menéndez Pidal e tiven a idea de recoller cantigas por se algún día me valían para algo. E así foi como comecei a anotar e tamén aprender cantigas diferentes das que aprendera arredor do meu campanario. Lembro informantes moi bos en aldeas da parroquia de San Martín (no propio lugar e tamén no Vieiro e en Penamaior), na parroquia de Vilabol de Suarna (en Naraxa) e na do Vilar da Cuíña (no propio Vilar e en Liñares de Bidul). Alí gravei reis (*Para Belén camina la hermosa niña...*; *Los tres reyes buscan / al rei celestial / y estrella los guía / que allí ha de estar. Salieran afuera, / vieran clara estrella*

/ por gracia devina / se guían por ella, / por ella van dar / al santo lugar…); e romances (case todos en castelán: *O conde Flores, Gerineldo, A Gallarda, O conde preso* e bastantes máis), cantos narrativos (en galego) como *A Rofina* e algunha copla. No arquivo APOI, onde depositei estas gravacións, pódense facer buscas polo nome das aldeas que acabo de mencionar.

Podería dar varios exemplos daquela recolla pero alongaría moito este meu relatorio. Vou mostrar só un que é curioso, recollido no Vilar da Cuíña; é unha cantiga de mazar o leite: unha muller metía a nata nun pelello de cabra e poñíao ás costas e acaneábase con el encima cantando; con ese movemento rítmico íase separando a manteiga do soro.
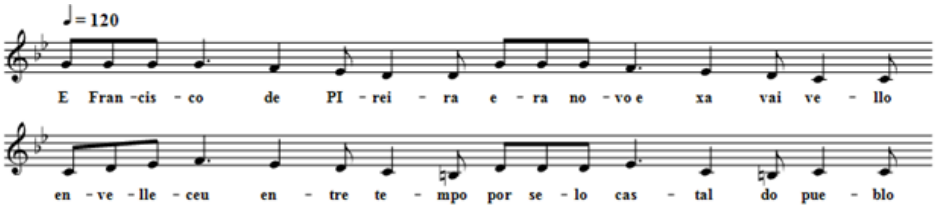


Dez anos máis tarde (1978), xa comezada a obra do *Cancioneiro* con Schubarth, engadín ó meu repertorio melodías de informantes de zonas máis distantes pero que frecuentaban moito A Fonsagrada, como é o caso de Florencio, dos Vilares, na Ribeira de Piquín.

§ 4.

A maior parte dos suxeitos que oín ou entrevistei eran simplemente transmisores; non compoñían o que cantaban. Pero máis ou menos pola data en que nacín aínda había trobadores; non cheguei a coñecer case ningún (ou se os coñecín non foi pola súa condición de trobadores) entre outras razóns porque os cantares que compoñían adoitaban ser de escarnio e preferían gardar o anonimato; pero coñecín varias persoas que eran albo do escarnio. Velaquí un exemplo:

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 127-143
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680



E Genaro do Cazporro
non habeis querer creelo
pro é a pura verdá
que ten tres fillos de vedro.

Meu avó tamén foi albo dese trobador anónimo:

Ese Joseín da Iglesia
ese José da Bandera
el xa dixo que non daba
outro paso pola escuela.[1]

Estas composicións non se difundían máis aló do ámbito da parroquia ou de dúas ou tres parroquias veciñas.

Pero houbo unha composición que podemos datar no ano 1937, o *Romance do Comandante Moreno* (pódese escoitar unha versión en YouTube cantada por unha veciña de Vilarín de Baxo, parroquia de San Martín). Relata a matanza do comandante e outros dezaseis do Batallón Galicia; escapaban de Asturias a pé camiño da Coruña cando se desfixo a fronte. Ó chegar ó Acevo, na raia entre Galicia e Asturias, pediron que lles deixasen durmir nunha palleira; os da casa mandaron aviso ós falanxistas da Fonsagrada que se presentaron de madrugada no Acevo e alí mataron os dezasete; leváronos despois de mortos nun carro de vacas tirado por xente (algúns nenos) e enterráronos cerca, no monte, xa no concello de Grandas (axudei ós voluntarios da Memoria Histórica hai varios anos a recuperar os seus restos que agora están identificados e gardados no cemiterio da Fonsagrada).

Ese crime conmocionou a comarca e inspirou un poeta anónimo que compuxo e musicou un romance que se difundiu por toda a redonda; recolléronse versións na Fonsagrada, nos Oscos, en Grandas de Salime,

1 O avó José era abandeirado da Adoración nocturna. Polos anos 20 fíxose a escola con prestación dos veciños; algún deles era pouco cumpridor e iso provocou o enfado de meu avó, que si cumpría, e motivou que na xunta de veciños ameazase con non dar outro paso pola escola.

na Ribeira de Piquín, en Navia de Suarna e en Becerreá. Empeza (está en castelán):

En el pueblo del Acevo,
pueblo de pocos amigos,
donde matan a los hombres
después de muchos martirios...

Ten algunha estrofa bastante lograda:

Qué es aquello que reluce
en el alto del Acevo,
es la estrella de ocho puntas
del comandante Moreno.

(A música está reciclada procedente dun parrafeo: *Carmiña do meu agrado / ...*). Unha profesora de Filosofía na Universidad de Oviedo, Noelia Bueno Gómez, dedícalle a este romance un artigo en 2014 na revista británica *Folklore*. Noelia inclúe no título *Poetic Justice* porque nalgunhas estrofas menciónase o nome dos verdugos:

¿Dónde va el reloj de oro
del comandante Moreno?
Seguramente lo tiene
o Caielo de San Pedro.
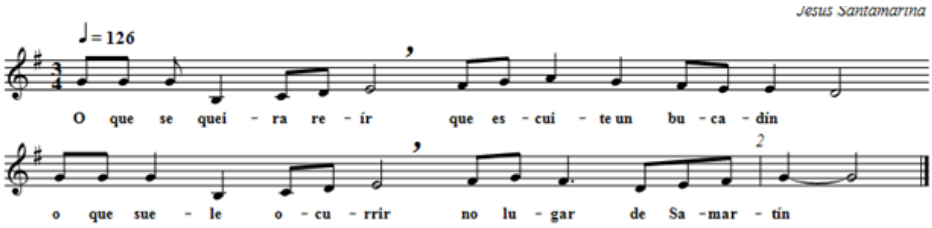
¿Dónde va la cazadora,
del comandante Moreno?
Seguramente la tiene
Joselillo de Robledo.

Falanges de Fonsagrada,
no podéis subir al cielo
porque allí está de portero
el comandante Moreno.
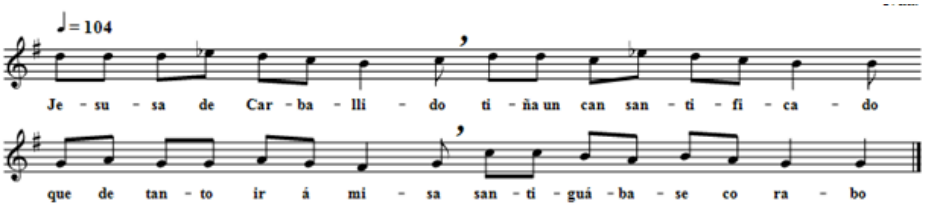
Sospeitabamos que o autor do romance era un veciño de Ferreirous chamado Daniel; en estudos posteriores a ese artigo, Noelia acabou por confirmar a autoría. Ese Daniel coñecino, era primo da tía María que mencionei, e moi amigo de meu pai e de meus tíos.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 127-143
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Menos anónimas, aínda que de difusión escasa, eran as cantigas que compuña o meu tío avó Jesús mentres facía zocas debaixo do hórreo; unha delas ten como protagonistas dúas veciñas que tiñan sona de rabudas. Empeza así (son del a música e a letra):



Tamén están as que compuña o meu tío Enrique; marchara para América exiliado en 1947 e desde mediados dos 60 volvía cada verán; hai cantigas del de antes do exilio e de despois. Vou dar só un exemplo. Na casa de Carballido tiñan un can que cando tocaban a campá para o rosario ía sempre á igrexa acompañando a súa ama Jesusa; isto creoulle ó can un reflexo condicionado e cando sentía tocar a campá botaba a correr para a igrexa. De aí a cantiga:



Poño estes exemplos para que se vexa que aínda polos anos 40 non enmudecera de todo a musa popular. De datas posteriores, polo menos da comarca oriental, non podo dar fe de nada. Agora quedan os repentizadores, pero iso xa é outra cousa; na Fonsagrada non había tradición de regueifar.

§ 5.

No repertorio popular da miña primeira acordanza había moitas cantigas en castelán. Entre elas están os romances históricos, dos que xa mencionei algúns. Son os mesmos romances que atopamos no resto da Península e

fóra dela (en América, entre os sefardís dos Balcáns, de Grecia, de Turquía e de Marrocos). En Portugal e Cataluña foron adaptados ós respectivos idiomas, pero en Galicia circulaban en castelán ou nun chapurreado entre castelán e galego; Víctor Said Armesto a principio do século xx fixo unha boa colleita deles onde se pode ver esta mestura lingüística. Tamén os "reis" estaban maioritariamente en castelán. Pero non só iso: había moitas coplas e outros xéneros de cantigas populares en castelán. Na terra de fronteira, de onde veño, cantábanse bastantes cantigas en asturiano (*En Oviedo / non me caso / y en Xixón lo pongo en duda…*); gustaban especialmente as cantigas vaqueiras pero tamén doutros sitios; velaquí unha do tío Jesús que foi a miña primeira lección de dialectoloxía:

Soy de Chanuces, de la Ribera,
xunto a la peña de la Cuchar.
Cavo tapines, cueyo folguera,
gozo del mundo como el que más.

Una vez y dos y tres...

Na casa, cando se xuntaba a familia para celebrar algo, case sempre saía este cantar:

Hay una estrella en el norte
que guía los marineros,
cuando es la media noche
guía los mozos solteros.

Vente conmigo, niña,
vente conmigo, ven,
vente conmigo, niña,
a la fuente a beber.

Ó remate dicía Enrique: esta tróuxena eu de Busqueimado (en Santalla), xa en Asturias; non a atopo en ningún cancioneiro asturiano; fixen buscas no Google, no ChatGpt e no Deepseek e non aparece tal letra. Pero non eran só cantigas da raia, viñan de máis lonxe e chegaban desde A Fonsagrada ata Fisterra, porque as cantigas tamén viaxan e no noso caso a proximidade idiomática favorecía esta penetración. E a xente tamén viaxaba; os meus catro avós estiveron en Cuba, de feito miña nai é cubana de nacemento; o tío avó Jesús tamén estivo en Cuba e despois foi ás segas a

Pampliega (Valladolid) e máis tarde ás minas en Tineo; por poñer exemplos só da familia. Tamén estaba o servizo militar. Moitos deses viaxeiros volvían con cantigas.

Despois veu o fonógrafo, polos anos 20; máis tarde a radio, cando veu a luz; e de aí para diante aínda os máis novos ca min saben o que pasou. Todo isto provocou unha difusión enorme dos cantares en castelán, por todas as partes, mesmo en aldeas como a miña; meu pai e meus tíos e moitos veciños, igual que moitos galegos, eran entusiastas cantadores dos cantares que xa non eran anónimos e tiñan copyright como os de Gardel, da Piquer, da Imperio Argentina, de Angelillo ou de Miguel de Molina (*Mi Buenos Aires querido*; *Ay, Mary Cruz, Mary Cruz, maravilla de mujer*; *Una tarde clara que abril florecía…*), por citar so uns poucos de antes da guerra; despois da guerra polas corredoiras de San Martín xa se sentía menos o *Dáme lume, Sara* do que as coplas de cantadores andaluces da seguinte xeración: Antonio Molina, Juanito Valderrama, Manolo Escobar e outros (*Soy minero*; *Adiós, mi España querida*; *La ovejita lucera*; *La Campanera* entre outras moitas).

Esta invasión de música castelá e non tradicional (pero si popular) é un feito ben coñecido e non sería malo se non fose acompañado pola perda do noso; e a queixa desta perda xa vén de vello. No ano 1987 nun *Adral* de Filgueira Valverde cítanse unhas palabras de Cuevillas (de non sei cantos anos antes) que adiantan en moitos anos a queixa que acabo de manifestar; estas son as palabras de Filgueira e de Cuevillas:

> O meirande mestre da nosa Prehistoria nunca quixo pecharse na chousa da súa especialidade. Nada de nós era alleo para el. E, por elo, escribiu, falando da desestima do propio e da perda dese outro cantigueiro, o do pobo: «verso, cantar y melodía que nos acreditaban como el pueblo más lírico de toda la tierra, se van para no volver, empujados por algo que suena gangosamente a través de los altavoces, pero empujado también **por una enfermedad de nuestro carácter que nos lleva a abandonar todo lo nuestro**.

§ 6.

Esa enfermidade ou decadencia é o presaxio de que o noso folclore se perdía xa viña de vello; pouco menos de cen anos antes dese diagnóstico de Cuevillas dixera algo parecido o musicólogo madrileño José Inzenga (1888):

> manifestaré las gratas impresiones que en tan deliciosas comarcas he experimentado, al escuchar el rico caudal de la música popular que aún atesora el privilegiado suelo gallego; caudal que desaparecerá **muy en breve** al impulso de la majestuosa locomotora que, cual inexorable ley de la civilización y progreso, al recorrer con vertiginosa rapidez sus risueños valles, sus pintorescas costas y sus elevadas montañas, modificará, a no dudarlo, sus tranquilas y poéticas costumbres, imprimiendo en ellas un nuevo sello de **unidad nacional**, asimilándola cada vez más a la del resto de la península, y borrará todos los elementos que desde la época romana formaban lo que pudiéramos llamar su identidad provincial.

Pero o certo é que a nosa resistencia á asimilación foi grande; a locomotora non fixo tanto estrago coma vaticinaba Inzenga. E por outra parte a consciencia desa perda fai que empece a haber colectores da lírica popular, tanto de letras coma de melodías, igual que se facía, máis ou menos pola mesma época, noutras áreas da Península e no resto de Europa. Eran agora eruditos urbanos, xente máis ou menos letrada, a que acometía este traballo. Temos cantigueiros de letras desde mediados do século XVIII (Sarmiento) ata o mesmo día de hoxe. Moitos deles teñen un ámbito comarcal (A Maía, A Limia Baixa e así por diante, nun número moi considerable); outros son de carácter máis xeral (como o de Pérez Ballesteros, referido principalmente á provincia da Coruña, ou o de Xabier Díaz, por citar o último que coñezo).

O interese por recoller melodías é algo posterior. A finais do século XIX e comezos do XX empezaron a aparecer agrupacións folclóricas e orfeóns, un pouco á zaga do que ocorría en Cataluña (e no resto de Europa); Josep Anselm Clavé foi o fundador dunha sociedade coral chamada La Fraternitat en 1850 e despois da Fraternitat proliferaron por toda Cataluña os *orfeóns.* En Galicia, a semellanza do ocorrido en Cataluña, tamén empezaron a aparecer orfeóns; se non me engano o primeiro foi o Orfeón Coruñés (1875) que dirixiu Pascual Veiga, despois veu Aires da Terra en Pontevedra (1883) fundado por Perfecto Feijoo, o Orfeón Lucense (1888) fundado por Juan Montes a quen chamaban nas revistas da época (como *A Monteira*, 2, 1889) "o Clavé gallego"; e tras destes outros, pero non moi numerosos. Estas agrupacións levaban por primeira vez a música popular ós escenarios e pouco despois ós discos. Todas elas ían formando o seu repertorio con cantigas que recollían e harmonizaban. Na maior parte desas agrupacións ou das súas herdeiras hai arquivos de partituras.

Un fito moi singular neste traballo de recolla foi o *Cancionero musical de Galicia* de Casto Sampedro, colaborativo, inacabado cando el morreu (1937),

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 127-143
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

publicado póstumo en 1942 por Filgueira; outro é o *Cancionero gallego* de Eduardo Martínez Torner e J. Bal y Gay, interrompido en 1936, publicado en 1973, tamén por Filgueira. Foi moi importante a recolla que fixo o burgalés Pedro Echevarría Bravo en oito campañas (1951-1960) para o Instituto Español de Musicología (CSIC), con partituras aínda inéditas pero dispoñibles na rede (na Institució Milá i Fontanals, do CSIC). Podemos lembrar tamén no lugar máis destacado a colleita de Dorothé Schubarth, *Cancioneiro popular galego* (1984-1995), a única que ten as partituras e dispón dos rexistros sonoros. Hai despois do de Schubarth máis cancioneiros musicais, moi valiosos, especialmente de comarcas. Con isto, igual que con traballos do tipo palabras e cousas, quedaba salvada unha boa parte dese patrimonio inmaterial que é o cancioneiro.

§ 7.

Na década dos 70 comezan a aparecer grupos musicais e persoas (artistas) individuais que incorporan a música popular (ou se se quere, mellor dito, "folk") ós seus repertorios; podemos mencionar algúns empezando en 1972 con Fuxan os Ventos; en 1978 Doa e Xacarandaina; 1979 Milladoiro; 1980 Na Lúa; 1983 Os Cempés; 1984 A Quenlla e Mercedes Peón; 1985 Luar na Lubre; 1987 Xabier Díaz e 1988 Leilía, por citar só os que abriron camiño nesas dúas décadas.

Merecen unha mención especial dous grupos. Un deles é Xacarandaina, que non era propiamente un coro, senón unha escola musical e de baile. Entre os fundadores había algunha muller que pertencera á Sección Feminina; esta institución de Falanxe polos anos 60 e 70 organizaba "Misións culturais" por varios concellos de Galicia e entre outras cousas ensinaba cantigas populares. Unha destas misións celebrouse en Mens ou arredores e alí descubriron que máis que ensinar, o que tiñan era que aprender, porque en Mens había un grupo de cantareiras e pandeireteiras que mantiñan moi viva a tradición; a través desta descuberta da Sección Feminina (ou directamente; hai polémica) Aturuxo incorporounas ós seus espectáculos primeiro en xornadas folclóricas, como as das festas do Apóstolo en Santiago e despois noutros lugares de Galicia e fóra dela (en Europa e América). Isto significaba levar as cantareiras (que eran labregas, non señoritas da cidade como eran as dos coros) do rueiro ó escenario. Isto de Aturuxo foi só o empezo, porque despois moitos artistas folk comezaron a recorrer Galicia coas súas gravadoras buscando informantes e gravando cantigas

que despois interpretaban nos escenarios diante de milleiros de persoas ou difundían nos seus discos.

Todo isto supuxo un cambio moi notable porque agora o escenario e a función da cantiga ou da peza instrumental son diferentes; agora xa non é un fenómeno rural senón que é un fenómeno urbano. Pero a pesar desta transformación tan repentina e brutal a tradición segue, aínda que sexa doutro xeito. A nosa música folclórica adaptouse ós novos tempos e a un novo medio dando paso á música folk ou neofolk.

E isto tivo varias consecuencias positivas.

1.

Unha delas é que a nosa música tradicional se foi volvendo cada vez máis popular durante estes últimos cincuenta anos; vese polo número de persoas ou grupos que xorden cada pouco e polo éxito espectacular que teñen algúns deles (exemplo: as Tanxugueiras, pero non só elas). Percíbese tamén en que agora, que xa non hai (ou case non hai) ruadas, polavilas, seráns nas aldeas, hai en cambio centenares de foliadas, sempre moi concorridas, en multitude de vilas todo ó longo de Galicia. Estas foliadas, onde o público participa cantando cantigas do noso cantigueiro e bailando pezas do noso repertorio musical é un fenómeno digno de destacar. Xulia Feixoo está a preparar unha tese de doutoramento sobre o asunto ("Turismo y procesos de espectacularización en las tradiciones musicales ibéricas contemporáneas") e explicaranos este singular fenómeno e mostrará se existe algo equiparable noutras partes da Península; eu creo que non.

2.

Outra consecuencia: agora a nosa música xa non se sente só no interior de Galicia (ou na Galicia da diáspora); músicos nosos levan a nosa música polos escenarios e estudios do mundo. É ben coñecido (se cadra o que máis) o caso de Carlos Núñez que tivo e ten actuacións en numerosos sitios dos cinco continentes; eu asistín a un concerto del hai anos no Val d'Aosta en Italia, diante dun público entregado de milleiros de persoas. Pero non é só Carlos Núñez; moitos cantantes, gaiteiros, pandeireteiras, zanfonistas, acordeonistas, violinistas ou requinteiros que son virtuosos e actúan tanto en Galicia coma fóra dela.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 127-143
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

3.

Outra consecuencia: cada vez son máis os artistas de fóra de Galicia que se interesan pola nosa música; non levo moi de conta cantos pero podo recordar algúns de moita sona: o chelista Yo Yo Ma inclúe no disco *Songs of Joy and Peace* pezas galegas de Cristina Pato e Davide Salvado (que por certo canta unha canción de sega do *Cancioneiro popular galego*); o violagambista catalán Jordi Savall gravou un disco enteiro, 23 pezas, con *Danzas, cantigas e cantos da terra*; o acordeonista Kepa Junkera gravou outro disco (*Galiza*) de cantares galegos. Por dar só uns exemplos, pero hai moitos máis. Hai anos, nunha entrevista que lle fixo Manolo Rico a D. Schubarth para Radio Nacional, salientaba ela que unha cousa que lle faltaba á nosa música popular era dar un paso máis e converterse nun fenómeno semellante ó de Irlanda, onde a música popular se ensina nas escolas, está presente nas tabernas e noutros ambientes e mesmo vai moito máis alá das súas fronteiras; ese paso estase dando como acabo de mostrar.

4.

Outra consecuencia máis: o número de cantadores ou instrumentistas (individuais ou en grupo) non para de crecer de ano en ano; nas xornadas de onomástica da Real Academia Galega celebradas en 2024, Noemi Basanta presentou un relatorio sobre os nomes de agrupacións que participaron nos concursos de Xacarandaina entre 1993 e 2023 e aparecen 488 nomes diferentes só para ese concurso.

5.

E finalmente, un dato positivo máis (que botaba de menos a Schubarth): en varios conservatorios de Galicia, por fin, está presente a música tradicional galega.

Todo isto é a manifestación dun rexurdimento sen precedentes e que na miña opinión veu para quedar. Porque aínda que ás veces me pregunto que vai pasar cando se xubilen todos estes que, desde a década dos setenta (cando a ruada estaba sendo substituída pola discoteca), foron capaces de darlle este pulo á nosa música popular esmorecente —os Milladoiro, Leilía, Mercedes Peón, as Uxías (Senlle e Pedreira), Xabier Díaz, Pancho Álvarez, Carlos Núñez, Germán Díaz, Óscar Fernández, Anxo Pintos e tantos

outros—, hai probas de que todos eles fixeron escola e contribuíron a desmontar o prexuízo (autoodio) que tanto enfadaba a Cuevillas. A cadea de transmisión de momento está garantida porque hoxe vemos infinidade de nenos que asisten ás clases de canto, percusión e instrumentos nas tradescolas que hai espalladas ó longo de Galicia; entre eles, dentro de 20 ou 40 anos vai haber moitos que continuarán e seguirán enchendo auditorios e estudios de dentro e fóra de Galicia e armando foliadas, porque a nosa música é moi variada e rica.

Os que asumiron o papel de converter a música folclórica en música folk e os que recolleron en cancioneiros e en rexistros sonoros as músicas de nosos pais e avós garantiron que as vellas cantigas se reciclasen e se seguisen actualizando e non lles pasase como ás palabras *cabezalla*, *treitoira*, *coucillón* e *cheda*, que dixen antes.

Por iso, Galicia enteira non pode ter senón gratitude, en primeiro lugar, para os cantadores e cantadoras (que este ano festexamos) que gardaron o tesouro da nosa lírica popular aguantando todas as locomotoras de Inzenga e o que veu tras delas; tamén para os investigadores que recolleron este tesouro, e igualmente para os intérpretes actuais que o están difundindo *urbi et orbe* nun envoltorio novo.

Só hai algo que ensombrece para min este bo augurio para nosa lírica popular: a súa sorte non podemos disociala da sorte da lingua, e os ventos que corren para a lingua neste momento non son moi favorables. E nisto é necesaria a achega de todos, non só a das cantareiras. Fai falta o compromiso da xente e sobre todo dos responsables de facer unha planificación lingüística que trate con decisión de deter e reverter esta deriva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A. [pseudónimo] (1889). Braña, Montes e Veiga. *A Monteira* 2, 2-3.

Basanta Llanes, Noemi (2024). «Viva o noso bandiño!» Achega ás denominación dos grupos de pandeireteiras en Galicia. En: Ana Boullón e Luz Méndez, coord, *Estudos de Onomástica Galega IX: Os outros nomes*. A Coruña: Real Academia Galega, 93-116. DOI: 10.32766/rag.444.07

Bueno Gómez, Noelia (2014). Collective Memory and Poetic Justice in Galicia: A Study of the 'Coplas del Comandante Moreno'. *Folklore*. 125 (3), 286-305. DOI: 10.1080/0015587X.2014.926620

Filgueira Valverde, Xosé (1990). *Sexto Adral*. Sada: Ediciós do Castro.

Inzenga, José (1888). *Cantos y bailes populares de España: Galicia*. Madrid: Editorial A. Romero.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 127-143
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Martínez Torner, Eduardo e Bal y Gay, Jesús (1973). *Cancionero gallego*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Sampedro, Casto (1942). *Cancioneiro musical de Galicia*. Pontevedra: Museo Provincial.

Sánchez-Albornoz, Claudio (1926). *Estampas de la vida en León durante el siglo* X. Madrid: Revista de Archivos.

Boletín da Real Academia Galega
Núm. 386, pp. 145-154
© 2025. Real Academia Galega
https://doi.org/10.32766/brag.386.906

SUBSTANCIA POÉTICA E RELEVANCIA ARTÍSTICA NO CANCIONEIRO DA TRADICIÓN ORAL: DISCURSO ACADÉMICO EN DEFENSA E ILUSTRACIÓN DA MUSA POPULAR GALEGA

POETIC SUBSTANCE AND ARTISTIC RELEVANCE IN THE SONGBOOK OF ORAL TRADITION: ACADEMIC DISCOURSE IN THE DEFENCE AND DEPICTION OF THE GALICIAN POPULAR MUSE

Xesús Alonso Montero

Dedico estas páxinas a dous escritores italianos do século xx: a Antonio Gramsci (1891-1937), que fixo valiosas incursións no eido do folclore literario nos *Quaderni del carcere*, escritos nas prisións fascistas de Mussolini, e a Pier Paolo Pasolini (1922-1975) autor da antoloxía *La poesía popolare italiana* (1960).

1. UNHA POESÍA CON BIOGRAFÍA POPULAR

Homenaxeamos, neste Día das Letras Galegas, textos que viviron, durante séculos ás veces, no curso da tradición oral. Son textos anónimos, cantados de xeración en xeración, fundamentalmente por xente do común, no campo, na ribeira, na montaña e nas vilas e cidades. Son textos que tiveron autor ou autora e que foron agarimados por esa xente do común que atopou neles a expresión das súas emocións, dos seus sentires, da súa visión das cousas, das súas inquedanzas e dos seus atafegos. E cando non foi totalmente así, algúns dos transmisores-modificadores alteráronos axeitadamente para que os versos recibidos expresasen máis cabalmente eses atafegos, esas inquedanzas, eses sentires e esas emocións.

Non sempre foron letrados os autores ou modificadores destes textos do cancioneiro popular galego. Fose cal fose a súa orixe, letrada ou non, estes versos teñen sempre o recendo da lareira, do fiadeiro, dos encontros na eira

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 145-154
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

da aldea, da festa do magosto, da taberna rural…: o recendo popular. Porén, o que para algúns eruditos era recendo, como o padre Sarmiento e o padre Sobreira, para eruditos menos demóticos era cheiro rudo, tanto que lles impedía percibir, nas coplas populares, a evidente substancia poética dos seus versos.

Sempre houbo, dentro e fóra de Galicia, eruditos de espírito burgués ou nobiliario que, por razóns de índole sociolóxica, negaron ou case negaron as virtudes estéticas dos textos que deleitaban ás xentes de humilde condición socioeconómica. Un exemplo moi elocuente témolo nunha coñecida definición dun importantísimo escritor español do século xv: don Íñigo López de Mendoza, señor de Hita e Buitrago e marqués de Santillana. O Marqués, por antonomasia, tras referirse ás tres clases de autores literarios (sublimes, medios e ínfimos), xulga "ínfimos aquellos que fazen estes romances e cantares de que las gentes de baja y servil condición se alegran". Todo fai supoñer que tal definición, nun polígrafo prerrenacentista de tanta formación cultural, está feita desde o prexuízo literario da súa clase social.

Pero, en Galicia e noutras partes, o fervor pola recolleita e o estudo das manifestacións líricas da musa popular prodúcese no século xix e primeira metade do xx, e é este período o que nos convoca para achegármonos ó tema da subestimación da canción popular, da copla popular, da poesía do cancioneiro popular da tradición oral.

2. DOUS HOMES DE LETRAS MOI RELEVANTES ANATEMATIZARON OS CANTARES POPULARES ARREDOR DE 1880

Un dos intelectuais máis sabios do mundo en cuestións de historia literaria, don Marcelino Menéndez Pelayo, sentenciaba no ano 1876 nun libro seu titulado *Horacio en España*:

> Si [los cantares] son populares, no son buenos; si son buenos, no son populares.

Debo sinalar unha circunstancia cronolóxica: cando don Marcelino (1856-1912) estampou tan contundente opinión, tiña vinte anos.

Aínda así, un home maduro como don Juan Valera (1824-1905), escritor moi importante e excelente erudito, subscribía, poucos anos despois, a valoración de don Marcelino nestes termos:

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 145-154
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

> Bien se puede, en general, aceptar por buena la opinión del Sr. Menéndez Pelayo que desecha las coplas o cantares por no ser poesía lírica de buena ley.

Se así fose, se fose como opinan Menéndez Pelayo e Juan Valera, a conmemoración de hoxe sería un tributo a unha chea de textos orais en verso carentes de entidade poética, e nós, unha especie de botafumeiros dun xénero literario que só lles gusta, como dixo no século xv o marqués de Santillana, a xentes de baixa e servil condición.

Convén e urxe saber que, por esas calendas, xa existía en España un movemento intelectual, co título anglófilo de Folklore, interesado a fondo na recolleita e estudo do saber popular, e, dun xeito especial, das súas manifestacións literarias (cántigas, refráns etc.). Lideraba esta acción cultural don Antonio Machado y Álvarez (1846-1892), santiagués de nacemento pero andaluz de raíz e de nación. Co pseudónimo "Demófilo" ("o que ama ó pobo"), foi colector e estudoso da literatura popular en verso e en prosa, alén dun activista da causa, tanto que fundou a primeira sociedade do ramo, El Folklore Andaluz, en 1881, e contribuíu moi eficazmente á constitución, en 1883, de El Folklore Gallego na cidade da Coruña, que presidiría Emilia Pardo Bazán. Nunha das súas coleccións, a Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas, publicou o noso José Pérez Ballesteros, en tres volumes, a súa inxente compilación *Cancionero popular gallego y en particular de la provincia de La Coruña* (1885-1886), daquela a máis extensa da nosa poesía popular. De todo isto tiña noticia, sen dúbida, Menéndez Pelayo, que nunca viu con bos ollos o acontecer intelectual da Institución Libre de Enseñanza, coa que Demófilo, seu pai e outros parentes tiñan sólidos vencellos.

Un fillo de don Antonio Machado y Álvarez, Antonio Machado Ruiz, gloria das Letras europeas do século xx, herdou, ó seu xeito, a demofilia do seu proxenitor, e un libro seu de 1936, *Juan de Mairena*, afirma, entre outras cousas:

> Si vais para poetas, cuidad de vuestro folclore.

Feita a aseveración, ofrécenos como exemplo de excelsa poesía popular, esta copla:

Tengo una pena, una pena,
que casi puedo decir
que yo no tengo la pena,
la pena me tiene a mí.

Pero isto acontecía en 1936, ou sexa, sesenta anos despois da rotunda opinión negacionista dun home de Letras tan ilustre como Menéndez Pelayo. Chovera, desde aquela, moito, e os gustos sobre a poeticidade dos cantares da tradición oral mudaron moito. Hai máis. Xa comezaran a mudar trece anos antes das epatantes palabras de don Marcelino.

3. OS VERSOS POPULARES EN GALEGO QUE MOTIVARON O LIBRO AURORAL DE ROSALÍA DE CASTRO *CANTARES GALLEGOS* (1863)

Tal feito esixe hoxe unha consideración especial, moi especial. Lémbrese que trece anos antes, en maio de 1863, Rosalía de Castro editara, en Vigo, o seu primeiro libro en idioma galego, *Cantares gallegos*, libro que ten sido cualificado, verbo da literatura galega moderna, de auroral, de fundacional, de xerminal etc.

Para entendermos tal libro, na súa magnitude e no seu simbolismo, cómpre coñecer a situación espiritual da creadora nos momentos en que escribía cada un dos poemas. Rosalía de Castro, cando escribe calquera deles, non está motivada por unha mágoa, por un desexo, por unha ilusión, por un latexo amoroso, por unha tristura…, como teñen feito centenares de poetas desde que a lírica existe. Rosalía escribe despois de oír un cantar popular na casa, na horta, na fonte, no torreiro, no adro ou na eira. Xa no fogar, nesa hora ou tempo despois, recordando o cantar que a conmovera, escribe unhas decenas de versos, de versos seus, motivados pola cántiga popular que actuara de célula xerminal.

O cantar popular, o "cantar gallego" (así se pronunciaba), grafado en cursiva en calquera edición deste volume, actuará, reitero, de motivación poética, de célula xerminal, de substancia seminal da composición da que Rosalía de Castro é a súa autora xurídica. Pero os versos dela hai que lelos, inescusablemente, en función da copla oral que os suscitan.

Xa aquí, asomémonos ó tempo e ó universo dos primeiros bos lectores de *Cantares gallegos*, o libro auroral de 1863. Eu estou convencido de que eses bos lectores (non moitos, probablemente) bateron por primeira vez, nas súas biografías de letraferidos, con catro realidades culturais:

a. Unha presa de textos escritos por quen posuía un alto e un peculiar talento poético.
b. Un feixe de versos proferidos por unha voz de muller, por unha Safo do país que ninguén agardaba.
c. Un libro de poemas escrito na lingua B do país, é dicir, nunha lingua socialmente desestimada que, nestes poemas concretos, era percibida como a súa expresión cabal, como a luva esixida polos poemas mesmos.
d. Aqueles lectores atopáronse con cántigas populares que, por certo, lles oíran cantar ás súas criadas, ós seus xornaleiros, ás súas mandadeiras e a algúns veciños de poucas ou nulas letras.

Para aqueles lectores sensibles (avogados, farmacéuticos, chantres como o da catedral de Salamanca...), esas cántigas populares eran, como para o marqués de Santillana, cousa que deleitaba ás xentes de baixa e servil condición, circunstancia que, segundo moitos deles, non lles confería substancia poética, dimensión artística, a tales cántigas. Estes cantares, polo feito de compareceren nun libro grande e especial de poemas, dos que eran, ademais, inspiradores, adquirían un status inesperado. Así pois, para tales lectores, estes cantares eran bos aínda sendo populares, o que aconteceu trece anos antes do anatema de Menéndez Pelayo. O máis probable é que don Marcelino non lese *Cantares gallegos* ou, se leu este libro antes de 1876, hai que pensar que estaba durmindo ou somellento, que é o que lle pasou a Homero ó escribir uns versos defectuosos da *Ilíada*, se nos atemos ó que nos contou sobre isto Horacio.

Tales cantigas populares, 21 no auroral libro de Rosalía, chegaron a Ela (perciben o E maiúsculo?), pola vía oral, en Padrón, cando era nena, ou en Santiago, de mociña, ou onde fose, pero antes de cumprir os 26 anos, a idade na que publica o libro nunha imprenta viguesa.

4. MERGULLÉMONOS NALGÚNS CANTARES ESCOLLEITOS POR ROSALÍA

Quen compuxo, cando fose, estas cántigas, algunhas verdadeiras alfaias do discurso poético hispano e, se me apuran, do europeo? Reparemos, primeiro, en cinco delas, que se porteñen coa musa amorosa:

A rula que viudou
xurou de non ser casada,
nin pousar en ramo verde
nin beber da iaugua crara.

—Cantan os galos pró día,
érguete, meu ben, e vaite.
—Como me hei de ir, queridiña,
como me hei de ir e deixarte.

O meu corazón che mando
cunha chave para o abrir.
Nin eu teño máis que darche,
nin ti máis que me pedir.

Se o mar tivera varandas,
fórate ver ó Brasil;
mais o mar non ten varandas,
amor meu, por onde hei de ir?

Aí tes o meu corazón,
se o queres matar, ben podes,
pero como estás ti dentro,
tamén se ti o matas, morres.

Este pentateuco de ouro faría renxer nas súas tumbas a don Marcelino e a don Juan Valera.

De novo a pregunta: quen compuxo estas e outras moitas cántigas do cancioneiro popular galego? Sempre, inicialmente, un individuo, letrado nalgúns casos pero, en moitos outros, un poeta das silveiras, analfabeto en ocasións, o poeta que as xentes da Limia Baixa, antes de 1936, chamaban fistor, e fistor fora Palmela de Lobios a fins do XIX, e nas mesmas datas, fistora, Cateliña de Entrimo, tal como nolo contan Benito Fernández Alonso, Vicente Risco e Xoaquín Lorenzo Fernández, este último un óptimo coñecedor do mapa poético da comarca.

Hai, nas cántigas que motivaron boa parte dos poemas de *Cantares gallegos*, unha inscribible na musa social, outra alfaia:

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 145-154
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Ora, meu meniño ora,
quen vos ha de dar a teta,
se túa nai vai no muíño
e teu pai na leña seca.

Estamos ante unha cántiga de queixa e denuncia, sen dúbida ideada por unha muller, por unha fistora.

Penso que a raíña deste cantigueiro popular amoroso, tan maxistralmente glosado por Ela, é a cántiga protagonizada pola "rula que viudou", a que simboliza, tamén nun extraordinario romance castelán, a fidelidade eterna á memoria do amado. A fidelidade é tal, na nosa copla, que a angustiada viúva non só xurou non casar nunca máis senón fuxir de calquera circunstancia que lle produza o menor deleite como pousar "en ramo verde", habendo pólas murchas, concorde coa súa esencial tristura. Pero hai máis nesta densa cuarteta, ca que, no cuarto verso ("nin beber da iaugua crara"), a atribulada viúva, a masoquista viúva, sendo consciente de que, para non morrer, terá que beber un pouco de auga nunha poza ou nun charco, confesa e proclama que non beberá auga limpa, auga clara, beberá, pois, auga turbia, a auga enturbiada previamente polas súas bágoas, constantes no seu atribulado e asumido padecer. Calquera concesión á menor frivolidade sería un desacato á memoria do marido que xa dorme fóra desde hai anos.

En conclusión, só as 21 cántigas populares do libro *Cantares gallegos* poñen en evidencia o desacerto dos negacionistas da poeticidade dos textos do chamado cancioneiro popular da tradición oral.

5. VALLE-INCLÁN NO RONSEL DE ROSALÍA

O eximio escritor arousán, con 25 anos, en 1892, publicou, co título "Cantares", un valioso artigo nun periódico mexicano, *El Universal*, do que escolmo este parágrafo:

> La copla popular cuando es buena, es un poema en cuatro versos, que el más inspirado vate no desdeñaría, y que muchos que pasan por poetas, y hacen ascos a este género de poesía, no sabrían escribir.

Parece unha réplica ós anatemas de Menéndez Pelayo e Juan Valera.

Pero don Ramón, como Rosalía de Castro, predicou co exemplo. No ano 1907 publica o seu primeiro libro de poesía, *Aromas de leyenda*, no que once dos poemas finalizan cunha "jarcha" nun idioma popular, o galego,

como popular era o mozárabe, nos séculos xi, xii e xiii, para os poetas que escribían as "moaxahas" en hebreo ou árabe culto e que, na súa preceptiva, tiñan que finalizar cun breve poema, "jarcha", ás veces cantares existentes entre os falantes daquela lingua románica do sur de España, o mozárabe. Porque algunhas destas "jarchas" proceden da musa popular, por exemplo,

> Como chove miudiño,
> como miudiño chove,
> pola banda de Laíño,
> pola banda de Lestrobe.

Sabido é que tamén foi glosada por Rosalía.

Por conseguinte, don Ramón María del Valle-Inclán, escritor galego que non escribiu en galego, percibía que existían, na tradición oral de Galicia, coplas en lingua galega dignas de que figurasen como colofón poético de poemas seus en idioma castelán.

6. EPÍLOGO

Miñas donas e meus señores: as cántigas citadas ó longo desta alocución académica, e moitas outras, chegaron a min, non como acto de cultura, si como acto de vida, o que require unha pequena explicación. Eu, de neno e de adolescente, non fun ó Teatro Principal de Ourense e paguei unha entrada para oír a Coral de Ruada que ofrecía, no seu repertorio, algúns destes cantares. Fíxeno, por motivos eruditos, anos despois.

E agora permítanlle a este orador académico case centenario unhas pingadas autobiográficas. Nacín en Vigo, na taberna de meus pais, a fins de 1928, e alí vivín ata o 1 de xaneiro de 1938, data na que a familia retornou á aldea, a Ventosela, patria de miña nai. Eu acababa de cumprir nove anos, un mes e catro días cando me mergullei nese humus cultural e social ben distinto, comezando polo idioma da aldea, daquela compactamente galegófona. Tamén alí aprendín a xogar á billarda e a distinguir, á noitiña, o canto do merlo do do xílgaro. Con zocos e o pantalón remendado, como os outros rapaces da aldea, traballaba en certos laborciños agrícolas con meu pai e axudaba a sementar os allos, á miña nai, o día de san Silvestre. Axiña falei con certa naturalidade o idioma da aldea, o idioma dos remendos e dos zocos, o idioma, en Galicia, da nación sociolóxica dos de abaixo: o idioma galego, aínda que eu, daquela, non usaba a denominación perifrástica esa ("a nación sociolóxica dos de abaixo").

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 145-154
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

En Ventosela tamén batín co cancioneiro popular desde os nove anos. Alí coñecín a Delfina Rodríguez Rodríguez (a Fina a Moulona), que cantaba como ninguén nunha parroquia de xente moi cantora. Comprobouno, décadas despois, a eminente musicóloga Dorothé Schubarth, para a que cantou, coa súa prodixiosa voz, o romance das tres comadres. Eu xa coñecía e admiraba ese prodixio desde 1941, cando a oín cantar por primeira vez. Non lembro a data, unha noite de domingo no que tres ou catro mozas, xa casadas, como a Fina, esparexían na lareira da señora Gumersinda mentres os seus homes, cun estatuto social máis xeneroso, esparexían na taberna do meu tío o Paco, onde, ademais de tomaren un neto de viño, mataban as saudades e as estreituras da vida con cántigas, algunhas das cales, xa mozote eu, aprendín. Esa noite, naquela lareira, a conmovedora Fina cantou esta suxestiva copla:

—Nena que vende-las peras,
cantas che mandaron dare?
—Para ti, meu queridiño,
non mas mandaron contare.

Nunca oíra cousa semellante!

Dous ou tres anos despois, xa mociño eu, na taberna do meu tío, catro ou cinco mozos cantaron unha cantiga que asociei á anterior:

Tes un limoeiro
cun par de limós,
heiche de ir a eles
que queiras que non,
que queiras que non,
que queiras que non,
tes un limoeiro
cun par de limós.

A primeira cantiga interpreteina, de preadolescente, como un texto amoroso, casto sempre, dunha especial delicadeza e como unha mostra sutil do que é o inicio dunha relación amorosa nunha égloga rural. E pareceume entón que aqueles versos eran o que a xente letrada chamaba poesía.

En canto á segunda cántiga, oída xa eu adolescente, tamén a interpretei como amorosa do subxénero erótico. Está claro que aquel adolescente xa perdera a inocencia. Como algo sabía de preceptiva literaria, non me foi

difícil decatarme de que o substantivo "limós" era un caso de bisemia, figura retórica que viña, con outros exemplos, no meu libro de 4º curso. Aí, na bisemia de "limós" e "limoeiro", estaba a améndoa poética do cantar.

Así pois, foron estes dous textos populares, formulados na lingua da miña nación sociolóxica, os que me fixeron sospeitar que existían no mundo textos que, ademais de informaren sobre algo, facíano dun xeito e cun tipo de recursos idiomáticos que convertían eses textos, segundo a xente letrada, en poesía.

Fun alumno na Universidade Central (Madrid), no curso 1952-1953, de don Dámaso Alonso, un dos filólogos hispanos máis sabios á hora de explicar a poeticidade dos textos; pois ben, eu non descubrín a poesía na Universidade Central, fíxeno nas lareiras e nas tabernas do Ribeiro de Miño, na universidade rural e cotiá dos meus anos da adolescencia. Esa foi a miña primeira universidade, e quizais foron os textos populares citados e algúns outros semellantes os que operaron na cerna do meu espírito xuvenil para que, en 1948, eu decidise, ante o desconcerto dos meus pais, estudar Filoloxía. A filo-loxía, etimoloxicamente é o amor á palabra, o compromiso coas palabras, tamén coas palabras cantadas e, ás veces, creadas nas fontes, nos camiños, nas lareiras, nos xogos e nos fiadeiros da nosa infancia rural. Son as palabras que, a comezos do século xx, engaiolaron a aquel apaixonado cidadán e extraordinario artista de Rianxo. Lembrádeo: cando a Castelao lle preguntaron, en 1945, moi lonxe de Galicia, que cántigas populares recordaba con máis agarimo, escribiu, decontado, catro cántigas amorosas, unha, a primeira, este tesouro lírico digno dos que inspiraron a Rosalía:

> O amor que a min me leve
> ha de ter a man lixeira;
> ha de coller unha rosa
> sen abalar a roseira.

Eu, en 1945, nunca oíra falar de Castelao, nin sequera mal, pero, tres anos despois, ante o desconcerto dos meus pobres pais, marchei a Madrid para cursar a carreira de filólogo, e a verdadeira Filoloxía nunca subestimou as linguas populares e os textos, populares ou non, escritos nesas linguas.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 145-154
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Boletín da Real Academia Galega
Núm. 386, pp. 155-159
© 2025. Real Academia Galega
https://doi.org/10.32766/brag.386.907

PALABRAS PARA O FINAL DO ACTO DO DÍA DAS LETRAS GALEGAS

CLOSING WORDS FOR THE END OF THE GALICIAN LITERATURE DAY EVENT

Henrique Monteagudo

> En Galicia as mulleres non soamente son poetas, senón tamén músicas naturais. En Castela, Portugal e outras provincias os homes son os que compoñen as coplas e inventan os tons ou aires, e así se ve que neste xénero de coplas populares falan os homes coas mulleres. No meu país, é ao contrario. Na maior parte das coplas galegas falan as mulleres cos homes, e é porque elas son as que compoñen as coplas e elas mesmas inventan os tons ou aires a que as han de cantar.

A cita que inicia este texto débese a Martín Sarmiento, o primeiro erudito que valorizou o idioma e a cultura popular galega, e o precursor non só do galeguismo, senón mesmo das recolleitas de falares e de cantares do pobo. Deixouna escrita no seu tratado *Memorias para la poesía y poetas españoles,* rematado en 1745. Neste mesmo estudo, comunicaba a descuberta da lírica trobadoresca medieval galego-portuguesa. Precisamente, o xénero poético máis singular desta, dentro do panorama lírico da Europa medieval, é a cantiga de amigo, composición posta en boca dunha muller. Aínda que os cantares de amigo que chegaron a nós foron compostos por trobadores varóns, sen dúbida reflicten unha antiguísima tradición autóctona de canto feminino, ben que reelaborada con moito requinte. Varios deles presentan escenas de mozas cantando, como acontece naquela do xograr Lourenço que comeza:

> Tres moças cantavan d'amor
> mui fremosinhas pastores,
> mui coitadas dos amores;
> e diss'end'ũa, mia senhor:
> *Dized'e, amigas, comigo*
> *o cantar do meu amigo.*

Outras cantigas están postas na voz dun coro de mozas que celebran as ocasións que lles ofreceran as romarías para a folía, como acontece nesta de Pero de Viviães:

Pois nossas madres van a San Simon
de Val de Prados candeas queimar,
nós, as meninhas, punhemos d'andar
con nosas madres, e elas enton
queimen candeas por nós e por sí,
e nós, meninhas, bailaremos i.

Nossos amigos todos lá iran
por nos veer, e andaremos nós
bailand'ant'eles, fremosas, en cos;
e nossas madres, xa que ala van,
queimen candeas por nós e por sí,
e nós, meninhas, [bailaremos i].

Como acaba de lembrar o noso colega Xesús Alonso Montero, na obra auroral do Rexurdimento, *Cantares gallegos* —repárese no título—, Rosalía de Castro toma emprestada a voz dunha neniña que promete:

Cantarte hei, Galicia,
teus doces cantares,
que así mo pediron
na beira do mare.

Cantarte hei, Galicia,
na lingua galega,
consolo dos males,
alivio das penas.

Sabido é que Rosalía foi colleiteira de cántigas, como o foron o seu marido Manuel Murguía e a súa filla Alejandra. Eu mesmo editei o que queda da ceifa folclórica recadada pola poeta, e nos vindeiros meses a Academia ofrecerá da man de Diego Rodríguez a edición dos ricos materiais das *Rimas populares gallegas* que axuntou Manuel Murguía, o fundador e primeiro presidente da nosa institución.

A creación, recreación e transmisión da poesía oral foi cousa dunha "infinda moitedume de luciñas e vagalumes" que ao longo dos séculos, que

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 155-159
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

en palabras de Castelao "crearon o idioma, a cultura, as artes, os usos e costumes, en fin, o feito diferencial de Galiza". No discurso *Alba de Gloria*, que acabo de citar, o rianxeiro facía desfilar ante os nosos ollos unha comitiva das figuras maiores da nosa historia compoñendo unha "Santa Compaña dos inmortais". Mais, di el, en canto esta se perdeu nunha foresta,

> vin xurdir da terra da nosa Terra unha infinda moitedume de luciñas e vagalumes, que son os seres innominados que ninguén recorda xa, e que todos xuntos forman o substrato insubornable da patria galega. Elas son as que, en longas centurias de traballo, humanizaron o noso territorio patrio, infundíndolles a tódalas cousas que na paisaxe se mostran o seu propio espírito. Elas son as que gardan e custodian os legados múltiples da nosa tradición, os xermes da nosa futura historia, as fontes enxebres e purísimas do noso xenio.

Imaxinemos agora que nesa Compaña desfilasen as figuras homenaxeadas o Día das Letras Galegas, comezando por Rosalía e o propio Castelao. Detrás destas, encabezando a procesión das luciñas, irían en foliada as faíscas de Adolfina e Rosa Casás Rama, Eva Castiñeira e mais as Pandereiteiras de Mens. Elas representan —volvo ás palabras do gran rianxeiro— "o pobo, que nunca nos traizoou; a enerxía colectiva, que nunca perece"; "o que nós fomos, o que nós somos e o que nós seremos sempre, sempre, sempre". Beizón para elas e para todas aquelas persoas e colectivos que, mediante a arte e o estudo, contribuíron a rescatar e arrequentar o legado da nosa tradición lírica popular!

Castelao, de quen estamos a celebrar o 75 cabodano, referiuse arreo ao pobo traballador como creador e custodio fiel, durante séculos, da cultura e da chave de ouro da identidade galega: o idioma. Lembremos aquel célebre parágrafo en que se preguntaba:

> Que diríamos se o Estado mandase derrubar o Pórtico da Gloria? Pois eu digo que o noso idioma é unha obra de arte mil veces superior á obra do Mestre Mateo. Creouna o xenio inviolable do noso pobo e labrouna o amor, a dor e a ledicia de moitísimas xeracións. Unha lingua é máis que unha obra de arte; é matriz inesgotable de obras de arte.

O ilustre patriota cicelou moitas sentenzas esclarecidas sobre o idioma. Lembremos dúas máis:

> 1. Ten Galiza un idioma propio? O pobo galego fala un idioma de seu. O galego foi instrumento marabilloso da grande poesía lírica medieval de Hispania. O galego é un idioma extenso e útil, porque —con variantes— se fala no Brasil, en Portugal e nas antigas colonias portuguesas. O galego rexurdiu no século pasado con poetas tan egrexios como Rosalía, Curros e Pondal. O galego é hoxe o idioma que prefiren os intelectuais como vehículo da nosa cultura. Pero aínda que carecera de tantos méritos contraídos, abondaríalle ser a fala do pobo traballador para estar dignificado de por si, pois o galego é unha executoria viva do traballo e unha cédula honrosa de cidadanía e democracia.
>
> 2. Galiza ten dereito a dignificar a lingua que o seu propio xenio creou, porque é capaz de ser vehículo da cultura universal, porque lle serve para comunicarse cos pobos de fala portuguesa, porque non ten outra mellor para expresar os seus sentimentos e porque perdéndoa xa non lle quedaría ningunha razón de existir.

A última cita convídanos a tecer unha reflexión sobre o presente e o futuro do idioma. Hai xusto un ano, o presidente da Real Academia Galega, Víctor F. Freixanes, fixo un chamamento a prol dun pacto pola lingua. A idea foi ben recibida e xerou unhas expectativas favorables. Meses despois, os datos recollidos polo Instituto Galego de Estatística debuxaban un panorama alarmante. O idioma de noso perdera a súa posición secular de lingua máis falada no país. Moi ao noso pesar, viamos confirmados os negros presaxios que fixeramos ao prevermos os efectos negativos das medidas lingüísticas regresivas aprobadas pola Xunta de Galicia desde 2010. Neste contexto, a boa acollida da proposta dun pacto pola lingua abría un raio de esperanza.

Os discursos dos líderes políticos nos tempos recentes non aboan esa esperanza. Con todo e iso, a nosa ilusión non se extingue. Mentres as expectativas sobre o pacto pola lingua esmorecen, o idioma segue abrollando nas innúmeras iniciativas e campañas —especialmente da xente moza— para promovelo, defendelo e difundilo en escolas, pantallas e escenarios, nas rúas e nos medios de comunicación, nos comercios e nas oficinas, nas redes ou nos estadios deportivos. Velaí como o exemplo luminoso das cantareiras, que fixeron foliada co idioma a través dos séculos, é seguido por moitas mozas, representadas hoxe aquí polas Tanxugueiras, que proxectan a nosa tradición cara ao futuro. Velaí, tamén, o exemplo da xente de Bergantiños e de toda a Costa da Morte. Afouta xente da

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 155-159
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

beiramar, orgullosa da súa nosa fala, que a conservou, a usa e a transmite contra vento e marea!

Para desatarmos os nós que atrapallan o galego precisamos mensaxes de entusiasmo, acompañadas de compromisos tanxibles, e sóbrannos os acenos reticentes e as accións facareñas. Temos que ser quen de saír de vez do bucle interminable das polémicas estériles e as retóricas ocas, alleas ao alento dunha cidadanía inqueda, que aspira a ver o idioma do país convertido nunha lingua normal. Unha cidadanía que quer gozar da liberdade e da posibilidade real de transmitir o galego de pais e nais a fillos e fillas, de usalo sen empezos nas aulas e de empregalo por quen desexe facelo en todos os ámbitos da súa vida persoal e profesional. Un idioma que queremos vivir tranquila e plenamente, con alegría e sen limitacións. O novo impulso para o galego virá dunha reformulación das políticas da lingua que poñan a infancia e a mocidade no centro. Para pular por isto, a Real Academia Galega mantén sempre abertos os seus brazos á colaboración. Porque isto, sendo tarefa de toda a sociedade e de todas as institucións, ten que ter o goberno galego á fronte.

En nome da Academia, interpelo a tódolos galegos e as galegas de ben e fago votos pola unión, alén de intereses de parte, á calor da "nobre e harmoniosa fala" da nación de Breogán, como dixo Eduardo Pondal, o vate destas terras e autor do noso himno. Volvo novamente a Castelao: "Non esquezamos que se aínda somos galegos é por obra e graza do idioma". E remato tomando emprestado o final dos *Cantares* de Rosalía:

> Non me espliquei cal quixera,
> que son de esplicansa pouca,
> se ghrasia en cantar non teño
> o amor da patria me afoga.

Dixen.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 155-159
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

III

A invención da tradición

Mais aló dunha festa. Patrimonio, identidade e cohesión social a través do Arde Lucus / José Carlos Sánchez Pardo

A Festa da Istoria de Ribadavia / Anselmo López Carreira

A Reconquista de Vigo: a adaptación secular dunha tradición / Luís Domínguez Castro

Cando cambiamos de avós. A romería vikinga nas Torres de Oeste (Catoira) como representación do pasado / Manuel Gago Mariño

Boletín da Real Academia Galega
Núm. 386, pp. 163-172
© 2025. Real Academia Galega
https://doi.org/10.32766/brag.386.908

MAIS ALÓ DUNHA FESTA. PATRIMONIO, IDENTIDADE E COHESIÓN SOCIAL A TRAVÉS DO ARDE LUCUS

MORE THAN A FESTIVAL:
HERITAGE, IDENTITY AND SOCIAL COHESION THROUGH ARDE LUCUS

José Carlos Sánchez Pardo
Universidade de Santiago de Compostela
ORCiD: 0000-0003-2899-4951

Resumo: O Arde Lucus consolidouse como unha das festas de recreación histórica máis emblemáticas e exitosas do seu xénero na Península Ibérica, destacando pola súa capacidade de convocatoria, o seu impacto económico e sobre todo, pola profunda implicación da sociedade lucense na recreación do seu pasado castrexo-romano. Este tipo de festas son propicias para analizar como se constrúen as percepcións do pasado en sociedade. Non se trata en absoluto de xulgar, senón de observar e analizar como a nosa sociedade se apropia, recrea e reinventa o pasado.
Desde esa óptica nas seguintes páxinas trataremos de afondar na festa do Arde Lucus, explorando a súa relación co patrimonio, a identidade e a cohesión social. Para iso, faremos primeiro un breve repaso pola arqueoloxía do Lugo romano, para logo incidir nas características comúns e distintivas que presenta o Arde Lucus con respecto a outras festas de recreación histórica en España. Finalmente, reflexionarase sobre a implicación da sociedade actual nesta festa, subliñando como os cidadáns se converten en actores activos na construción e vivencia da súa propia historia.

Abstract: Arde Lucus has become established as one of the most emblematic and successful historical re-enactment festivals of its kind in the Iberian Peninsula, notably through its ability to attract visitors, economic impact and, above all, the deep involvement of the people of Lugo in

ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680
Enviado: 18/VIII/2025 Aceptado: 14/IX/2025

the re-enactment of their Galaico-Roman past. Festivals of this kind are ideal for analysing how perceptions of the past are constructed in society. It is not a question of judging, but rather of observing and analysing how our society appropriates, recreates and reinvents the past.
From this perspective, in the following pages I shall try to delve deeper into the Arde Lucus festival by exploring its relationship with heritage, identity and social cohesion. In order to so, I will first examine briefly the archaeology of Roman Lugo, before focusing on the common and distinctive features of Arde Lucus compared to other historical re-enactment festivals in Spain. Finally, I will reflect on the involvement of today's society in this festival, highlighting how citizens become active participants in the construction and experience of their own history.

Palabras chave: recreacion histórica, Lugo, arqueoloxía, pasado simbólico, Gallaecia.

Key words: Historic recreation, Lugo, Archaeology, Symbolic Past, Gallaecia.

INTRODUCIÓN

A recreación histórica emerxeu nas últimas décadas como un fenómeno cultural e turístico de notable proliferación en Europa, gañando visibilidade e participación cidadá a medida que o interese público polo pasado se intensifica. Estes eventos, lonxe de ser meros espectáculos, convértense en escenarios sociais complexos onde converxen procesos sociopolíticos e económicos, e onde a memoria colectiva se constrúe e reproduce de xeitos diversos (Alonso e González 2013; Alba e Requena 2020; Belloso Martín 2021). En Galicia este tipo de festas prolifera con exemplos tan destacados como a Festa da Arribada en Baiona, a Festa da Istoria en Ribadavia ou o Arde Lucus en Lugo. O Arde Lucus, en particular, consolidouse como unha das manifestacións máis emblemáticas e exitosas do seu xénero na Península Ibérica, destacando pola súa capacidade de convocatoria, o seu impacto económico e sobre todo, pola profunda implicación da sociedade lucense na recreación do seu pasado castrexo-romano.

Este tipo de festas son propicias para analizar como se constrúen as percepcións do pasado en sociedade. Non se trata en absoluto de xulgar, senón de observar e analizar como a nosa sociedade se apropia, recrea e reinventa o pasado. Desde esa óptica, nas seguintes páxinas trataremos de afondar

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 163-172
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

na festa do Arde Lucus, explorando a súa relación co patrimonio, a identidade e a cohesión social. Para iso, faremos primeiro un breve repaso pola arqueoloxía do Lugo romano, para logo incidir nas características comúns e distintivas que presenta o Arde Lucus con respecto a outras festas de recreación histórica en España. Finalmente, reflexionarase sobre a implicación da sociedade actual nesta festa, subliñando como os cidadáns se converten en actores activos na construción e vivencia da súa propia historia.

UN BREVÍSIMO REPASO POLA ARQUEOLOXÍA DE LUCUS AUGUSTI

A cidade de Lugo, coñecida na antigüidade como *Lucus Augusti*, foi fundada entre os anos 15 e 13 a. C. por Paulo Fabio Máximo, o que a converte na urbe máis antiga de Galicia. A cidade xurdiu como a capital do *conventus iuridicus Lucensis* e transformouse así nun importante centro administrativo, relixioso, xurídico e económico, ademais de ser un epicentro viario e foco de romanización no noroeste peninsular (Carreño Gascón 2017; Folgueira Ríos 2020).

O esquema urbanístico inicial axústase a un plan regulador modélico, cun trazado urbano ortogonal que segue estritamente os canons romanos da época de Augusto, desenvolvido por Paulo Fabio Máximo. Aínda que diversos autores sostiñan que a cidade se fundara sobre un antigo campamento militar, estudos máis recentes consideran que foi unha fundación *ex novo* (Folgueira Ríos 2020).

As escavacións arqueolóxicas, que se intensificaron a partir de 1986, revelaron a complexa planificación da cidade. Os vestixios máis antigos, datados entre Augusto e Tiberio, inclúen eixes viarios (os *cardines* e *decumani*), un sistema de drenaxe e a trama de cuarteirón. Identificáronse estruturas subterráneas como canles e unha gran cloaca baixo o *decumanus maximus* xa no Alto Imperio. O abastecemento de auga á cidade realizábase mediante un acueduto dende Agro do Castiñeiro e un *castellum diuisorium aquae* na praza de San Domingos.

A investigación arqueolóxica revelou indicios deste primeiro urbanismo. Por exemplo, na rúa do Progreso 28, identificáronse os primeiros niveis de ocupación, datados a principios do século I d. C., suxerindo a proximidade co foro. Na rúa de San Marcos atopáronse restos dun robusto acueduto. O foro romano, centro vital da cidade, situaríase na área urbana comprendida entre as rúas da Raíña, O Progreso, praza do Campo Castelo e praza de San Domingos (Carreño Gascón 2017).

Entre os séculos III e IV a cidade experimentou importantes reformas urbanísticas, principalmente motivadas pola construción dunha gran muralla defensiva. Esta muralla, de máis de dous quilómetros de extensión e que orixinalmente contaba con 85 torres, é a única muralla romana na Península Ibérica que conservou integramente o seu perímetro (Rodríguez Colmenero 2007). Foi declarada Patrimonio da Humanidade pola UNESCO no ano 2000.

Ademais da muralla, o urbanismo baixoimperial da cidade incluía un sistema de cloacas que garantían a salubridade das rúas e tamén unha potente industria oleira (Folgueira Ríos 2020). Outros vestixios deste período inclúen termas, mosaicos e hipocaustos (sistemas de calefacción) que dan conta da construción dalgunhas prestixiosas casas urbanas.

Tras a fin do imperio romano prodúcese unha ruralización progresiva á que Lugo non foi allea. A pesar disto, a cidade mantivo a súa importancia, converténdose en sede episcopal coa consolidación do cristianismo.

No referente aos enterramentos, entre os séculos IV e VI houbo un cambio significativo da cremación á inhumación, e introducíronse tumbas dentro do recinto urbano (*in ambitos murorum*), fronte á tradición romana anterior de realizar os enterramentos fóra do núcleo urbano. A necrópole romana descuberta na antiga cadea de Lugo (Vello Cárcere) e outras necrópoles tardorromanas, como a do Campo da Feira, son exemplos importantes para o estudo das prácticas funerarias e a cristianización da Gallaecia (Blanco-Torrejón *et al.* 2021).

A cidade de Lugo realizou nos últimos decenios un importante esforzo na recuperación e posta en valor deste rico patrimonio romano, coa creación de centros e xanelas arqueolóxicas. Diversos xacementos son visitables na cidade, como a Casa dos Mosaicos na rúa Doutor Castro, a *Domus do Mitreo* fronte á catedral ou o a necrópole de San Roque. Ademais, o programa ROMA EN LUGO – ARDE LVCVS busca rememorar o pasado romano da cidade nunha simbiose lúdico-cultural, contribuíndo á difusión e recuperación do patrimonio histórico e cultural. Lugo foi recoñecida pola súa boa práctica na implementación da Axenda 21 da Cultura.

Por todo o visto, é claro que Lugo é un museo vivo onde o pasado romano está presente en cada recuncho. A súa historia e o seu patrimonio arqueolóxico, dende a súa fundación planificada ata a impresionante muralla, fan da cidade un lugar senlleiro para comprender a romanización de Galicia e as transformacións sociais ao longo dos séculos.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 163-172
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

O AUXE DAS FESTAS DE RECREACIÓN HISTÓRICA

O auxe das festas de recreación histórica en boa parte de España nas últimas dúas décadas é innegable, cun aumento tanto no número de eventos coma na súa visibilidade e participación cidadá. Este fenómeno, similar ao doutros países europeos e anglosaxóns, vincúlase estreitamente co turismo cultural (Alba e Requena 2020).

A recreación histórica, ou "re-enactment" segundo a terminoloxía anglosaxoa, enténdese como a reconstrución en vivo dun feito histórico, buscando achegar a historia de forma visual e atractiva a todos os públicos. Estas escenificacións son reflexo de múltiples aspectos históricos, turísticos, económicos, culturais, sociolóxicos e antropolóxicos, e por iso poden valorarse dende unha perspectiva multidisciplinar. O seu fundamento reside no interese pola historia e por dar a coñecer o pasado. Moitos eventos mantéñense ininterrompidamente grazas ao alto grao de implicación dos habitantes locais na organización, o que converte o participante nun "actor" da historia, abandonando o seu papel de espectador pasivo. Os recreadores son, na súa inmensa maioría, entusiastas da historia que costean o seu propio material e gastos, investindo incontables horas de investigación histórica aplicada (Belloso Martín 2021).

A poboación local e os grupos visitantes vístense de época e escenifican actos que recrean acontecementos históricos, como batallas, cerimonias rituais e desfiles. Estes eventos adoitan mesturar o rigor histórico coa busca de entretemento e un ambiente festivo, incluíndo banquetes, bailes, vida nocturna, mercados de época, competicións deportivas, xogos infantís e concertos. Tamén se organizan actividades culturais, como encontros, conferencias ou exposicións sobre os acontecementos e o período histórico. Xeralmente, están organizadas por unha asociación cultural local, co apoio de concellos e institucións rexionais, ademais do comercio local. O apoio e difusión dado polos medios de comunicación e as institucións públicas foi clave para o seu auxe, e moitos destes eventos obtiveron declaracións de interese turístico.

Un dos debates máis polémicos sobre estas festas é o do rigor histórico e a súa calidade (Belloso Martín 2021). As recreacións históricas, entendidas como reconstrucións do pasado, diferéncianse das simples "festas históricas" ou "mercados medievais", que teñen un carácter máis lúdico e escaso rigor. As recreacións máis rigorosas implican investigación e busca nas fontes, análise das mesmas con contextualización do período ou feitos que recrear, e reconstrución en vivo con todo luxo de detalles. Exemplos de calidade serían Tarraco Viva e o propio Arde Lucus. A Asociación Española

de Fiestas y Recreaciones Históricas (AEFRH) xoga un papel importante na uniformización de prácticas e no fomento da visibilidade pública e o rigor, esixindo un informe previo dun asesor histórico para o ingreso.

As recreacións son xeradoras de riqueza, pero tamén de beneficios sociais relacionados co benestar dos cidadáns, a cohesión social e o desenvolvemento de valores cívicos. Tamén serven como instrumento de recuperación dun patrimonio intanxible e de divulgación da historia e cultura local. E tamén serven, como veremos nas seguintes páxinas, como catalizadoras de sentimentos de identidade e pertenza. É por iso que é habitual a escolla dun período histórico de especial significación na visión do seu pasado que ten cada cidade, lugar ou comarca. No caso das festas que recrean o enfrontamento entre indíxenas e romanos, a resistencia dos grupos indíxenas fronte ao invasor romano é un recurso que exalta valores cos que os distintos nacionalismos se vinculan simbolicamente. Créase unha narrativa onde o "indíxena" representa o guerreiro local arraigado que loita contra un "outro" hexemónico, sexan romanos ou sexan outras identidades hexemónicas contemporáneas (Alonso e González 2013).

AS CLAVES DO ÉXITO DO ARDE LUCUS

Dentro deste contexto de auxe das festas de recreación histórica en España e Europa, o Arde Lucus ocupa sen dúbida un lugar moi destacado, non só polo seu fortísimo éxito senón, sobre todo, pola fonda implicación da sociedade local neste evento.

O Arde Lucus naceu no ano 2001 e desde entón experimentou un rapidísimo crecemento acompañado dunha enorme capacidade de convocatoria de público. Efectivamente, a afluencia de público é masiva, con estimacións que superaron as 200 000 persoas en 2024, segundo a súa propia web, un número impresionante que reflicte o gran poder de convocatoria dunha festa tan recente. Esta altísima afluencia de público do Arde Lucus xera un impacto económico significativo non só durante os días da celebración, senón tamén nos meses previos. A ocupación hoteleira foi do 100 % en 2024, e o evento impulsa sectores como a hostalería, o comercio local, a distribución de alimentos e o transporte persoal.

Tamén xera un alto impacto dixital, algo que hoxe é fundamental para medir o repercusión social dunha festa. Nese sentido, o impacto do Arde Lucus nas redes sociais é realmente elevado. En 2019 superaba os 37 000 seguidores en redes sociais, con máis de 163 000 interaccións en Facebook.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 163-172
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

En 2024, as publicacións superaron os 850 000 impactos e as visualizacións rozaron o millón.[1]

No ano 2019 o Arde Lucus cumpriu a súa maioría de idade co recoñecemento de Festa de Interese Turístico Nacional. Máis recentemente, en 2024, consolidou a súa proxección internacional ao acadar a categoría de Festa de Interese Turístico Internacional, un fito que subliña a súa relevancia fóra das fronteiras galegas e españolas.

Como explicar este forte éxito do Arde Lucus? Na nosa opinión, debemos considerar tres factores interrelacionados:

En primeiro lugar, a necesidade de referentes de identidade nun contexto de globalización e fortes cambios. No imaxinario colectivo hai unha idealización do pasado (romanticismo histórico) como tempo glorioso da que emana nostalxia, orgullo local e identidade. Nese sentido, o Arde Lucus non só revive o pasado senón que o reinterpreta e converte en presente.

En segundo lugar, o crecemento da concienciación social sobre o patrimonio. Efectivamente, o Arde Lucus sería impensable hai 50 anos; en cambio, naceu tras a declaración pola UNESCO da muralla de Lugo como Patrimonio da Humanidade, no ano 2000, momento no que aumenta a conciencia cidadá sobre o pasado.

E finalmente, a fonda implicación da propia cidade, a través das múltiples asociacións locais que buscan ademais unha alta fidelidade e calidade na recreación. No Arde Lucus detéctase unha crecente dedicación do tecido asociativo a enriquecer e mellorar a calidade da festa, con coidadas e fieis recreacións da vida castrexa e romana. Hai un enorme esforzo de múltiples asociacións de base, apoiadas polas administracións. Ademais é importante recordar que a festa non se limita unicamente á recreación romana, senón que abrangue, e cada ano con mais forza, a vida castrexa. Esta dualidade pon en valor as culturas prerromanas da Gallaecia, os "castrexos", xunto á influencia de Roma que deu orixe á cidade de Lugo.

Nesta implicación e identificación da sociedade lucense no Arde Lucus imos centrarnos a partir de agora.

1 https://ardelucus.com/es/masiva-afluencia-publico-arde-lucus-2024

CIDADANÍA, IDENTIDADE E PATRIMONIO NA FESTA DO ARDE LUCUS

Como diciamos, a implicación da sociedade actual, que transforma os cidadáns e demais asistentes de meros espectadores en protagonistas activos dunha historia viva, é un dos piares fundamentais da festa do Arde Lucus. Esta participación vai máis aló da simple vestimenta histórica (non debemos dicir disfrace, como ben fun advertido na charla que deu orixe a esta publicación), estendéndose á construción da identidade colectiva, á cohesión social e mesmo á negociación de discursos históricos.

O auxe das recreacións históricas en España, incluído o Arde Lucus, vai ligado a un crecente interese da cidadanía polo pasado e a súa escenificación na esfera pública (Belloso Martín 2021; Alonso e González 2013). Hai que lembrar que os recreadores non son figurantes nin actores a soldo; son entusiastas da historia que realizan un grande investimento en material e incontables horas de investigación histórica aplicada en infinidade de detalles da súa vestimenta, equipo etc.

As festas de recreación histórica, nese sentido, funcionan como un exercicio de memoria colectiva onde se toman decisións, conscientes e inconscientes, sobre o que se preserva ou lembra e o que se ignora. Contribúen a reforzar os vínculos sociais dunha comunidade realzando a identidade, as tradicións, a súa historia. No caso do Arde Lucus, a recreación da vida castrexa e romana contribúe á construción dunha identidade local que se nutre do seu pasado.

Así entendido, o Arde Lucus non só revive o pasado, senón que o reinterpreta e o converte en presente. Pero tamén favorece a transmisión de ideoloxías contemporáneas que, proxectadas ao pasado, terminan por naturalizar actitudes, identidades e axendas políticas do presente (Alonso e González 2013). O Arde Lucus, como outras festas de recreación histórica, vincúlase a procesos de construción identitaria e á "invención da tradición" para lexitimar novas estruturas administrativas ou reforzar a cohesión social interna, algo especialmente importante en tempos de globalización e fortes cambios como os actuais.

Non obstante, como ben teñen demostrado Pablo Alonso e David González, esta construción de identidade non está exenta de simplificacións. A recreación do pasado tende a proxectar o "sentido común" do presente, enchendo a narración de anacronismos e binarismos como bos/malos, progreso/atraso, civilización/barbarie. Ademais, as narrativas adoitan basearse acriticamente en textos de autores latinos como Plinio ou Estrabón,

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 163-172
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

ignorando as súas claras motivacións políticas ao servizo de Roma e o seu marcado nesgo etnocéntrico. Neses relatos, a representación do indíxena constrúese a miúdo como un "outro cultural" en oposición ao romano, reproducindo dicotomías como barbarie/civilización, primitivismo/modernidade, nativos/estranxeiros etc. Esta redución da complexidade do pasado resulta en representacións idealizadas ou estereotipadas, como a exclusiva aparición de elites guerreiras no caso indíxena, con escasa diferenciación de roles ou xéneros (Alonso e González 2013).

A pesar destas simplificacións, o Arde Lucus, ao igual que outras recreacións, ofrece un espazo onde a sociedade toma contacto con acontecementos históricos que, por regra xeral, son fitos destacados na historia (e épica) local ou rexional. A "cultura histórica" do público, é dicir, as formas nas que o pasado se presenta na vida cotiá, fomenta e guía as identidades colectivas.

Tradicionalmente, o mundo académico mirou con receo este tipo de eventos históricos, co conseguinte distanciamento. O dubidoso rigor histórico dalgunhas delas e as súas implicacións identitarias motivaron unha actitude crítica. Non obstante, como indica Carlos Belloso, o éxito da recreación histórica presenta numerosos riscos se non se establecen unhas canles de comunicación e colaboración entre os grupos de recreación, a universidade e as institucións públicas (Belloso Martín 2021). A ausencia de arqueólogos na esfera pública abre a porta á apropiación xeneralizada do pasado que subxace ás axendas nacionalistas contemporáneas de todo tipo. En todo caso, hai que sinalar que o Arde Lucus é posiblemente unha das festas mellor asesoradas neste sentido, coa participación de arqueólogos do Museo Provincial de Lugo.

A festa do Arde Lucus é unha expresión viva da implicación profunda da sociedade lucense co seu pasado e a súa identidade. Os cidadáns de Lugo, ao vestirse de época e recrear a vida castrexa e romana convértense en "actores da historia", vivíndoa cos cinco sentidos e creando un espazo de memoria colectiva. Esta "historia vivinte" permite unha conexión emocional e directa co pasado que supera calquera explicación escrita ou visual tradicional. O orgullo e o sentido de pertenza que xera a festa contribúen directamente á cohesión social, unindo persoas de todas as idades e condicións nun proxecto común. Cando revivimos e reinterpretamos o pasado gañamos conexión emocional, orgullo local, revitalización cultural. Ofrece sentido ó presente e proporciona raíces, sexan ou non verdadeiras.

Recapitulando, pensamos que o enorme éxito do Arde Lucus se debe a que existía un nicho ou demanda social, consciente ou inconsciente, que a

propia cidadanía, asociacións, e administración souberon detectar, canalizar e materializar. A forza desta festa é polo tanto un espello das nosas necesidades e intereses actuais como sociedade, reflexo da nosa busca de comunidade, raíces e sentido colectivo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alba Pagán, Ester e Requena Jiménez, Miguel (2020). La recreación histórica como historia publica: reflexiones en torno a su inclusión en el debate académico. *Hispania Nova*. 1 (Extraordinario), 186-217. DOI: 10.20318/hn.2020.5370

Alonso González, Pablo e González Álvarez, David (2013). Construyendo el pasado, reproduciendo el presente: identidad y arqueología en las recreaciones históricas de indígenas contra romanos en el Noroeste de España. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. LXVIII (2), 305-330. DOI: 10.3989/rdtp.2013.02.013

Belloso Martín, Carlos (2021). Investigaciones y debates en torno a las recreaciones históricas. En: Joaquín Díaz, Salvador Rodríguez Becerra e María Pilar Panero García, coords. *Pensar la tradición: homenaje al profesor José Luis Alonso Ponga*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, Fundación Joaquín Díaz, Universidad de Valladolid, 951-979.

Blanco-Torrejón, Laura; Valle Abad, Patricia; e Sánchez Pardo, José Carlos (2021). La "cristianización" de los enterramientos en la Galicia tardoantigua. Una comparación entre las necrópolis de Lugo y Vigo (siglos IV-VI). *Gerión. Revista de Historia Antigua*. 39 (2), 747-774. DOI: 10.5209/geri.78126

Carreño Gascón, María Covadonga (2017). El foro romano de Lucus Augusti. Primicias de su descubrimiento. En: Alicia Ruiz-Gutiérrez e Carolina Cortés Bárcena, eds. *Memoriae civitatum. Arqueología y epigrafía de la ciudad romana: estudios en homenaje a José Manuel Iglesias Gil*. Santander: Universidad de Cantabria, 431-460.

Folgueira Ríos, Francisco (2020). *O urbanismo de Lucus Augusti: uma nova perspetiva de análise*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Minho.

Rodríguez Colmenero, Antonio (2007). La muralla romana de Lugo, gran bastión defensivo en los confines del imperio: análisis de conjunto. En: Antonio Rodríguez Colmenero e Isabel Rodà de Llanza, eds. *Murallas de ciudades romanas en el Occidente del Imperio. Lucus Augusti como paradigma. Actas del Congreso Internacional (26-29. XI. 2005)*. Lugo: Deputación de Lugo, Museo Provincial de Lugo, 217-254.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 163-172
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Boletín da Real Academia Galega
Núm. 386, pp. 173-179
© 2025. Real Academia Galega
https://doi.org/10.32766/brag.386.909

A FESTA DA ISTORIA DE RIBADAVIA

THE RIBADAVIA HISTORY FESTIVAL

Anselmo López Carreira
Doutor en historia

Resumo: De entre os abundantes eventos historicistas que se celebran en Galicia, a Festa da Istoria de Ribadavia ten un carácter sobranceiro, pola súa antigüidade e consolidación, e polo recoñecido éxito de participación. Porén, a base histórica á que remite, a Idade Media, e sobre todo a pertenza do seu contido ao patrimonio cultural xudeu constitúen unha desviación non exenta de intención política.

Abstract: Among the many historicist events held in Galicia, the Ribadavia History Festival stands out due to its longevity and reputation, and its established level of successful participation. However, the historical basis to which it refers, the Middle Ages, and above all the relationship between its content and Jewish cultural heritage, constitutes a deviation not devoid of political intent.

Palabras chave: eventos historicistas, base histórica, patrimonio cultural, xudeus, intención política, Festa da Istoria, Ribadavia.

Key words: historicist events, historical basis, cultural heritage, Jews, political intention, History Festival, Ribadavia.

A FESTA DA ISTORIA

Na derradeira semana do mes de agosto vénse celebrando en Ribadavia desde 1989 (no seu formato actual) a popular Festa da Istoria, organizada por unha fundación específica e declarada de interese turístico nacional. Trátase dun evento lúdico e cultural no que a gastronomía, a música e as danzas, os torneos e representacións diversas propoñen a recreación da época medieval nos diversos actos e na reprodución de armas e obxectos de uso cotián, no vestiario dos participantes e mesmo na moeda en curso, o marabedí, na que se realizan todas as transaccións.

Tal propósito historicista ampárase na convicción de remontar as orixes da Festa a aquel período, na forma dunha pantomima herdeira da tradición cultural xudía, e que no momento da expulsión desa comunidade en 1492, lonxe de extinguirse con ela, se integraría no ámbito cristián dentro do contexto xeral das Festas do Portal, subsistindo ata a súa supresión na revolución liberal de 1868.

Porén, a mención máis antiga que posuímos remonta a un texto, denominado *Extracto*, do ano 1781. A temática da primitiva Istoria tal como se rexistra no s. xviii consistía na escenificación dunha pasaxe bíblica do Antigo Testamento e, polo tanto, tiña a mesma conexión co mundo xudeu que todo o contido da *Biblia*, ofrecendo unha lectura completamente inscrita na tradición cristiá. A transmisión dun marcado elemento cultural desde o xudaísmo ao cristianismo, atribuíble a conversos, precisamente no período da expulsión e ao longo da subseguinte actuación inquisitorial, tan rigorosa con calquera sospeita de herexía, maiormente a xudaizante, é unha especulación sen fundamento, debida á desmesurada proporción erroneamente atribuída á comunidade xudía de Ribadavia (e ás de toda Galicia) e á curiosa reclamación dun pasado xudeu que semellaba conferirlle á poboación un selo de personalidade e destaque histórico, posta en circulación a principios do século xx tanto en Ribadavia (por obra de Leopoldo Meruéndano) coma na veciña cidade de Ourense (por Benito Fernández Alonso), malia nesa altura aínda conservar, masivamente e na xeneralidade dos extractos sociais, unha forte carga negativa todo o referente aos xudeus, culpados de crimes e defectos, e cuxo simple nome servía de insulto. Mais todo iso pasábase por alto na procura dun pasado orixinal e mitificado.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 173-179
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

FESTAS HISTORICISTAS

A referencia a un distante e, por veces, pretendido arraigo popular dunha variada gama de festas que fundamentan o seus alicerces nalgún episodio histórico (real ou ficticio) ten proliferado con éxito desde finais do pasado século, cunha notable ampliación do seu repertorio, cubrindo un espectro cronolóxico tan extenso como a mesma historia do país: desde o Arde Lucus de Lugo (tal vez hoxe a de maior capacidade de convocatoria de Galicia), pasando pola Romaría Viquinga de Catoira, ou a que no seu día ofrecía o chusco título de *Medieval y del Siglo de Oro* da Coruña, ata a Reconquista de Vigo (contra a ocupación napoleónica). Non incluímos neste apartado algunha outra, como por exemplo a Festa do Monte da Guarda, que nos levaría ata a época castrexa, xa que tendo esta, desde logo, interpretación histórica e sobrada base arqueolóxica, non ten, en cambio, pretensión historicista.

O recurso a contextualizar bo número destes eventos na Idade Media (adoptada como un conxunto cronolóxico uniforme) deberase en parte á visión romántica e ao exotismo que desde hai tempo a acompaña, máis tamén a certa consciencia ou intuición da orixe medieval do fenómeno urbano europeo, cando nacen as nosas poboacións actuais, do que permanece unha viva e cotiá memoria no actual trazado urbanístico dos cascos históricos, moi a xeito para a instalación dos mercados, postos de comidas, celebración de actos ou tranquilo pasear sen máis molestia de tráfico que os propios transeúntes, recreándose con facilidade nese marco bastante ben conservado un aceptable ambiente de época, polo menos orixinal no seu rueiro.

A directa implicación dos veciños e veciñas, ataviados para a ocasión e mesmo xa organizados con moita antelación para a confección da vestimenta e organización de desfiles, unida á multitudinaria concorrencia de visitantes foráneos, transforma o ritmo vital do lugar en cuestión, coa gran repercusión económica que iso supón para moitos pequenos negocios, particularmente na hostalaría.

De entre todos estes eventos, a Festa da Istoria de Ribadavia ostenta un innegable posto de vangarda, pois debe ser a primeira deste tipo que se implantou (en 1989), mantendo desde aquela un éxito recoñecido. Esta recuperación, a fin de contas recente e mediante unha fonda reconstrución de contido, así como a quebra dunha continuada tradición popular desde a supresión de 1868 ata finais do século pasado, non contradín a referencia a unha celebración antiga nin o valor que como fonte histórica lle acrecenta a mención no citado documento de 1781.

XUDEUS EN RIBADAVIA

A afirmación da existencia dunha numerosa comunidade xudía en Ribadavia —que levou en tempos recentes a sinalar como *barrio xudeu* nin máis nin menos que todo o centro histórico da vila— débese ao historiador local Leopoldo Meruéndano, exposta en senllas publicacións: "El fuero municipal de Ribadavia", aparecida no *Boletín de la Comisión de Monumentos de Orense* en 1909, e *Los judíos de Ribadavia*, en 1915. Considera o autor "cosa fuera de toda duda ... un hecho indudable" a presenza dunha numerosa poboación hebrea desde tempos antigos (polo menos xa desde o s. XII), do que quedarían "perdurables recuerdos", malia el mesmo recoñecer que no foro municipal de 1164 non se fai mención diso, atribuíndoo el precisamente a unha evidencia tan notoria que o faría innecesario, e que ademais demostraría a boa veciñanza entre ambas as relixións, descartando calquera discriminación.

De ser crible a valoración de mil quiñentas persoas con que dito autor chega a cuantificar o volume demográfico da comunidade xudía ribadaviense no século XIV, este sería desde logo moi elevado, pois segundo unha hipotética aproximación que poidamos facer da poboación total de Ribadavia naquela altura, tal número suporía a metade da poboación, cousa imposible. De feito, xa outro historiador local, coetáneo seu, Samuel Eiján, puña en dúbida (1920) as aventuradas hipóteses de Meruéndano.

Mais a cifra non é pura invención. Débese á errónea tradución do coñecido texto do cronista Jean Froissart, redactado no s. XV, no que se le que

> et en y ot cejour occis ungs et autres, parmy les Juifs dont il y avoit assés, plus de quinze cens. Ainsi fut la ville de Ribedave gaignée à force et eurent ceulx qui y entrèrent grant butin d'or et d'argent, ès maisons des Juifs par espécial.

É dicir, que no asalto da vila perpetrado en 1370 polas tropas inglesas do duque de Lancaster (Kervyn 1867-1877, t. 12, p. 86) morreron en total mil quiñentas persoas, entre elas moitos xudeus, que o cronista certamente considera abundantes, mais sen perdermos nós de vista que Froissart extraía a súa información a través de terceiros, pois el non foi testemuña directa.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 173-179
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

PATRIMONIO ACTUAL

En consecuencia, cal é en realidade o patrimonio que hoxe queda da comunidade xudía existente na Ribadavia medieval?

Sabemos que houbo tal comunidade e que tivo sinagoga, mais nada queda desta nin do ineludible cemiterio. A sinagoga, que noutros casos os documentos denominan *casa de oración dos xudeus*, debía ser iso, unha pequena casa, do mesmo tamaño das colindantes, seguramente sen ningún elemento arquitectónico nin ornamental de destaque, que en todo caso nada deixou visible salvo talvez o seu emprazamento nunha rúa próxima ao castelo e á Porta Nova da muralla. Igual que acontecía noutras cidades galegas, non chegaba a haber *barrio xudeu*, senón simplemente unha rúa onde preferentemente se concentraban os xudeus, obrigados a facelo en 1484, mais non sendo eles os únicos veciños dela.

É ínfimo o número de personaxes xudeus que podemos situar en Ribadavia, e algún deles circunstancialmente. Cónstanos un médico (*físico*) chamado Salomón, mais isto é todo o que sabemos del.

Abraán de León, cun bo rastro documental, era administrador de Diego Pérez Sarmento, conde de Santa Marta, e nada nos asegura que tivese residencia fixa en Ribadavia. Con el debeuse extinguir esa liña de transmisión xudía, pois un sobriño seu do que temos noticia, Xoán Fernández, xa levaba nome cristián.

Outro tanto acontece con Iudá Pérez, procurador do adiantado de Galicia, Bernardino Pérez Sarmento. Un fillo seu, Diego López, obviamente era tamén converso. Ademais, el mesmo fora previamente veciño de Ourense, de onde se trasladou a Ribadavia a raíz do citado decreto de 1484 que o obrigaría, contra a súa vontade, a domiciliarse na rúa Nova desa cidade. O seu irmán Mosé Pérez fixo a mesma operación de mudanza desde Ourense, onde antes residía.

Aínda sendo, como se ve, tan reducido e inseguro o patrimonio material que se conserva da presenza xudía, Meruéndano non dubida en asignarlle a autoría da *Istoria*, supoñéndoa unha reminiscencia inmaterial que representaría de maneira "evidente un hecho de la historia del pueblo hebreo que delata, por su fondo y por su forma, que es de origen judaico", pertencente ao repertorio das súas propias festas e conservada logo dentro do ámbito cristián.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 173-179
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

XUDERÍAS GALEGAS

O modesto tamaño do conxunto das xuderías galegas, aínda estando organizadas ao redor das súas propias sinagogas, ponse de manifesto no monto da tributación á Coroa que lles correspondía, que en 1464 se reducía á cantidade de 2 000 marabedís, pagados mancomunadamente polas comunidades de Ribadavia, Monforte de Lemos e Ourense, cando esa mesma cantidade recaía en solitario en Astorga e en Ponferrada ascendía a 4600, e sen necesidade de procedermos a desproporcionadas comparacións con Toledo ou coas cidades andaluzas.

Cálculos feitos a partir da rica documentación demográfica da cidade de Ourense no século xv, coa que Ribadavia mantiña fluída relación, lévannos a considerar que a mediados desa centuria (momento a partir do cal o seu volume vai decrecendo paulatinamente ata 1492) o número de familias xudías non iría máis alá de dez, ou sexa, ao redor de medio centenar de membros, cando a cidade roldaría os catro mil habitantes, tal vez o dobre de Ribadavia. Na rúa Nova ourensá, onde se concentraban a maior parte dos xudeus e por forza o farán todos desde 1484, estes só representaban o 15 % dos veciños, aínda sendo xustamente nesa rúa onde estaba a sinagoga.

É moi dubidoso que a poboación xudía de Ribadavia superase esas cifras; en todo caso non temos elementos para calculalo.

A RED DE JUDERÍAS DE ESPAÑA

En 1995 constituíase, co patrocinio da embaixada israelí, a Red de Juderías de España, co obxectivo de preservar "o legado histórico, arquitectónico, artístico e cultural" producido por esa comunidade ata o decreto de expulsión de 1492. Entre as localidades fundadoras, xunto con xuderías verdadeiramente importantes, ben documentadas e cunha achega cultural e artística notoria, figura tamén a de Ribadavia. Despois adheríronse Monforte de Lemos en 2001 e Tui en 2019. Desas tres xuderías (que aínda sendo pequenas, sen dúbida existiron) non resta ningún rastro material arquitectónico, artístico nin cultural, e o concepto de *legado histórico* é tan polivalente que efectivamente pode admitir simples mencións documentais carentes de contexto.

Sen poñermos en cuestión o valor lúdico e económico, e mesmo o mérito cultural dos eventos historicistas, e entre eles o da Festa da Istoria, a desviación que neste caso se produce do seu sentido orixinal, magnificando o pretendido elemento xudeu ata convertela nun legado cultural seu, non pode disimular o obxectivo propagandístico e político que contén.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 173-179
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Eiján, Samuel (1920). *Historia de Ribadavia y sus alrededores*. Madrid.

Kervyn de Lettenhove, Joseph (1867-1877). *Les Chroniques de Jean Froissart*. Osnabrück.

Meruéndano Arias, Leopoldo (1909). El fuero municipal de Ribadavia. *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense.* 3 (66), 314-327.

Meruéndano Arias, Leopoldo (1915). *Los judíos de Ribadavia*. Ribadavia: Imp. El Ribadaviense.

Boletín da Real Academia Galega
Núm. 386, pp. 181-201
© 2025. Real Academia Galega
https://doi.org/10.32766/brag.386.910

A RECONQUISTA DE VIGO: A ADAPTACIÓN SECULAR DUNHA TRADICIÓN

THE RECONQUEST OF VIGO: THE SECULAR ADAPTATION OF A TRADITION

Luis Domínguez Castro
Universidade de Vigo
ORCiD: 0000-0003-0894-1641

Resumo: A Reconquista de Vigo é unha tradición inventada que serve para exemplificar ben os procesos de evolución histórica da memoria colectiva. Algo encadrado nas xestas da guerra da Independencia acaba sendo un acto de afirmación viguesa. Unha conmemoración cívico-relixiosa, cos cambios culturais, devén nunha celebración de festa comunal. Ao longo de máis de douscentos anos, as autoridades municipais comezan sendo as responsables da programación para seren substituídas pola sociedade civil.

Abstract: The Reconquest of Vigo is an invented tradition that serves to illustrate the historical evolution of collective memory. Something framed within the exploits of the Peninsular War has become an act of affirmation for Vigo. A civic-religious commemoration, with cultural changes, has become a communal celebration. The Municipal authorities were initially responsible for organising the programme but were later replaced by civil society. All this took place over the course of more than two hundred years.

Palabras chave: Reconquista de Vigo, invención da tradición, festas históricas, lugar de memoria.

Key words: The reconquest of Vigo, invention of tradition, historical festivals, site of memory.

ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680
Enviado: 16/X/2025 Aceptado: 11/XI/2025

A programación da festa da Reconquista de Vigo acostuma comezar, desde hai anos, cun concerto de música clásica na basílica de Santa María contra o mediodía.[1] O 6 de abril de 1997, a primeira vez que a Asociación Veciñal e Cultural do Casco Vello de Vigo recreou os acontecementos da primavera de 1809, o cego Casimiro ía glosando para o público as fases máis significativas do acto teatral. A ocupación francesa, o asalto popular pola Porta da Gamboa, a rendición invasora e a acción de grazas ao Cristo da Vitoria (Machuca 1997).

Na primeira xornada da última edición da festa, cando xa se recollía o día, representouse a destitución da corporación por afrancesada. Catro días despois, tivo lugar a Reconquistiña coa participación das nenas e nenos escolantes. O propio día, 28 de marzo, foi escenificado o asalto a un carro de provisións na praza do Berbés. O sábado volveu repetirse o cadro no paseo de Afonso XII. O prato forte quedou para o domingo, coa saída da milicia e das alarmas das parroquias rurais desde O Berbés e a recreación da Reconquista na Porta do Sol, na Porta da Gamboa e no peirao, co cego da zanfona resaltando algúns dos episodios. O alcalde Vázquez Varela e o comandante francés da praza, Chalot, son os grandes protagonistas individuais. O pobo vigués, nomeadamente as mulleres, o gran protagonista colectivo. Tamén se singulariza a María da Aurora, o mariñeiro Carolo, o capitán Cachamuíña, o tenente portugués Almeida e a George McKinley, o escocés que comandaba a fragata británica *Lively*.[2] A pegada relixiosa da efeméride vai desaparecendo e isto supón, talvez, a principal mudanza acontecida na celebración.

AS ORIXES DA FESTA

O 11 de xuño de 1809, apenas tres días despois da batalla vitoriosa de Ponte Sampaio, o Concello de Vigo, a Xunta de Guerra, constituída na súa sede, e o conde de Noroña, tras tomar posesión como presidente da Real Audiencia de Galicia por estar ocupada a cidade da Coruña,[3] asistiron a un solemne Te Deum e a unha misa na colexiata. Ían acompañados polo Consello Militar, polo corpo de Mariña e resto de tropas, así como por particulares do pobo

1 Concello de Vigo. Programación Reconquista 2025. https://www.turismodevigo.org/gl/node/83813

2 Ver a recreación oficial en: https://www.youtube.com/watch?v=ZABQbdsOjOM

3 *Libro de Actas del Ayuntamiento de Vigo de 1809*. "Toma de posesión del nuevo Presidente de la Real Audiencia de Galicia el Sr. Conde de Noroña". 26 de maio de 1809. Folios 89-90. Arquivo Municipal de Vigo (AMV).

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 181-201
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

e numeroso xentío dos arredores. O acto tiña como finalidade "tributar al todo Poderoso las mas reverentes gracias".[4]

En marzo do ano seguinte, no primeiro aniversario da Reconquista, celebrouse unha misa solemne e a corporación viguesa acordou convocar o clero e os gremios para[5]

> ...votar para todos los siglos venideros igual festividad en acción de gracias al todo poderoso implorando la continuación de sus soberanos ausilios, a este efecto y para que pueda legitimarse igual solegnidad estableciendo para ella y por dia festivo el del 28 de Marzo de cada año como el de nuestra libertad el que se ha de dedicar enteramente al culto Divino y de la venerada efigie del Santísimo Christo de la Victoria con la Función más clásica que se recuerde.

As forzas vivas aproveitaron a xesta bélica para conseguir que por Real Decreto de 1 de marzo de 1810 se lle concedese o título de cidade fiel e leal á daquela vila de Vigo "en atención a los señalados servicios, heróica lealtad y esforzado denuedo, que han manifestado los vecinos de ella en defensa de la justa causa de la independencia nacional".[6] Con todo, os moitos vaivéns acontecidos nos seguintes anos e a forte oposición de Tui a recoñecer tal distinción recaída nunha vila da súa xurisdición (Estrada Catoyra 1978, p. 55) obrigaron a Fernando VII a ter que facer unha confirmación do título outorgado o 22 de novembro de 1819, engadindo o adxectivo de valorosa aos outros dous xa sinalados. Comezaba así a ligazón constante que se faría entre o feito de armas, o primeiro chanzo nas fazañas viguesas modernas, e o deber dos descendentes de incrementar a herdanza recibida facendo valer os dereitos e as bonanzas da urbe. Non deixaba de haber un punto de melancolía na recompensa. Alcanzábase esa honra, outrora cargada de privilexios, nunha altura na que xa nada importante ía reportar, máis alá, talvez, da breve capitalidade no Trienio Liberal.

Tamén é preciso salientar que, nada máis saír a mar aberto as fragatas inglesas que levaban as tropas francesas rendidas, comezou unha asañada loita polo relato de quen era merecente de máis honra pola toma da praza (Vallejo e Domínguez 2009, pp. 238-239). O fidalgo Joaquín Tenreiro, acredor

4 *Libro de Actas del Ayuntamiento de Vigo de 1809*. "Exposición del Ayuntamiento de Vigo al Rey". 15 de xuño de 1809. Folio 98, AMV.

5 *Libro de Actas del Ayuntamiento de Vigo de 1810*. "Convocatoria para instituir el aniversario de la Reconquista". 30 de marzo de 1810. AMV.

6 *Faro de Vigo*. 23/IV/1854, p. 1.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 181-201
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

do título de conde de Vigo en 1818, será o impulsor da interpretación absolutista que converte o pobo dirixido polos seus señores naturais (el mesmo, co tenente portugués Almeida e o abade de Valadares) no elemento central e lle atribúe ao exército un papel secundario (incluídos Morillo e Cachamuíña) e residual aos ingleses.[7] O cóengo liberal Manuel Acuña y Malvar (1811, pp. 18-47), quen fora comisionado pola Junta Central xunto co tenente coronel García del Barrio e o alférez de navío Pablo Morillo, recoñece a Tenreiro como líder do cerco ata a chegada de Morillo, quen convence os comandantes ingleses e protagoniza o asalto e entrada na vila coas súas tropas, co apoio de Cachamuíña, mentres que as alarmas de Tenreiro e Valadares contiñan os reforzos galos que chegaban desde Tui. Morillo (1809), autor do relato oficial que se vai publicar na *Gazeta del Gobierno*, na liña de Acuña, dirá que tropa e paisanos se disputaban a gloria do asalto que el dirixía e esquece toda colaboración do daquela alcalde-xuíz Vázquez Varela desde dentro.[8] Porén o alcalde deixara testemuño, en abril de 1809, do seu papel e dos paisanos sitiados, así como dos cercadores comandados por Tenreiro, que estaban preparados para facilitar o asalto desde o interior cos fusiles non entregados pertencentes á Milicia Honrada.[9] Tamén Cachamuíña fai o seu relato, o 4 de abril, póndose como o oficial que dirixe as operacións, intima a rendición e mesmo redacta as capitulacións e pasa a ser o gobernador militar da praza seguindo as instrucións do capitán xeneral de Galicia, o marqués de la Romana (Estrada Catoyra 1978).

Curiosamente, o relato que vai ter máis fortuna historiográfica inicial, grazas ao conde de Toreno, será escrito por alguén que non estivo presente nos acontecementos. García del Barrio, un dos comisionados da Junta Central, ataca furiosamente a Cachamuíña, a quen alcuma de inepto, salva a Morillo, e vai enaltecer o papel de Cayetano Parada y Pérez de Limia, alcalde do Fragoso, ignorado polos outros relatos, e do abade de Valadares, en detrimento de Tenreiro; finalmente, asenta unha frase tópica que logo será repetida con insistencia "no hubo ingenieros ni artilleros; ningún general mandó esta empresa, conseguida por ser uno el voto de todos" (García del Barrio 1811, p. 53).

7 *Joaquín Tenreiro Montenegro. Caballero jurisdiccional de varios cotos y lugares de Galicia. Expediente de sus servicios en varios lugares del reino de Galicia: Juntas de Santiago y Tuy, toma de Vigo… 1809-05-19.* Sevilla. Archivo Histórico Nacional (A.H.N.) Estado, 77, C, 166.

8 Pablo Morillo "reconquistou" Vigo dúas veces. A primeira, contra os franceses, o 28 de marzo de 1809. A segunda, cos franceses, o 3 de agosto de 1823.

9 *Memorial de Francisco Javier Vázquez Varela sobre la Reconquista de la Villa de Vigo y el valeroso esfuerzo de sus naturales.* AMV. Leg. EJE 8, Guerra de la Independencia. Reconquista de Vigo, 1808-1809.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 181-201
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Nas décadas que seguiron, a conmemoración non mudou de xeito substancial. O cronista oficial vigués, o republicano Rodríguez Elías (1916, p. 195), deixa anotado o especial realce que tivo a celebración en 1833 co gallo da presenza na ría de varios buques de guerra españois e un inglés, fondeados na badía por mor da guerra civil portuguesa.

O PERÍODO ISABELINO E O SEXENIO REVOLUCIONARIO

A mediados do século XIX a celebración decorría polos mesmos vieiros. A función relixiosa tiña lugar nun dos días da Pascua inmediata cando cadraba o 28 de marzo coa Semana Maior (Taboada Leal 1840, p. 201).[10] Ás veces mesmo cun mes de demora, como en 1854, cando se efectuou o 23 de abril. *Faro de Vigo*, que tiña daquela apenas seis meses de vida e, xa que logo, asistía ao primeiro aniversario da Reconquista, dedicoulle un monográfico que comezaba co Real Decreto de concesión do título de cidade á vila de Vigo e proseguía cun relato dos feitos, desde a incorporación dos mozos ao rexemento de León en 1808 ata a vitoria de Ponte Sampaio. Continuaba cunha serie de poemas patrióticos e unha escolma de documentos sobre o sitio e os días posteriores á partida dos franceses. Este relato é completamente debedor da análise histórica e certificada que encargou elaborar o Concello de Vigo (Yáñez e López 1976, p. 3), en cumprimento da Real Orde do Ministerio da Guerra de 5 de xaneiro de 1853, ditada para que se lle remitisen todos os documentos relacionados coa guerra da Independencia do ano 1809. O texto correspóndese, en gran parte, co relato de Vázquez Varela e converteuse na versión canónica oficial das última décadas (Lalo e Bofill 1976) e da propia representación actual, coas licenzas artísticas e culturais propias da nosa época.

En pleno bienio progresista, o Concello seguía celebrando a misa solemne e a procesión do Cristo da Vitoria era moi concorrida grazas á abundante presenza de xentes vidas das aldeas da bisbarra. A misa incluía un sermón a cargo dun destacado orador sagrado, e o xornal *La Oliva,* que dirixía o provincialista e republicano Juan Compañel, laiábase, despois de defender o carácter cívico da función, de que non

10 *Faro de Vigo*. 23/IV/1854, pp. 1-4.

> se salpicase con ideas liberales propias de la época en que vivimos [...] se dirige a un auditorio que tiene dos páginas brillantes en la historia de los pueblos libres, y que siente que estas se olviden en ciertos días.[11]

Coincidindo co cincuentenario, o 28 de marzo de 1859 plantouse o fillo da oliveira orixinaria que había na colexiata e do que un particular recollera un esgallo en 1800 (G.C.R. 1960). Porén, a meteoroloxía non sempre era propicia. En vista diso, o Concello acordou mudar de data na edición de 1866 levándoa para un máis calmo primeiro domingo de xuño.[12] O cambio de data non foi óbice para que se seguise celebrando a misa de acción de grazas o 28 de marzo, nos anos sucesivos e nas décadas seguintes.

A instauración da monarquía savoiana en xaneiro de 1871 fai que os republicanos federais aproveiten o aniversario para chamar á loita contra o "usurpador":[13]

> Liberal pueblo de Vigo; acuerdate que siempre fuiste de los primeros en la pelea cuando se trató de atacar la libertad, que es tu vida; hoy toca a tus puertas la Democracia, virgen pura que cariñosa enjuagará tus lágrimas... No permitas no, que los manes de nuestros mayores, vengan a recordarnos la obligacion en que estamos de defender nuestras familias y nuestros hogares, de la atrevida mano de extrangeros usurpadores. Pueblo querido; liberal pueblo de Vigo, que tus hijos todos, cual si fuera uno solo, se unan siempre para decir como los mártires de la Independencia española. ESPAÑA PARA LOS ESPAÑOLES. *La Redacción*.

A RESTAURACIÓN AFONSINA

Sen dúbida, os primeiros anos da Restauración déronlle pulo á conmemoración e son a súa época dourada. O Concello procuraba velar polo decoro dos fastos a través de bandos nos que solicitaba dos veciños a iluminación dos balcóns e fiestras das súas casas na noite de vésperas e o engalanado de colgaduras durante todo o domingo, así como o despexado das beirarrúas e unha limpeza axeitada das mesmas. O aniversario ocupa as portadas

11 *La Oliva: periódico de política, literatura e intereses materiales*. 2/IV/1856, p. 2.

12 "Pues marzo es un mes de tiempo muy variable, y aun demasiado fresco para arrancar de su casa á esas gentes que van de unas fiestas á otras con motivo de devoción ó solaz". *Faro de Vigo*. 28/III/1883, p. 2.

13 *El Obrero. Periódico republicano federal*. 28/III/1871, p. 1.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 181-201
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

dos xornais entre 1875 e 1886, con algunhas excepcións. Na primeira data, cunha secuencia de loas a España —"la que postró al águila dominadora"—, a Galicia —que tivo a "gloria de iniciar la reconquista de la Península"— e a Vigo —"la primera ciudad en ser reconquistada al francés en España" (Vesteiro 1875). Cántanse o valor dos homes e as pregarias das mulleres, dos nenos e dos anciáns ao deus das vitorias (Taboada Fernández 1876), seguindo o relato redactado en 1853 desde o Concello.

Porén, o paso do tempo diminuíra moito o ardor guerreiro e a saña contra o francés:[14]

> Hay coincidencias que no se las explica nadie por mucho que se discurra; una de estas, fue la de que, mientras los boteros saludaban desde el muelle la salida de los franceses de nuestro puerto en Marzo de 1809, el ruido de las dinamitas llamaban a los franceses de 1878, que abordaban a nuestra ría en la fragata-escuela Flora... y no era la Flora sola, que a poco rato entraba también a todo vapor, el yath de recreo San Miguel, a cuyo bordo venía Mr. Julio Verne... Compaginen ustedes las peripecias de la vida, y díganme el efecto del cuadro que exhibía Vigo, engalanada como de fiesta al fin, por su reconquista del poder de los franceses, y el que presentaba un buque de esta nación, saludando á la plaza en premio del cariño que se profesan España y Francia.

Isto non supuña non agasallar os vencedores. Así, no 75º aniversario (1884) nun lugar central da colexiata, na cerimonia da misa solemne do domingo, estaba un trofeo alegórico aos heroes da reconquista cun escudo coroado polo pavillóns de España, Portugal e Inglaterra.[15]

A meteoroloxía que xa fixera mudar de data a festividade, volveu inclinar o Concello a unha nova muda, nesta ocasión cara ao primeiro domingo de agosto, para facela coincidir coas festas patronais da Virxe da Asunción. Non foi sen a oposición do *Faro de Vigo*, que temía que os bañistas, que chegaban desde os primeiros do verán, adiasen a súa visita para facela coincidir co "mes de las fiestas".[16]

Un dos aspectos máis significativos do período afonsino é o incremento do perfil cívico e festivo da conmemoración sen mingua da escenografía relixiosa. En 1878 o redactor de *La Concordia* resalta que "en la carrera que

14 *La Concordia. Diario de Vigo*. 4/VI/1878, p. 2.
15 *Faro de Vigo*. 5/VIII/1884, p. 2.
16 *Faro de Vigo*. 28/III/1883, p. 2.

desde el Placer seguía hasta el paseo, vi en segundo término un arco, dedicatoria del ilustre ayuntamiento a los héroes de 1809".[17] O propio cronista oficial Nicolás Taboada Fernández (1891, p. 16) deixará constancia de que sempre se lles rendía unha homenaxe de gratitude e admiración aos heroes da Reconquista inscribindo o seu nome en grandes carteis pendurados dos piares da colexiata.

O perfil anovado vai xerar unha paulatina separación de espazos. Basicamente haberá tres ámbitos: aqueles que van ser reservados para as elites, aqueles con forte presenza popular, e os compartidos.

Entre os primeiros destacan o Casino de Vigo e a súa escisión, máis selecta aínda, a Tertulia Recretativa (Martínez Alonso 2013), o Liceo, o Recreo Artístico e o Gimnasio (González Fernández 2024, pp. 50-53). Durante as celebracións tiñan lugar nos seus salóns concertos e bailes de pompa, así como a lectura de poemas feitos para a ocasión e mesmo algunha representación teatral, normalmente nos últimos días do evento. Ao baile da Tertulia de 1878 asistirá Jules Verne.[18] Tamén acollían as boas familias viguesas o patio e os palcos do Teatro, inaugurado no seu día polo comerciante Norberto Velázquez Moreno e xa moi deteriorado, que ofrecía función de zarzuela ou doutras pezas na noite do domingo, ao rematar a procesión. Desde 1880, na mañá do luns, vai destacar o certame literario-musical, os primeiros xogos florais da cidade, organizados polo Liceo de Vigo, con premios ofrecidos por diferentes sociedades, polos xornais *Faro de Vigo* e *La Concordia*, polo Concello e por particulares. Entre os premios non faltaban seccións de poemas á reconquista e a Méndez Núñez, así como seccións destinadas a ensaios sobre melloras da cidade e da súa economía.[19] Pouco despois, o teatro-circo Tamberlick ía converterse no fogar do certame literario-musical, que en 1883 contou coa presidencia de honra de Emilio Castelar,[20] e en escenario para óperas nos últimos días das festas.

Entre os ámbitos populares, amén dos pasarrúas que acompañaban os xigantes e cabezudos,[21] estaban o Campo de Granada e as abas do monte do Castro que acollían o sábado pola noite unha morea de paisanos que

17 *La Concordia. Diario de Vigo*. 4/VI/1878, p. 3.

18 Polo serán dera un paseo pola verbena da Alameda e no baile fixo varios brindes en español contestados polo presidente da sociedade, Manuel Bárcena. *Faro de Vigo*. 4/VI/1878, p. 2. O cronista deixa constancia de que se retirou ás dúas da madrugada. *La Concordia. Diario de Vigo*. 4/VI/1878, p. 3.

19 *Faro de Vigo*. 8/VI/1880, p. 2

20 *Faro de Vigo*. 8/VIII/1993, p. 2.

21 En 1884 a banda militar percorreu as rúas que ocuparon os franceses e a municipal as que deron acougo aos que protagonizaron o sitio. *Faro de Vigo*. 3/VIII/1884, p. 2.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 181-201
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

ceaban ao aire libre,[22] sen que faltasen "rosquillas de Ribadavia, empanadas de ollo-mol, sus correspondientes pipas de vino, la gaita del país para los del aturuxo...",[23] nin a abundancia de foguetes e queima de árbores e fachadas pirotécnicas. Xa para a altura de 1880, a verbena sabatina facíase na Alameda e no recheo próximo, abandonando a parte alta da cidade, xa que o Campo de Granada ficaba reservado para unha feira de gando, na mañá do luns, con premios para os mellores exemplares.[24]

O máis importante dos espazos compartidos era o da procesión, no serán do domingo. A comitiva desde a igrexa enfilaba pola Campucha (hoxe Méndez Núñez), saía á praza da Constitución para baixar pola Imperial (hoxe Joaquín Yáñez) e acceder ao ensanche pola rúa da Vitoria e subir polo Ramal (hoxe Colón), para pasar pola rúa do Príncipe[25] e volver entrar pola Porta do Sol. Encabezaban o cortexo soldados de cabalería que ían abrindo paso, viñan logo os estandartes, incluídas as bandeiras das alarmas do Val do Fragoso levadas polos descendentes dos que as portaran en 1809, e a efixie escoltada polo corpo de artillería, a banda de música, o clero parroquial, as corporacións de autoridades civís e militares e os fieis. Desde 1875, por orde municipal, as mulleres portadoras de candeas marchaban pola dereita e os homes pola esquerda.[26] O gremio de barqueiros do porto encargábase de darlle maior solemnidade ao acontecemento con sete salvas de 21 morteiros. Ao paso pola Porta do Sol queimaban unha fachada de fogos de cor e, ao volver o Cristo á colexiata tirábanse fogos de campamento.[27]

A instalación en Vigo do rexemento Murcia 37, en 1897, fixo que a partir do ano seguinte se celebrase un desfile militar ao finalizar a misa de campaña, que primeiro tiña lugar na mañanciña do domingo e logo pasou á do luns.[28] Na edición de 1894, a retreta militar, que se viña facendo desde 1890 percorrendo as rúas da cidade, incluía unha carroza cun castelo, bandeiras e trofeos militares, e nos costados os nomes de Almeida, Morillo, o abade de Valadares, Vázquez Varela, Cachamuíña, Colombo, Villavicencio e Abeleira.[29] En 1898, "año tan fecundo en desastres para nuestra

22 O cronista do *Faro de Vigo* dá a cifra de 10 000 persoas. 8/VI/1875, p. 1.

23 *La Concordia. Diario de Vigo*. 4/VI/1878, p. 3.

24 *Faro de Vigo*. 8/VI/1880, p. 1.

25 En 1880 foi moi comentado o foco de luz eléctrica traído de París polo deputado provincial López de Neira e que desde o balcón da súa casa no Príncipe iluminaba o paso da efixie por aquela rúa. *Faro de Vigo*. 8/VI/1880, p. 2. A festa servía para amosar os progresos materiais da cidade.

26 *Faro de Vigo*. 5/VI/1875, p. 3.

27 *La Concordia. Diario de Vigo*. 3/VI/1875, p. 2.

28 *Faro de Vigo*. 5/VIII/1898, p. 3.

29 *Faro de Vigo*. 7/VIII/1894, p. 2.

desdichada patria", as festas só duraron dous días; sábado, único con verbena, e domingo ata o final da procesión.[30] Tamén desaparecen do programa dos festexos a misa de campaña e o desfile militar.

Un segundo espazo compartido era o campo de regatas (Villaverde Román 2002), se ben uns quedaban no peirao e outros subían a lanchas e vapores. Iso si, todos desfrutaban da música de bandas, porque unha ía no vapor e outra ficaba en terra. Na tardiña do luns, as xentes seguían a competición dos remeiros das sociedades recreativas e tamén competicións de faluchos. O común quedaba despois á verbena na Alameda.[31] Desde 1880 engadiuse, promocionado pola sociedade do Gimnasio, o xogo da cucaña nas explanadas do recheo, tanto marítimas, co pau en horizontal, coma terrestres, en vertical.

O PRIMEIRO CENTENARIO

Nos anos inmediatamente anteriores as festas tiveran unha gran decaída. De feito, quedaran reducidas ás vésperas e ao primeiro domingo de agosto e remataban coa procesión.[32] Mesmo desde 1886 a portada do *Faro de Vigo* apenas ofrecía unha breve nota ou un poema sobre 1809, e desde 1899 nada; só se falaba dun programa de festas vido a menos e con menos días. Porén, en 1907 o programa ampliouse cunha competición de atletismo para sufragar o peche do campo de fútbol feito no recheo e co estreo, na praza da Constitución, do "Himno a Vigo", composto por Reveriano Soutullo e coa letra de Pío Lino Cuíñas, cantado polos orfeóns e polos nenos dos colexios da cidade.[33]

O primeiro centenario, inmerso no intento de revitalizar os ardores patrios danados pola perda dos restos do imperio ultramarino coas glorias da guerra do francés (Núñez e Iglesias 2009, pp. 328-329), vai ter varias lecturas. En clave local destaca o orgullo polo moito que medrou a cidade na centuria. Déixao claro o redactor xefe do *Faro de Vigo*, Ángel Bernárdez Rodríguez (1909), cando pon en boca dos seus amigos visitantes que contemplaban

30 *Faro de Vigo*. 7/VIII/1898, p.3.

31 *Faro de Vigo*. 8/VI/1875, p. 2.

32 *Faro de Vigo*. 7/VIII/1906, p. 1. O mesmo xornal dirá "Comenzaron ayer […] unas cosas que la Comisión de Festejos llama Fiestas de la Reconquista", e por primeira vez en moitos anos non saíron as bandeiras da Reconquista na procesión. *Faro de Vigo*. 2/VIII/1908, p. 1.

33 *Faro de Vigo*. 6/VIII/1907, p. 1.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 181-201
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

a cidade desde as abas do Castro: "¡Pero, esto es todo nuevo!".[34] A cidade con máis xornais de Galicia, segundo afirma o redactor, a cidade novísima, rica e anglófila que apostilará anos despois Azaña (Villares 2004, p. 348) vai apostar, firme, pola apertura ao mundo, en plena expansión das industrias pesqueiras.

En clave de representación, refórzase o carácter cívico-relixioso dos fastos. En efecto, logo de asistir á misa solemne, tivo lugar unha procesión cívica desde a praza da Constitución ata a Porta de Gamboa para descubrir a lápida conmemorativa na honra dos heroes. A orde protocolaria resulta interesante: abre unha sección da Garda Civil a cabalo; o gremio dos barqueiros, tan vinculados ao Cristo, encabeza; os escolantes do rural e da urbe van diante; as sociedades obreiras, a música municipal, os orfeóns, as sociedades recreativas, os funcionarios, o corpo consular; os xefes e oficiais; as autoridades: os párrocos, o Concello, os deputados provinciais, o xefe militar e o da mariña, os cónsules inglés e portugués. Pecha a banda do Rexemento de Murcia. Tamén se pensara en invitar o xefe da escuadra inglesa ancorada na badía, pero as ordenanzas da Royal Navy impedíro-no.[35] Cómpre salientar que a lápida é impersoal. Non menciona ninguén e menciona todos os heroes, insignes e humildes, homes e mulleres.

En clave memorial, o rueiro da cidade fórase poboando de referencias aos feitos de 1809. A rúa da Vitoria inaugurou o recoñecemento, xusto á saída da Porta da Gamboa, cerne da reconquista. Moitos anos despois, en 1880, será a quenda do coronel Morillo. En 1882 dábaselle o nome de Reconquista a unha perpendicular á da Vitoria. O comandante militar que rendeu a praza, o vello fidalgo Juan de Villavicencio, tiña praza de antigo.[36] En 1894 réndeselle tributo ao tenente portugués Almeida renomeando a praza das Cebolas. Nese mesmo ano tamén se lle dá rúa ao procurador Abeleira Menéndez. Co gallo do centenario vai ter rúa propia o alcalde Vázquez Varela. O capitán Cachamuíña, gobernador militar logo da recuperación da praza, terá que agardar ata 1916. Cayetano Pérez de Limia ata a democracia para ser honrado con rúa en Bouzas, ao igual que as súas parentes, as irmás María da Aurora e Xosefa Reyes.[37] O primeiro conde de

34 Infelizmente, a perda da colección de *La Concordia* impide comentar o extraordinario que publicou o 27 de marzo de 1909. Constaba de 20 páxinas en papel estucado, con "magníficos fotograbados y dibujos". *Faro de Vigo*. 30/III/1909, p.2.

35 *Faro de Vigo*. 28/III/1909, p. 3.

36 Un caso único de heroe que perdeu a praza a el dedicada. En 1981 pasou a chamarse *praza da Pedra*.

37 En 2016 reparouse o erro de tradución cometido ao designar a rúa como *dos Reis*, en 1985. *Atlántico Diario*. 8/III/2016.

Vigo, Joaquín Tenreiro Montenegro, e Juan Rosendo Arias Enríquez, abade de Valadares, nunca chegaron a ter rúa ou praza.

Mención especial merece a memoria escultórica. O primeiro monumento conmemorativo construíuse sobre a fonte pública da praza da Princesa, cunha torre de castelo como símbolo da cidade e un anxo neno coroando o conxunto. Rodríguez Elías (1916, p. 135) escribe que fora construído "hace muchos años". Desde logo, ese monumento xa existía nas últimas décadas do século xix, aínda que non consta cerimonia algunha sobre el ao longo do tempo.[38] Trátase dunha homenaxe comunal ao triunfo da cidade que contrasta coa inclinación pola estatuaria individual predominante en toda Europa na segunda metade do dezanove, pero que entronca coa lápida instalada na rúa da Vitoria. Porén, o Concello, na súa sesión do 29 de maio de 1909, acordou erixir un novo monumento no que debería figurar en lugar preeminente Morillo, sen prexuízo de que o acompañasen outros patriotas destacados naquela xornada.[39] O escultor Julio González-Pola, que xa fixera o mausoleo aos repatriados de Cuba no cemiterio de Pereiró, foi rapidamente encargado, aproveitando que andaba por Pontevedra para facer o monumento aos heroes de Ponte Sampaio, tamén con Morillo como figura central. O de Pontevedra tivo mellores padriños e inaugurouse o 27 de agosto de 1911. O de Vigo terá que agardar 38 anos.

O esmorecer das festas que se viña producindo fixo dar un paso ás forzas vivas que, animadas desde o Concello, crearon a Asociación Popular de Vigo[40] para anovalas e darlles pulo. En febreiro de 1911, as autoridades municipais, as sociedades recreativas, os empresarios, os gremios e os xornais integraron esa Asociación.[41] O impulso sería evidente nos anos seguintes. O novo actor quixo contribuír á memoria da Reconquista cunha medalla conmemorativa que foi declarada condecoración oficial por Real Decreto de 2 de xuño de 1914. Era un recoñecemento para os descendentes dos heroes e para os que se distinguiran na preservación e honra daqueles días. A Asociación proporía os nomes e o presidente do Consello de Ministros habíaas conceder (Álvarez Blázquez 1960, p. 323). Tamén colleu o relevo

38 Hai un debuxo do monumento no *The Illustrated Sporting and Dramatic News* de 1885. https://www.vigoe.es/vigo/mas-vigo/las-aguadoras-de-la-fuente-del-angelote/

39 *Faro de Vigo*. 1/VI/1909, p. 1.

40 Esta asociación promoveu a celebración do Día de Galicia, o 13 de agosto de 1916, cunha romaría enxebre dedicada a San Paio "fillo da nosa terra" no pazo da Pastora. Os organizadores rogaban "que cantos sepan falar galego, esquenzan durante o Día de Galicia calquer outra lengua". *Festas d'agosto o Día de Galicia: programa y outras espricacions*. https://biblioteca.galiciana.gal/gl/consulta/registro.cmd?id=5426

41 *Faro de Vigo*. 26/II/1911, p. 1.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 181-201
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

para facer realidade o monumento acordado polo Concello en 1909, pero non pasou da primeira pedra en 1915 e a posterior construción do pedestal na praza de Villavicencio.[42]

OS TEMPOS REPUBLICANOS

A proclamación da II República foi época de mudanza. A nova constitución instauraba un Estado laico. O aniversario da Reconquista, que nos últimos anos quedaba reducido ao aspecto relixioso, cunha actividade cívica moi minguada, tiña que verse afectado. A polarización ideolóxica en relación coa misa solemne e a posterior procesión do Cristo reflíctese na prensa. No *Faro de Vigo* dáselle relevo, na portada e na contraportada. Saliéntase que se trata dunha tradición inveterada que une pasado, presente e futuro no mellor ronsel maurrasiano; vincúlase con 1809; deféndese o carácter católico de Vigo; únese este carácter co progreso material da cidade.[43] En *El Pueblo Gallego* dedícaselle un espazo menor. Recoñécese o arraigo do evento na cidadanía viguesa, pero sen vinculala con 1809 nin co futuro vigués; destácase a orde coa que todo transcorre.[44]

Para os actos espirituais o ano 1931 foi o máis crítico. A chegada da República, trouxo consigo unha disposición gobernamental que establecía a non concorrencia das autoridades públicas ás procesións, polo que en agosto o Concello estivo ausente na comitiva e tampouco houbo a consabida iluminación.[45] Nos días previos circularon rumores sobre posibles altercados, por iso *Faro de Vigo* insistía en que os asistentes permanecesen nos seus postos "con completa tranquilidad", porque "Sabemos que las autoridades se hallan dispuestas a reprimir en el acto cualquiera clase de irreverencia".[46] Aínda que o xornal agardaba que tal cousa non acontecese nunha cidade de ascendencia liberal. O caso é que houbo pequenos problemas porque os tranvías non tiñan orde de parar ao paso dos fieis, ata que a Garda Civil impediu o seu paso, e un mozo tirou un fardelo cun rato dentro cando pasaba o Cristo pola praza da República, sendo apadumado e logo detido.[47] Houbo un descenso no número de mulleres asistentes e unha forte presenza

42 *El Pueblo Gallego*. 5/VIII/1928, p. 26.

43 *Faro de Vigo*. 9/VIII/1932, p. 12; 5/VIII/1934, p. 1; 6/VIII/1935, p. 12.

44 *El Pueblo Gallego*. 8/VIII/1933, p. 4; 6/VIII/1935, p. 2.

45 El *Pueblo Gallego*. 4/VIII/1931, p. 8.

46 *Faro de Vigo*. 2/VIII/1931, p. 12.

47 Resulta interesante ver o xeito de recollerse o feito nos dous xornais vigueses: "El público se arrojó inmediatamente sobre dicho individuo que estuvo a punto de ser linchado" *Faro de Vigo*.

de veciños do Porto, chegados no tren con dúas bandas de música para asistir á procesión e a un partido de fútbol entre o Celta e o FC Porto. Nos anos sucesivos todo transcorreu con normalidade, coa ausencia do Concello pero co retorno dos militares, aínda que só a través da súa banda de tambores e cornetas, en 1935.[48]

O deslinde entre o cívico e o relixioso non sempre vai ser doado. As xentes de esquerda vano procurar, as de dereitas non tanto. En todo caso, hai unha revitalización dos eventos cívicos, mesmo antes do cambio de réxime. A efeméride, en marzo de 1931, celebrouse cun banquete de afirmación viguesa ao que asistiu o máis selecto da burguesía (Alonso, Bárcena, Pereira, Tapias, Fábregas, Curty, Reguenga, Borrajo, Lorenzo, del Río, Posada, Núñez etc.), os irmáns Gómez Román, os xornalistas Jaime Solá e Manuel Fernández Lema, o secretario municipal Baliño Ledo ou o daquela pouco coñecido oficial Antonio Carreró. Mandóuselle un telegrama ao ausente Eijo Garay e acordouse proporlles ás autoridades que o 28 de marzo pasase a ser o Día de Vigo e erguer un monumento máis espléndido que o proxectado, para o que se nomeou unha comisión cos arquitectos Jenaro de la Fuente Álvarez e Manuel Gómez Román, o pintor e debuxante Benigno Pereira Borrajo e o secretario municipal Juan Baliño Ledo.[49]

O banquete volveu repetirse en marzo de 1932, no hotel Moderno. Agora, aproveitando as flores que adornaban o salón, leváronse ramos ao monumento de Méndez Núñez, ao Cristo e á oliveira, onde moitos dos presentes prestaron xuramento de defender Vigo, pondo a man sobre o seu tronco.[50] Dous meses despois, os participantes no banquete fundaban a asociación Centro de Hijos de Vigo, o 31 de maio,[51] onde van figurar sobre todo homes do ámbito conservador, non sempre republicanos. Esta será a encargada de organizar o programa civil da conmemoración nos anos seguintes. Recupérase o desfile de xigantes e cabezudos do sábado e as regatas do luns e mantense o banquete do 28 de marzo, alcumado de fraternidade viguesa, coas visitas á estatua de Méndez Núñez, ao Cristo e á oliveira.[52] Engadírase un baile no serán nun novo espazo, o parque da Barxa.[53]

4/VIII/1931, p. 12. "El muchacho resultase agredido por una turba de fanáticos y fanáticas, a quienes aplaudían otros de su especie desde los balcones". *El Pueblo Gallego*. 4/VIII/1931, p. 8.

48 *Faro de Vigo*. 6/VIII/1935, p. 12.

49 *Faro de Vigo*. 29/III/1931, p. 1.

50 *Faro de Vigo*. 29/III/1932, p. 6.

51 *Faro de Vigo*. 1/VI/1932, p. 5. En abril de 1960 mudaría o nome polo de Centro Vigués. *Anuario de Vigo*. 1959-1960, 21, p. 71.

52 *El Pueblo Gallego*. 29/III/1934, p. 8.

53 *El Pueblo Gallego*. 28/III/1935, p. 3.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 181-201
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

O máis sonado de todos os eventos de celebración da Reconquista de Vigo nos tempos republicanos foi o traslado dos restos mortais de Cachamuíña ata o mausoleo construído no cemiterio de Pereiró. Tivo lugar o 9 de agosto de 1932 e foi protagonizado polo Centro de Hijos de Vigo. Xustamente a mestura de actos relixiosos e cívicos que os organizadores impoñen, aducindo disposicións testamentarias do homenaxeado e a imposición dos seus descendentes para aceptar o traslado, provoca a ausencia de representación oficial do Concello e do Goberno Civil (Estévez Rodríguez 1997, p. 77). A prensa só recolle a adhesión dun grupo político: a Unión Regional de Derechas. A procesión cívica tivo dúas paradas estelares: a Porta de Gamboa, onde se reconstruíu para a ocasión a porta da muralla, e a oliveira, onde se lle renderon honores militares decretados polo ministro de Guerra, Azaña.[54] O mausoleo de Pereiró será lugar de memoria para que o Centro de Hijos de Vigo deposite alí un coroa de flores o 28 de marzo,[55] como tamén o será o osario no que repousan as cinzas dos heroes anónimos daquel día. Cachamuíña desprazaba así a Morillo como figura central. Concordaba máis co momento de efervescencia do sentir galego, que se ía plasmar en decembro coa aprobación do proxecto de Estatuto de Autonomía pola asemblea de municipios.

En 1933 o homenaxeado será o tenente Almeida. O Centro colocará unha placa na praza que levaba o nome do militar portugués coincidindo coa semana hispano-portuguesa que se estaba a celebrar na cidade.[56] En 1936 serán os indianos e filántropos Policarpo Sanz e Martín Echegaray quen reciban a homenaxe.[57] Desde 1935, o cabodano da Reconquista era oficialmente o Día de Vigo, a proposta do Centro e aceptación do Concello.

A LONGA NOITE FRANQUISTA

En agosto de 1936, tras o golpe de Estado, non se celebrou por "razones justificadísimas" a procesión do Cristo para conmemorar solemnemente "la gesta local de la libertad [...] la epopeya gloriosa de la Puerta de la Gamboa".[58] Ao seguinte, volveu a tradición aproveitando para pedirlle a vitoria das

54 *El Pueblo Gallego*. 10/III/1932, p. 8.
55 *El Pueblo Gallego*. 28/III/1936, p. 2.
56 *Faro de Vigo*. 28/III/1933, p. 12.
57 *El Pueblo Gallego*. 28/III/1936, p. 2.
58 *Faro de Vigo*. 2/VIII/1936, p. 1.

armas de España e da Falanxe.[59] Desde 1951 quedou establecido o costume da ofrenda da cidade ao Cristo, no transcurso da misa solemne do primeiro domingo de agosto.[60] O franquismo vai soldar aínda máis o cabodano bélico da manifestación ao concederlle ao Cristo honores de capitán xeneral con mando en praza, en 1957.[61] Ao ano seguinte, imporánselle a correspondente faixa e as insignias propias do emprego.[62]

A guerra era un bo escenario para reivindicar as fazañas bélicas pasadas e reclamar prebendas. Así o fará o xornalista vigués Fernández Serra (1937) lembrando "nuestra victoria racial contra los soldados de Bonaparte" e "nuestro Méndez Núñez", para demandar que "cuando en el mañana se haga la nueva división geográfica que a un nuevo Estado corresponde, Vigo [...] no siga siendo considerada como una villa sin importancia", nunha nada velada alusión á capitalidade perdida.

A afirmación viguesa que desde o seu nacemento promoveu o Centro de Hijos de Vigo vai ter un forte desenvolvemento durante a ditadura. De feito, pódese dicir que a conmemoración da Reconquista se vai desligar das festas do Cristo e cobrar vida propia, arredor da data do 28 de marzo. O día pasa a ser festa local. Desde 1952, o banquete de fraternidade será o escenario do que poderiamos chamar "debate do estado do Concello". En efecto, había un discurso do presidente do Centro coas reivindicacións viguesas e unha resposta do alcalde sinalando o feito no último ano e o por facer. Co gallo do 150 aniversario, o *Faro de Vigo* dedica unha páxina enteira a glosar "Ayer, hoy y mañana. Recuerdo, loa y esperanza de Vigo" no que un dos fundadores do Centro de Hijos de Vigo, Gerardo Campos (1959), rescata a figura de María da Aurora, e un maxistrado, un enxeñeiro e un arquitecto disertan sobre o presente e o futuro de Vigo desde o punto de vista intelectual, industrial e urbanístico.[63] A partir de 1966 vaise aproveitar a efeméride para inaugurar toda unha serie de obras realizadas polo Concello.

A festa cívico-relixiosa do 28 de marzo, porque a misa solemne segue tendo un lugar central, continúa a ser organizada polo Centro. Mantéñense as ofrendas florais ao Cristo, a Méndez Núñez, á oliveira, ao osario comunal e a Cachamuíña, pero incorporando agora a Carreró.[64] Estes dous últimos personaxes servían para unir as tres reconquistas que glosaba o crego

59 *El Pueblo Gallego*. 1/VIII/1937, p. 2.
60 *El Pueblo Gallego*. 7/VIII/1956, p. 3.
61 *El Pueblo Gallego*. 6/VIII/1957, p. 5.
62 *El Pueblo Gallego*. 5/VIII/1958, p. 3.
63 *Faro de Vigo*. 29/III/1959, p. 3.
64 *El Pueblo Gallego*. 29/III/1938, p. 4.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 181-201
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Muíños González (1936): contra os musulmáns, contra os gabachos e contra os moscovitas. Ou o que os vencedores, como Enrique Lagasca (1939), sinalaban como as dúas independencias:

> Era el ideal de España el que inspiraba el soberano esfuerzo que tan rotundo éxito alcanzó, eran los principios de Religión y Patria […] Al cabo de 130 años el mismo altísimo y depurado ideal inflamó las almas […] cuando hordas extranjeras hollaron el solar nacional.

Porén, desde 1942 Carreró deixa de recibir homenaxe individual. Nos anos seguintes incorpóranse as homenaxes de coroas nas lápidas aos heroes da Porta de Gamboa e ao tenente Almeida, que vai cobrar un especial relevo coa participación activa do cónsul portugués tanto diante da lápida coma no xantar de fraternidade.[65] Restáurase o costume de abrir a festa co desfile de xigantes e cabezudos. Por fin, o 3 de agosto de 1947 quedou inaugurado, na praza de España,[66] o monumento aos heroes da Reconquista, acordado en 1909.[67] A partir de entón, convértese nun novo lugar de memoria no que o Centro de Hijos de Vigo deposita unha coroa.

Na edición de 1963 quedou instituído o Premio Reconquista, outorgado á Coral Casablanca.[68] No último ano de vida do ditador, o Centro, agora chamado Vigués, seguiu patrocinando o evento, se ben reducindo as coroas a Cachamuíña e a Almeida, coa presenza do cónsul, a misa e o xantar.[69] Ao ano seguinte, en 1976, o Concello tomou o relevo do Centro como organizador do aniversario, mantendo misa, homenaxe a Almeida e xantar, coa novidade de que se fixo unha tribuna pública para que os veciños formulasen preguntas sobre o estado da cidade e o alcalde as respondese.[70]

65 No acto de colocación da coroa na lápida de Almeida, pronunciaban discursos o presidente do Centro e o cónsul portugués que eran reproducidos na prensa local. *Faro de Vigo*. 29/III/1946, p. 4.

66 Non será ata 1966 cando se traslade á praza da Independencia.

67 *Faro de Vigo*. 5/VIII/1947, p. 1. Unha pormenorizada e novelada reconstrución das vicisitudes seguidas polo monumento en Collado (1946).

68 *El Pueblo Gallego*. 29/III/1963, p. 5.

69 *Faro de Vigo*. 30/III/1975, p. 15.

70 *El Pueblo Gallego*. 30/III/1976, p. 15. O representante veciñal de Beade pediu permiso para falar en galego, sendo moi aplaudido pola concorrencia segundo o cronista e merecendo que o alcalde tamén lle respondese nesa lingua.

A ALBORADA DEMOCRÁTICA

O primeiro Concello elixido polo sufraxio popular, en 1979, cun alcalde socialista, trouxo pequenos cambios ao aniversario. Tiñan que ver coa lingua que emanaba das autoridades públicas e co recoñecemento a quen eran os verdadeiros heroes da xornada. A festa pasaba a ser un "ofrecemento da Corporación Municipal ao pobo vigués que foi o que singularmente se destacou naquela groriosa data da Reconquista, e sigue a pular por Vigo".[71] Por primeira vez, en 1981 o himno galego engadiuse ao español e ao portugués no repertorio da Banda Municipal. O resto permanecía: a misa solemne, as coroas aos heroes da Porta de Gamboa e a Almeida, a Cachamuíña e ao osario comunal e, por suposto, ao monumento da praza da Independencia. Tamén seguen os Premios Reconquista, cada vez con máis categorías. En 1983 a reconversión do naval irrompe na celebración cos traballadores de Ascón e Vulcano asubiando o himno portugués na praza de Almeida, ao parecer sen saber que o era. Nese mesmo ano hai constancia dunha representación parateatral, na praza da Constitución, con alegorías á Reconquista e aos seus principais actores.[72] Ao ano seguinte, talvez para controlar mellor posibles protestas, toda a parte cívica é levada á praza da Constitución, desde 1988 único escenario dos actos.[73] A festa de unidade en torno ao viguismo, como se recollía na prensa,[74] deu un paso máis nesa dirección coa creación dos galardóns aos Vigueses Distinguidos, na edición de 1987, entregados nas vésperas xunto coa Medalla da Cidade.[75]

CONCLUSIÓNS

A conmemoración da Reconquista de Vigo mestura na súa evolución secular tradicións realmente inventadas, como a institución da misa solemne de aniversario en 1810 ou a recreación teatral en 1997, con outras que van emerxendo e consolidándose con maior ou menor fortuna, como as ofrendas florais en determinados espazos ou eventos deportivos asociados ás festas (Hobsbawm 2002, pp. 7-8). A súa longa permanencia no tempo permítelle irse adaptando ás diferentes épocas e ás súas mudanzas culturais. Unha

71 *Faro de Vigo*. 28/III/1980, p. 16.
72 *Faro de Vigo*. 29/III/1983, p. 16.
73 *Faro de Vigo*. 29/III/1988, p. 8.
74 *Faro de Vigo*. 29/III/1984, p. 17.
75 *Faro de Vigo*. 29/III/1987, p. 8.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 181-201
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

tradición que naceu con carácter cívico-relixioso, cun marcado predominio do segundo adxectivo, é hoxe unha lúdica manifestación cívica sen apenas pegada relixiosa. A misa solemne desapareceu da programación do 28 de marzo e a asociación da procesión do Cristo coa reconquista é cada vez máis difusa.

Unha tradición que arrinca dun Te Deum ofrecido non só pola reconquista da praza viguesa senón tamén pola vitoria de Ponte Sampaio, acabará sendo unha reivindicación, máis ou menos celebrada, segundo os momentos, de orgullo vigués. Mesmo ignorando totalmente o papel xogado polas xentes da ampla contorna nos días de autos.

A festa pasa por momentos de bonanza, como a restauración afonsina, o franquismo ou a actualidade, e outros máis escuros, como os posteriores ao desastre de 1898. Sendo certo que sempre se celebraba a misa solemne na data histórica, o Concello foi afastando a festividade para xuño e logo para agosto. O primeiro centenario supuxo o deslindamento da conmemoración. Marzo volve ser central no recordo da xesta e agosto vai derivando cara a unha festa patronal.

Os grandes mantedores do aniversario van cambiando. O Concello é actor único ata a Restauración, cando a sociedade civil cobra relevancia coas diferentes entidades recreativas. Co gallo do primeiro centenario xorde unha parcería público-privada a través da Asociación Popular de Vigo. O retraemento do Concello republicano vai deixar nas mans do Centro de Hijos de Vigo toda a organización do 28 de marzo, feito que se vai prolongar ao longo da ditadura franquista. Na etapa actual, é a Asociación Veciñal e Cultural do Casco Vello de Vigo quen rexe a conmemoración. A procesión do Cristo, desligada do Concello, depende en exclusiva das autoridades eclesiásticas e das confrarías relixiosas.

A fortuna dos protagonistas tamén é caprichosa. A primeira estatua erixida para exaltar a reconquista ten como heroína a cidade que reclama para si o triunfo. Non tivo ventura. Nunca foi un lugar de memoria que honrar. A lápida do primeiro centenario, con moita mellor sorte, tamén é comunal. Porén, a estatua acordada naquela mesma data enxalza a Morillo, quen xa tiña rúa propia. Un Cachamuíña, relativamente secundario no recordo, brilla luminoso co rexionalismo conservador que o consagra como referente. Un Vázquez Varela, anónimo ata o centenario, convértese en líder da reconquista na recreación teatral grazas a canonización do relato oficial do Concello de 1853.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acuña y Malvar, Manuel (1811). *Censura ó impugnación de los sucesos militares de Galicia en el año de 1809, que ha dado a luz en diciembre de 1811 el Coronel D. Manuel García del Barrio*. Cádiz: Imprenta de D. Manuel Santiago.

Álvarez Blázquez, Xosé María (1960). *La ciudad y los días. Calendario histórico de Vigo*. Vigo: Ediciones Monterrey.

Bernárdez Rodríguez, Ángel (1909). Lo que fue Vigo y lo que es. *Faro de Vigo*. 28/III/1909, 1-2.

Campos, Gerardo (1959). Figuras y hechos de la Reconquista de Vigo. *Faro de Vigo*. 29/III/1959, 3.

Collado, Abel (1946). El Monumento a la Reconquista de Vigo. ¡Al fin...!. *Faro de Vigo*. 28/III/1946, 3.

Demange, Christian (2004). *El Dos de Mayo. Mito y fiesta nacional (1808-1958)*. Madrid: Marcial Pons/CEPC.

Estévez Rodríguez, Emilio (1997). El traslado a Vigo de los restos mortales de Cachamuiña. *Glaucopis*. 3, 55-79.

Estrada Catoyra, Félix (1978). *Reseña de la Reconquista de Vigo*. Vigo: Grafinsa.

Fernández Serra, Fabriciano (1937). ¡¡Vigo!! *El Pueblo Gallego*. 28/III/1937, 10.

G.C.R. (1960). ¿Por qué Vigo es la ciudad del olivo? *Anuario de Vigo*. 21, 48.

García del Barrio, Manuel (1811). *Sucesos militares de Galicia en 1809 y operaciones en la presente guerra*. Cádiz: Vicente Lema.

González Fernández, Juan Miguel (2024). Élite y clase media sociales en Vigo durante la primera Restauración (1875-1902). *Glaucopis*. 29, pp. 27-53.

Hobsbawm, Eric (2002). Introducción: la invención de la tradición. En: Eric Hobsbawm e Terence Ranger, eds. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.

Lagasca, Enrique (1939). 28 de marzo de 1809. Los héroes de Vigo. *Faro de Vigo*. 28/III/1939, 1.

Lalo [Vázquez Gil] (guión) e Bofill (debuxos) (1976). *Historia de la Reconquista de Vigo*. Vigo: Ayuntamiento de Vigo.

Machuca, C.G. (1997). El Casco Vello revive la Reconquista. *Faro de Vigo*. 7/IV/1997, 3.

Martínez Alonso, Rubén (2013). *El Casino de Vigo: Crónica ilustrada del histórico Casino de Vigo (1847-1936)*. Santiago: Alvarellos Editora.

Morillo, Pablo (1809). Relación de los sucesos ocurridos en la reconquista de Vigo, remitida a la Suprema Junta Central. *Gazeta Extraordinaria del Gobierno del sábado 15 de abril de 1809*. Sevilla.

Muíños González, Jesús M.ª (1936). Al servicio de España. *Faro de Vigo*. 16/VIII/1936, 10.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 181-201
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Núñez Seixas, Xosé Manoel e Iglesias Amorín, Alfonso (2009). La memoria de la Guerra de la Independencia en Galicia. En: Manuel Mortari Fernández, coord. *Ciudades en Guerra 1808-1814. Vigo en la Guerra de la Independencia*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 323-338.

Rodríguez Elías, Avelino (1916). *La Reconquista de Vigo en 1809: juicio crítico e histórico*. Vigo: Casa P.P.K.O.

Taboada Fernández, Nicolás (1876). Epopeya. II La Reconquista de Vigo (1809). *Faro de Vigo*. 3/VI/1876, 2.

Taboada Fernández, Nicolás (1891). *Los héroes de la Reconquista de Vigo*. Vigo: Editorial de A. Varela.

Taboada Leal, Nicolás (1840). *Descripción topográfico-histórica de la ciudad de Vigo, su ría y alrededores; con una noticia biográfica de varios hombres ilustres hijos del país*. Santiago de Compostela: Imprenta de la viuda e hijos de Compañel.

Vallejo Pousada, Rafael e Domínguez Castro, Luis (2009). La Reconquista de Vigo y la Batalla de Ponte Sampaio. En: Manuel Mortari Fernández, coord. *Ciudades en Guerra 1808-1814. Vigo en la Guerra de la Independencia*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 231-248.

Vesteiro Torres, Teodosio (1875). 28 de marzo de 1809. *Faro de Vigo*. 5/VI/1875, 1-2.

Villares, Ramón (2004). *Historia de Galicia*. Vigo: Galaxia.

Villaverde Román, Xosé C. (2002). Orixe das regatas de traíñas na Ría de Vigo. *Glaucopis*. 8, 287-308.

Yáñez Rodríguez, Joaquín e López, Benito Manuel (1976). *Análisis histórico de la reconquista de Vigo*. Vigo: Ayuntamiento de Vigo.

Boletín da Real Academia Galega
Núm. 386, pp. 203-226
© 2025. Real Academia Galega
https://doi.org/10.32766/brag.386.911

CANDO CAMBIAMOS DE AVÓS. A ROMERÍA VIKINGA NAS TORRES DE OESTE (CATOIRA) COMO REPRESENTACIÓN DO PASADO

WHEN WE CHANGE GRANDPARENTS.
THE VIKING FESTIVAL IN TORRES DE OUESTE (CATOIRA) AS A REPRESENTATION OF THE PAST

Manuel Gago Mariño

Consello da Cultura Galega
Universidade de Santiago de Compostela

ORCiD: 0000-0002-5902-6569

Resumo: Este artigo analiza a evolución e o impacto cultural da Romaría Viquinga de Catoira, unha das manifestacións festivas máis senlleiras de Galicia. A través dunha perspectiva diacrónica, explórase a transformación do suxeito viquingo na narrativa histórica galega: desde a ameaza pagá das crónicas eclesiásticas medievais e modernas ata a súa conversión nun símbolo de prestixio atlántico na cultura contemporánea. Analízase o papel fundamental do Ateneo do Ullán na década de 1960 e como o contexto do turismo no franquismo facilitou a creación dunha performance colectiva influenciada pola cultura pop global. O texto propón que o fenómeno viquingo en Catoira non é só unha recreación histórica, senón un proceso de negociación identitaria onde o viquingo emerxe como un novo devanceiro que complementa ou substitúe o mito celta, conectando Galicia coa modernidade e o prestixio das culturas do norte de Europa.

Abstract: This article analyses the evolution and cultural impact of the Viking Pilgrimage in Catoira, one of Galicia's most distinctive festivals. From a diachronic perspective, it explores the transformation of the Viking subject in Galician historical narratives: from the pagan threat described in medieval and modern ecclesiastical chronicles to its conversion into a symbol of Atlantic prestige in contemporary culture. The

ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680
Enviado: 11/II/2026 Aceptado: 4/III/2026

fundamental role of the Ateneo do Ullán [Ullán Cultural Centre] in the 1960s is analysed, as well as how the context of tourism during the Franco regime facilitated the creation of a collective performance influenced by global pop culture. The text proposes that the Viking phenomenon in Catoira is not merely a historical re-enactment but a process of identity negotiation where the Viking emerges as a new ancestor that complements or replaces the Celtic myth, connecting Galicia with the modernity and prestige of Northern European cultures.

Palabras chave: viquingos, Catoira, identidade, cultura popular, historiografía, recreación histórica.

Key words: Vikings, Catoira, identity, popular culture, historiography, historical re-enactment.

1. INTRODUCIÓN

Situémonos na primeira semana de agosto nas Torres de Oeste (Catoira), na ribeira do río Ulla, nese tramo no que a auga salgada da ría de Arousa e a auga doce que chega do centro de Galicia confl úen. Varios barcos viquingos reconstruídos, cheos de figurantes, achéganse ameazantes ao público que observa divertido o desembarco. Hai moitos veciños pero tamén numerosos visitantes, xa que a festa é un dos eventos máis destacados do calendario festivo galego do verán. Desde mediados dos anos 60 vénse repetindo a mesma representación: os barcos soben polo río, os viquingos berran con espadas, machados e escudos en alto e desembarcan aos pés deste destacado enclave defensivo medieval da costa galega.

Pero ninguén defende desde a ribeira estas torres nin a comarca que protexen. Non hai soldados, non se escenifica unha mínima defensa. Nin sequera se aproveita que, nas crónicas medievais, os ataques viquingos documentados adoitan rematar coa vitoria galega e a expulsión dos invasores. Eses viquingos, veciños de Catoira, saltan da borda, departen amigablemente cos visitantes, protagonizan espectaculares fotos nas que aparecen ateigándose de viño, abrázanse como camaradas, locen a estética viquinga de moda no momento, escenifican o que se entende como pirata exaltado e bébedo da súa vitoria; cada un deles representa como actor parte da *performance* dunha identidade colectiva exitosa que se difunde desde hai décadas en guías turísticas, documentais e hoxe en redes sociais

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 203-226
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

e cibermedios. A Romaría Viquinga pasou a formar parte da imaxe da Galicia contemporánea.

Por iso esta pregunta gana aínda máis sentido: por que non aparecen na Romaría os galegos defendéndose? Non é que moitas festas de recreación histórica celebran vitorias, batallas de dous bandos, o triunfo da veciñanza organizadora do evento? Téñense abordado as festas de recreación histórica como un campo de negociación das identidades colectivas e de construción da alteridade (Alonso e González 2013; González-Álvarez, Alonso González e Rodríguez-Hernández 2022), pero tamén de consolidación de identidades colectivas e nacionais, aspectos nos que a Romaría viquinga de Catoira xogou un papel moi importante na Galicia dos anos 80 e 90, marcando a imaxe turística do país pero influíndo tamén na propia percepción e representación do pasado polos galegos. Mais sorpresivamente, é un pasado no que os galegos contemporáneos aos ataques viquingos non parecen estar presentes nese centro performático que é o desembarco, aínda que si, nos últimos anos, en eventos colaterais. Ou é que están presentes doutro xeito? Parafraseando o realizador alemán Rüdiger Suchsland, que sabe a Romaría Viquinga sobre nós que nós non sabemos?

2. UN ENCLAVE SINGULAR

A Romaría Viquinga non se escenifica nun lugar calquera. A diferenza doutras festas de recreación histórica do país de grande arraigo e sona, como a Festa da Istoria de Ribadavia, o Arde Lucus ou a Reconquista de Vigo, o escenario non é urbano, senón un enclave histórico, arqueolóxico e monumental localizado no extrarradio do concello pontevedrés de Catoira. Cando naceu a festa, as Torres de Oeste atopábanse nun espazo marxinal en relación á vida cotiá do concello, máis basculado arredor da estrada xeral Pontevedra-Santiago de Compostela e ao centro do val. Para ir ás Torres de Oeste cumpría facelo *ex profeso*, ao igual que as ermidas de romarías populares se atopan en espazos excéntricos, no alto de montes, en castros ou no fondo dos vales dos ríos, e só se acode a elas nos contados días de festa do santo e de devoción. A ribeira do Ulla por entón era máis ben un espazo industrial, con areeiras e fábricas que rodeaban o recinto arqueolóxico tanto en fronte coma río abaixo.

A construción da ponte de Catoira en 1981, que interveu de xeito moi agresivo sobre o propio recinto fortificado, transformou esta percepción inicial, convertendo este espazo nun nodo de comunicacións entre as comarcas do Ullán, O Barbanza, O Salnés, Compostela e Caldas. O recente engadido

dunha nova ponte do tren uns centros de metros máis abaixo incide na relevancia estratéxica deste tramo do Ulla. Paradoxalmente, a modernidade restaurou a centralidade que xustificou historicamente o emprazamento deste sitio arqueolóxico e fortificación.

As diferentes campañas arqueolóxicas levadas a cabo nas Torres de Oeste desde a década de 1950 ata 2011 permiten obter un modelo bastante claro da secuencia cronolóxica do lugar. A primeira ocupación situaríase na Idade do Ferro, onde existiría un pequeno poboado que funcionaría como espazo de intercambio cos comerciantes mediterráneos e que adquire máis relevancia como nodo comercial arredor do cambio de era, xa en época romana. Esta pequena illa na ribeira do Ulla funcionaría como espazo pesqueiro e comercial ata os séculos v-vi, momento no que é aparentemente abandonada (Naveiro 2004). Nestas cronoloxías, o xacemento das Torres ten interesantes paralelos con outra illa fluvial moi similar situada río arriba, tamén na ribeira sur: o Mercado dos Mouros, en Valga, cunha ocupación entre os séculos iv a. C. a iv d. C. e na que ao igual que nas Torres de Oeste, aparece moita cerámica de importación mediterránea (Fernández Abella 2014).

A reocupación do xacemento como infraestrutura militar sucede arredor dos séculos ix-x, cando a monarquía ovetense vai tomando control sobre o occidente galego. Consérvase unha peza relevante deste período, un baixorrelevo coa cruz patada símbolo da monarquía datada hipoteticamente nos tempo de Afonso III (866-910). Hoxe atópase no Museo de Pontevedra. Por entón as torres eran un castelo de reguengo que en 1024 foi cedido ao bispado de Iria e desde entón estaría en posesión da mitra compostelá (Piay 2024). A *Historia compostelana* aclara o sentido defensivo da fortaleza como defensora de ataques marítimos no século xii, e defínea como a "chave e selo de Galicia". Que na crónica compostelá se resalte o seu mal estado e ao mesmo tempo a urxencia da súa reconstrución dá conta de que os bispos desta diocese aínda contemplaban ataques marítimos de relevancia, tanto musulmáns coma do norte de Europa, a esas alturas do século xii,[1] tras os episodios críticos dos ataques viquingos e das razzias marítimas e terrestres musulmás. Pero o argumento tamén podería valer para fortalecer un enclave que serviu para o control de acceso ao principal porto comercial e pesqueiro compostelán ao longo de toda a Idade Media, Pontecesures e

1 "Certamente temían os hispanos que os pobos ingleses ou os normandos ou outros pobos bárbaros atacasen por esta parte Galicia por mar, pois Oeste é como a chave e selo de Galicia. Porque, se pobos estranxeiros se apoderasen deste lugar, desde alí mesmo, aprestada a fortificación, terían ao seu alcance atacar Galicia e devastala." (*Historia compostelana* XXIII).

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 203-226
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Padrón, e que funcionou como portádego e centro de recadación de impostos ata o seu derrubo polos Irmandiños.

No século xvi conservábase unha certa narrativa culta da fortaleza como bastión fronte as invasións marítimas, como se amosa nas preguntas dos letrados do preito Tabera-Fonseca, aínda que a memoria popular engadía xa unha interesante reelaboración mítica que parece recoñecer a relación de parentesco entre a sé compostelá e a fortificación, como o que declara o escudeiro Lope del Villar, do Carril:

> le oiera dezir a su madre e a otros [...] aque los dichos castillos do Este fueran fechos por misterio e que los que benian en romeria a Santiago benian tambien a los dichos castillos del Este en romeria. (Rodríguez González 1984, p. 227)

Debido á súa relevancia histórica, as Torres de Oeste sempre estiveron presentes en certo discurso culto que no século xix se foi paulatinamente reelaborando. Así e todo, carecemos de evidencias nas recompilacións folclóricas de que na memoria popular da terra catoirá e ullá se conservase unha lembranza clara do papel deste castelo na defensa contra invasores viquingos ou musulmáns. Non quere dicir que non existise, pero desde logo non foi recollida, malia o interese dos folcloristas galegos do século xix en atoparen romances ou pezas lendarias populares que transmitisen acontecementos históricos de relevancia para a historia galega. E sabemos que existiría un grande interese, toda vez que a estas memorias históricas populares se lles asignaba unha relevancia case de orgullo nacional (Rodríguez 2025).

Todo parece indicar, xa que logo, que os fundadores da Romaría Viquinga partían desde cero no ámbito da memoria popular. Ningún dos promotores das Torres de Oeste nos deixou por escrito esas memorias populares. A narrativa das invasións viquingas que deu tanta sona a este espazo na modernidade viña doutro lugar. E era un lugar moi antigo.

3. O DISCURSO HISTORIOGRÁFICO SOBRE OS VIQUINGOS

É por iso que é especialmente relevante comprender o discurso historiográfico arredor dos viquingos e en que medida este relato foi evolucionando coa propia sociedade galega e o seu contorno histórico.

As fontes contemporáneas das que dispomos para coñecer as diferentes incursións viquingas en Galicia son moi limitadas (García Losquiño 2023; Ollero de Landáburu 2016, p. 287; Sánchez Pardo 2010, p. 58) e parcas en

información. Unha división posible podería ser a partir da súa procedencia: cristiás, nórdicas e musulmás. Dentro das cristiás tería sentido tamén comprendelas en función da súa orixe e contexto de produción: a cronística real, como a *Crónica rotense* ou a *Albedense*, a cronística relixiosa como a *Historia compostelá*, ou mesmo a documentación legal e diplomática, como é o caso da documentación de tombos como o de Celanova ou o de San Martiño de Xuvia. Cada unha delas adoita ter enfoques parcialmente distintos arredor das incursións viquingas, mediados polos intereses de cada grupo; vistas en conxunto, achégannos hoxe unha visión moito máis plural e diversa da que se contaba a mediados do século xx.

As crónicas reais cristiás ou as crónicas musulmás céntranse na mobilidade dos continxentes e nos liderados nos combates da banda cristiá, como na vitoria de Ramiro no *Farum Brecantium* (Ollero de Landáburu 2016, p. 282), ou mesmo nas tentativas viquingas por estabeleceren relacións diplomáticas cos gobernantes galegos (Allen 1960, p. 25). A cronística relixiosa atende sobre todo ao impacto dos ataques sobre os edificios relixiosos, así como ao comportamento dos líderes espirituais. É bo exemplo a narración da morte do bispo Sisnando da man dos viquingos na *Historia compostelá* (1994, p. 245) ou o liderado dos bispos Rosendo e Pedro de Mezonzo na defensa e reconstrución do territorio tras o desastre das incursións. Ademais, a documentación legal permítenos ver como afectou a presenza viquinga ás vidas das persoas do común —con referencias a secuestros—, ás propiedades —con ocupacións—, ou mesmo de xeito directo a participación dos propios viquingos nas loitas internas do reino como mercenarios (Pires 2012, pp. 187 e 190; García Losquiño 2022). As sagas nórdicas, por outra banda, son parcas e pouco precisas nos detalles xeográficos pero engaden historias con enfoques distintos, de carácter máis narrativo, nos que podemos achegarnos á interacción, e mesmo cooperación, dos nórdicos coa poboación galega (Izquierdo 2009). Estes relatos, destinados á narración da vida de destacados líderes viquingos, son escasos nos detalles de localización, pero conforman un conxunto de certa relevancia que permite contrastar interaccións máis complexas e mutuamente interesadas entre os viquingos e os seus inmediatos sucesores —os cruzados normandos—, que as que nos contan as fontes eclesiásticas. Unha ollada ampla ás fontes documentais permite albiscar —malia a súa brevidade— certa diversidade de actores, clases sociais, escenarios territoriais, acontecementos e accións vinculadas á presenza viquinga na costa galega. Porén, o acceso a estes materiais por parte dos investigadores galegos foi moi limitado ata a década de 1980.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 203-226
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Secasí, o resultado na historiografía sobre os viquingos elaborada con posterioridade á Idade Media, sobre todo na Idade Moderna, ofrece enfoques limitados ás fontes áulicas ou eclesiásticas que dan conta dos feitos. Os 'normandos' —esa será a denominación que prevaleza fronte aos *leodemanos* ou *lordomanos* da documentación medieval— van ter unha presenza continua en boa parte destas crónicas, que en gran medida están concibidas cunha orientación apoloxética, en defensa do reino de Galicia e da súa primacía no ámbito da Coroa española a través do seu culto católico primixenio (Viveiro 2009). O papel da relixión —coa conversión dos suevos e, sobre todo, coas reliquias do apóstolo Santiago— vai ser troncal na construción da identidade do reino destes autores. E é neste contexto onde os enfrontamentos cos viquingos e o relato das adversidades sufridas pola Igrexa e os seus membros non van ser esquecidos. Os bispos e cregos son aquí construídos como líderes do territorio en tempos de tribulación. Auténticos reconstrutores do reino tras un período de devastación, no que as vitorias galegas, bastante frecuentes, son escasamente referidas.

Aínda que no ámbito dos reinos de Galicia e León se deron algunhas interpretacións teolóxicas —algunhas en textos áulicos— dos ataques viquingos paralelas ás que se escribían no ámbito británico ou francés, vinculando as razzias ás malas prácticas cristiás e de abundancia de pecados (Curto 2018, p. 277), chama a atención que as elaboracións historiográficas que inclúen explicacións providenciais parezan ser posteriores aos feitos. Cobra un especial interese a interpretación teolóxica que o cóengo de Iria Rui Vasques ofrece na *Crónica de Santa María de Iria* nunha data xa tardía (1467-1468) sobre os ataques:

> Porlo pecado que contra [o bispo Ataúlfo] fezeron, vieron cen nabes armadas de normanos a Galiza, et guerrearon por tres anos et destroiron a terra por aquel pecado que fezeron contra o santo obispo Atheulfo; en tal guisa que matavan et captivavan homes, et molleres et os moços pequenos. (Souto Cabo 2001, p. 61)

A crise de Ataúlfo II non foi un asunto menor: o bispo fora acusado e sometido a xuízo polo rei por unha acusación de sodomía. Tras superar un xuízo de Deus, o bispo retirouse en Asturias abandonando o bispado (López Ferreiro 1899, p. 155). Hai que ter en conta que Ataúlfo é un actor de primeira orde no reino, que acadou o traslado da sé episcopal de Iria a Compostela co argumento da desprotección de Iria fronte aos ataques marítimos, e incrementou o poder e influencia institucional da sé. Como

vemos, os viquingos son empregados polos historiadores eclesiásticos como axentes en negativo que permiten destacar o papel da Igrexa na ordenación do reino. Con posterioridade, estas narrativas da Idade Moderna sobre os viquingos vémolas na *España Sagrada* (1747) do padre Yepes, tamén nas *Armas y Triunfos del reino de Galicia* (1662) do padre Gándara ou nos *Anales del Reino de Galicia* (1733) do padre Huerta, entre outros moitos títulos.

Figuras como Rosendo de Celanova, Pedro de Mezonzo ou Cresconio son definidos como auténticos refundadores das súas dioceses tras as catástrofes dos ataques. A construción do liderado é especialmente visible no caso de Rosendo, de quen na biografía escrita por Ordoño de Celanova no século XI se afirma que asumiu funcións rexias durante as vagas de ataques, recalcando que el tamén nacera de 'estirpe real', para encabezar os exércitos que expulsaron os viquingos de Galicia e o norte de Portugal. O texto de Ordoño, do século XII, é un exemplo desta narrativa de construción do liderado eclesiástico en momentos críticos, aínda que os seus editores e outros investigadores consideran este liderado militar unha ficción (Curto 2018, p. 289; Ordoño de Celanova 1990) que, malia iso, foi moi produtiva na historiografía posterior. O episodio é relevante na memoria do santo: o grande escudo da abadía de Celanova incorpora unha notoria espada en referencia ao episodio mítico.

Tamén é sintomática a consideración dos diferentes bispos tudenses afectados polo ataque á sede de 1016. Tanto o bispo Afonso I, preso polos viquingos e desaparecido das fontes a partir dese momento, coma Vímara e Viliúlfo, dous dos prelados retirados ao mosteiro de Santo Estevo de Ribas de Sil durante o período no que a sé foi abandonada ante a ameaza pirata, adquiriron o título de santos. Así é cando menos na tradición local promovida desde a catedral tudense e así figurarán incorporados no cadeirado barroco da catedral de Tui en tempos do bispo Anselmo Gómez de la Torre (1689-1720).

Con todo, a elaboración máis complexa arredor do liderado episcopal fronte os viquingos corresponde á historia do bispo Gonzalo de Mondoñedo, titular da sede de San Martiño de Mondoñedo (Foz). A lenda narra como o bispo, con axuda dos seus acólitos, conseguiu afundir unha armada atacante situada diante das costas de Foz grazas aos seus rezos. Trátase dun relato complexo con múltiples caras: as tradicións orais, abundancia de textos eruditos do Antigo Réxime, monumentalidade (unha capela, a tumba do bispo, pinturas murais, a fonte santa) e ritualidade (procesións ou poderes curativos do sartego). A narrativa é sintomática dun proceso de construción do inimigo viquingo: as dúbidas entre os eruditos do Antigo Réxime

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 203-226
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

arredor da adscrición étnica da armada, que é ambigua nos textos medievais (normanda ou sarracena), resolvéronse cara aos nórdicos a partir da historiografía do século xix (Fernández Pacios 2008), en consonancia con outros procesos de construción do pasado da identidade nacional galega do século que lles concedían máis relevancia aos contactos atlánticos sobre os peninsulares ou os da Hispania musulmá.

Na Idade Moderna, a propia fidalguía incorpórase a esta narrativa. Nos cronicóns e nas historias nobiliarias búscase a ascendencia da casa nas grandes figuras míticas do pasado, como Lupa, o apóstolo Santiago, os reis suevos, diferentes figuras mitolóxicas da Antigüidade clásica, os gregos que se asentaron no país segundo as fontes clásicas ou figuras guerreiras de primeira orde (Elías de Tejada e Pércopo 1966, p. 157; Rey Castelao 2016). A narrativa nobiliaria sobre os viquingos créase a partir das mesmas fontes medievais que consultan os historiadores eclesiásticos do Barroco, aínda que a diferenza destes, acentúan os valores bélicos e o liderado militar na defensa do reino, cos cabaleiros loitando por encargo do monarca. Un exemplo témolo na casa dos Pardiñas, orixinaria do occidente coruñés, quen consideraban o seu solar fortificado da parroquia de Santa María de Razo (Arteixo) como o "antemural ás furiosas augas do Océano" no que o antecesor Fernando de Pardiñas se enfrontou a sarracenos e normandos, en palabras de Antonio Riobóo y Seixas (1728). Polo seu grande interese, a máis significativa e elaborada narración é un interesante manuscrito xenealóxico de 1720 de título *De la nobleza de la casa de Camba y sus principios, y fundación del castillo de Castrocandaz* (...),[2] no que se identifica como solar das casas fidalgas dos Camba e dos Taboada unha fortaleza que aproveita un meandro do río Miño chamada Castro Candaz, preto de Taboada. O relato dá conta de que os viquingos entrarían na terra de Chantada na primeira invasión do 844 e arrasarían a propia fortaleza desta vila. Os cabaleiros da comarca refuxiáronse no angosto castelo de Castro Candaz baixo o liderado dos irmáns Olmundo e Erxica de Eriz, e resistirían ata a chegada do rei Ramiro, quen derrotaría os viquingos na batalla de Campo Ramiro, a parroquia chantadina que desde entón conserva no seu nome a vitoria daquel día. Castro Candaz e a loita dos dous irmáns converteríase no feito glorioso que alumearía os inicios das familias nobiliarias da comarca chantadina. O relato de Olmundo e Erxica de Eriz é atípico: polo xeral as narrativas episcopais galegas sobre os viquingos destacan o papel pasivo

2 O manuscrito consérvase na Biblioteca Nacional de España coa sinatura MSS/11642 (H.64R.-94R).

dos galegos, que sofren os ataques, que non se enfrontan a eles, que carecen de heroes distintivos e narracións que os ilustren.

Na Galicia da segunda metade do século xix, como noutros países europeos, construíronse novos relatos históricos baseados en premisas modernas. En contraste cos vellos relatos de raíz cristiá que procuraban encaixar o reino de Galicia dentro da coroa española, as novas historias de carácter liberal e baseadas en premisas científicas desenvolveron unha orixe histórica da nación política, autocentrada e en moitos casos definida en oposición a Castela. Neste marco, os viquingos aparecen nesas narracións do pasado cun papel secundario, pero desenvolven unha función no relato xeral como axentes que confirman, coas súas sucesivas derrotas, a vontade resistente do pobo galego fronte aos invasores.

> [Galicia] conoció al hombre lacustre y al de las alturas, vió arribar al celta de ojos claros e impetuoso y rápido movimiento, a los semitas, a los romanos, a los hérulos, los árabes, los normandos. Cuando el extranjero visita en son de guerra nuestras costas, siempre se detiene al pie de sus muros. (Murguía 1888, p. 246)

Cómpre sinalar que as fontes ás que tiñan acceso os historiadores da época eran esencialmente os textos de produción eclesiástica de séculos anteriores. Os relatos das sagas escandinavas, da cronística europea ou musulmá, así como os coloristas datos da relación entre os viquingos e individuos particulares figuraban aínda dispersos e perdidos nos tombos monásticos e na documentación privada. Aínda así, a óptica da nova historia reclamaba un papel máis activo dos galegos. Non é casual que pertenza a esta época o único gravado do século xix no que se recrea a vitoria galega sobre os normandos (fig. 1), se ben a imaxe non se produce nun contexto galego. Ata hai moi poucos anos non se volvería a producir unha ilustración semellante asociada a unha vitoria galega contra os viquingos, e esta será nos cómics, e nin sequera tan contundente coma esta.

Como se pode observar, os galegos loitan a pé de praia, ante uns viquingos que foxen nas súas lendarias naves. A imaxe establece un intrigante contraste coas numerosas fotos que podemos atopar do desembarco de Catoira en Internet. Non hai ningunha equivalente.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 203-226
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680



Fig 1. 'Los normandos son destrozados en las costas de Galicia'
(Gebhardt 1861, t. III, p. [72-73]).

Os historiadores do século xix como Murguía ou Vicetto non admiten os viquingos como parte do substrato céltico que conforma a base da identidade nacional. Xogan outro papel: o do elemento de cohesión á inversa. Os escasos textos do Rexurdimento que se deteñen nos viquingos abondan nesa idea da vitoria e do orgullo por deter os ataques nórdicos. Quizais o exemplo máis descoñecido e tamén inagardado sexa o de Eduardo Pondal. Pondal, responsable do celtismo poético máis requintado da nosa literatura, escribiu un documentado poema épico arredor dos ataques viquingos a Galicia. O poema, posto na boca dun guerreiro viquingo, é unha apelación á fuxida das costas galegas en canto aparezan no horizonte. Os viquingos están temerosos de sufrir derrotas coma no pasado.

Pilotos…, virade o rumbo,
virádeo ben ao ponente…,
nesa terra temerosa
ha caído para sempre
Haimar, Olaf, Sterkoder,
Harald, Harold o valente…

[…]
Fuxamos de Breogán,
fuxamos á terra verde!
(Ferreiro 2017, p. 391)[3]

O poema concorda co papel activo dos galegos na defensa do país sostido polo seu amigo, o historiador Manuel Murguía, pero nun contexto ambiguo ao describir os viquingos como "vencedores e vencidos" (Murguía 1865, p. 212). Difícil construír unha épica se non hai unha estrutura binaria. Esa construción si existiu, por exemplo, no caso das narracións historiográficas do enfrontamento dos celtas contra os romanos, aínda que paradoxalmente se conservasen fontes históricas máis ambiguas ao respecto.

4. A ROMARÍA VIQUINGA E UNHA NOVA (VELLA) LECTURA DOS VIQUINGOS

A Romaría Viquinga de Catoira é a máis lonxeva festa de recreación histórica do país e tamén unha das máis exitosas. Naceu en 1961 e en 2002 adquiriu a máxima distinción oficial da súa relevancia: a designación como Festa Turística de Interese Internacional. A afluencia de público e o volume de actividades programadas non deixaron de medrar desde entón. Esta dilatada secuencia temporal e as propias transformacións de Galicia neste longo período de máis de sesenta anos converten a Romaría Viquinga nun privilexiado escenario para observar cambios de interese na cultura e identidade galegas. O antropólogo Manuel Vilar (2008) dividiu a traxectoria da Romaría Viquinga en tres grandes fases: o nacemento (1961-1964), a consolidación (1965-1990) e a institucionalización (1990-actualidade). Nos grandes trazos, estas fases coinciden tamén coa propia percepción histórica dos veciños en relación á evolución da festa. Iremos debullando a estrutura da festa arredor destas tres fases.

3 Agradezo a Miguel Anxo Seixas, quen amablemente me informou da existencia do poema.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 203-226
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

4.1. O nacemento (1961-1964)

A festa de Catoira está ligada de xeito directo cun grupo cultural das Rías Baixas, o Ateneo do Ullán. Tratábase dunha agrupación de carácter lúdico, cultural e artístico que reuniu numerosos intelectuais das comarcas da Ulla e do Salnés máis oriental. Velaí estaban figuras como Baldomero Isorna, Faustino Rey Romero ou Plácido Castro entre outros. Con este foro tamén tiveron relación figuras como Máximo Sar, Carlos García Bayón, Luis Bouza Brey, Xesús Ferro Couselo ou Camilo José Cela. O Ateneo tiña como local a cantina da estación, propiedade de Segundo Rodríguez. Foi este núcleo arredor dos presidentes deste foro, o avogado Baldomero Isorna e o excéntrico crego Faustino Rey Romero, quen deu á luz a Romaría Viquinga en 1961. É posible que a idea dun desembarco viquingo xa estivese presente nalgúns círculos en 1954 con motivo do Ano Santo compostelán (Vilar 2008).

Cómpre entendermos que a partir de finais da década de 1950 o réxime franquista iniciou certas dinámicas aperturistas orientadas ao turismo e ao uso da diplomacia cultural en Europa. Nestas novas estratexias figuras destacadas da cultura galega como Álvaro Cunqueiro ou Filgueira Valverde, entre outros, participarán a través de conferencias, eventos lúdicos, publicacións e certames, que precisan dun novo relato de Galicia e do territorio, actualizado aos tempos pero non discordantes co propio ámbito do réxime na altura. Este proceso intensificouse coa entrada de Manuel Fraga Iribarne no Ministerio de Información y Turismo en 1962 (Gago 2021). No ámbito galego, a dimensión histórica da cultura xogou un papel central, botando man da especial querenza dos intelectuais galegos que ficaran en Galicia tras a guerra civil polo pasado e a súa (re)elaboración como substancia identitaria do país.

Debemos ter tamén en conta que entre aquelas figuras do Ateneo do Ullán se atopaba un actor clave: Plácido Castro, posiblemente o galeguista cunha traxectoria máis enfocada na internacionalización de Galicia e da cultura e identidade galegas, e cunha maior experiencia no estranxeiro (Trillo e Lois 2016, p. 314). Castro fora educado nas Illas Británicas, apostaba pola proxección europea, estivo profundamente implicado durante a República nas iniciativas de visibilidade internacional do país e, tras a guerra civil, mantivo parte dos seus intereses a través da tradución literaria de grandes clásicos da literatura mundial (Ríos 2020). Ademais non só tiña unha perspectiva e un interese arredor do contacto de Galicia coas culturas atlánticas e do norte de Europa, senón que consideraba preciso construír este tipo de eventos. Nun artigo de prensa de 1962 sinala:

> es particularmente aconsejable ofrecerle, en el mayor grado posible, lo *typical Galician* en el aspecto folklórico, la música, trajes, fiestas, romerías y acontecimientos como la fiesta del Albariño y otras similares, que ya existen o podrían organizarse […] También tienen su atractivo —mayor, quizá para ellos que para nosotros— las leyendas y tradiciones, el romántico. Sin que hayamos de ser demasiado puritanos en cuanto a lo que en ello pudiera haber de artificial, siempre dentro de ciertos límites, puesto que lo realmente 'vivo' en el campo del folclore ya ha desaparecido, por desgracia, casi en todas partes. (Castro 1962)

Plácido Castro expón neste artigo de prensa unha visión arredor da festa e da celebración que encaixa á perfección co que comezara nas Torres de Oeste o ano anterior, e no que el participara de xeito directo. Nos arquivos da súa Fundación consérvase unha *Vikings Sang*, unha canción viquinga que el compuxo nun sueco arcaizante para a escenificación dos viquingos galegos. Aínda que o texto non está datado, con moita probabilidade debe ser posterior a 1965 polo que explicaremos máis adiante.

Ademais, os viquingos non eran alleos xa nese momento ao ámbito cultural no que se movían os membros do Ateneo do Ullán. Ramón Cabanillas en *Antífona da cantiga* (1951) xa lles dera salvoconduto literario para penetrar na ría de Arousa, revelando a mesma fascinación que Pondal polas palabras exóticas das linguas nórdicas, pero a diferenza do *Terra verde* estes viquingos xa non son rexeitados:

> [...] as esguías cuadernas e as quillas, firentes como espadas, dos rexos vikingos ó mando de Olaf o santo, de Ulfo arriscado, do forzudo Vang, de Jorsalafari pescador de tridente, protexidos das loiras valkirias cabalgadoras de nubes.

E por último, debemos engadir un elemento que vai ser central para a Romaría Viquinga. En 1958 estreouse en tecnicolor, cun enorme éxito, o filme *The Vikings*, dirixido por Richard Fleischer e protagonizado por Kirk Douglas e Tony Curtis. A película supuxo a entrada no imaxinario popular colectivo dos viquingos, que pasaban a ser extremadamente coñecidos a nivel mundial (Harty 2011; Acebes 2017). Esta conexión dos imaxinarios visuais que o audiovisual foi construíndo sobre a figura do viquingo é central na festa de Catoira, onde a caracterización dos invasores está estreitamente conectada coa visión e a estética que o entretemento popular foi asignando ao longo do tempo á figura do viquingo e do nórdico e

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 203-226
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

que se pode comprobar nas últimas edicións, onde a estética do bárbaro mudou con claridade cara aos modelos da serie *Vikings* de History Channel (Michael Hirst, 2013-2020).

A festa naceu como unha romaría nun lugar vizoso para as tardes do verán, a xunqueira das Torres: hai unha misa en memoria de Xelmírez, un xantar colectivo e discursos ao final; no segundo ano incorporaron un viquingo, que apareceu na súa lancha coroada de pólas, e que en realidade era un mariñeiro un tanto excéntrico chamado Pedro Montañés. Con el, o sacerdote Faustino Rey Romero escenificou unha *performance* na que o cura interpretaba o bispo Cresconio e Pedro Montañés, vestido de calzóns a cadros e unha espada de madeira, o viquingo Ulf. O argumento da obra convértese nunha suma entre o real e o imaxinado. Ulf *Galiciefarer*, Ulf *o Galego*, foi un personaxe histórico de orixe dinamarquesa nacido sobre o ano 1000. Está documentado na *Knytilinga Saga* —a historia do rei Canuto o Grande— e algúns autores (Sánchez Pardo 2010) consideran que a cronoloxía do seu ataque a Galicia corresponde co tempo do bispo Cresconio (1037-1066). A gran diferenza co relato orixinal está en que Rey Romero / Cresconio consegue converter a Ulf ao catolicismo. A partir dese momento, Ulf cooperou cos galegos en harmonía. Xa que logo, a festa de Catoira tendía ao equilibrio e á harmonía entre as partes, non a unha vitoria no sentido tradicional. Pero, como se pode observar, a representación que prepara Rey Romero encaixa á perfección co vello discurso que as fontes eclesiásticas viñan construíndo desde a Idade Media: os bispos como líderes da resistencia.

Nos seguintes anos, a Romaría seguiu o esquema habitual das celebracións festivas galegas do momento. A partir de finais dos 50 contan con convidados de gran prestixio cultural que exercen de pregoeiros e glosan as excelencias do territorio, a súa historia e os seus froitos comestibles. Entre as figuras que acoden, conservamos unhas fermosas fotografías de Otero Pedrayo (1967) botando un discurso ao pé das torres ou, en inusuais fotos, divertíndose cun casco viquingo na cabeza acompañado de José María Castroviejo e outros amigos.

4.2. A consolidación (1965-1990)

A partir do ano 1965 a empresa Cerámicas Domínguez del Noroeste (CEDONOSA) asume a organización da festa, tanto no económico coma na loxística. A festa adquire entón unha importante dimensión popular e comunitaria. O primeiro desembarco viquingo practícase no ano 1968, e

pártese do peirao de CEDONOSA, río abaixo. Algúns dos veciños lembran as dúbidas sobre como debían caracterizarse os viquingos, que foron resoltas a partir de cómics de *Hazañas Bélicas*, *El Jabato* ou *Capitán Trueno*.[4] Entre as décadas de 1950 e 1960 publicáranse diferentes álbums de aventuras sobre viquingos que se empregaron como referencia visual, reforzando esa converxencia novidosa en Galicia entre patrimonio cultural, historia, mito e a cultura global. Por primeira vez, o global e o local fusiónanse de xeito decidido nunha festa que nace claramente inspirada nas romarías máis tradicionais.

O primeiro barco empregado para o desembarco foi un areeiro dos que traballaban no esteiro do río Ulla, en plena efervescencia da construción na costa galega. Curiosamente, fora un deses barcos areeiros do Ulla o que localizou as espadas da Idade do Bronce depositadas ritualmente no río, nun tipo de uso simbólico moi estendido no Atlántico. O itinerario da embarcación foise definindo neses anos ata a traxectoria actual. Báixase un pouco no río ata os illotes das Lobeiras para despois remontar desde máis alá da vista dos expectantes asistentes, coma se se chegase do mar. Polo camiño o barco vai escoltado por numerosas pequenas embarcacións deportivas. O barco rodea o illote dos Ratos antes de desembarcar.

E un aspecto determinante ao que aludiamos ao principio do artigo ten que ver co momento do desembarco nas Torres de Oeste:

> Nalgunha ocasión instalouse tamén un sistema de defensa para facer fronte aos viquingos e procurar que o combate fose máis vistoso. Pero esa montaxe contrastaba co desánimo dos participantes, que querían ser todos viquingos ou atacantes e ninguén procuraba defender as torres [...] Nesta representación o prestixioso é ser viquingo [...] a defensa do territorio víase como un castigo ou un desagradable paso. (Vilar 2008, pp. 311-312)

Esta atípica situación do ataque a unha fortaleza sen defensores continúa inalterada desde hai décadas, e fai pensar que é algo tan asimilado que mesmo resulta un paradoxo invisible.

Nesa fase de consolidación a festa fusionouse co modelo de celebración gastronómica que nos anos 60 e 70 eclosionaba por todo o país, a través da degustación de produtos típicos coma os mexillóns, o viño ou polbo en cifras masivas.[5] A Romaría Viquinga encaixa neste sentido cunha dinámica

4 Agradezo a referencia a César Rodríguez Carril.

5 Un exemplo na romaría de 1969: "en un solo día 8 000 kilos de mejillones; 5 000 sardinas cabezudas; 2 000 kilos de carne de ternera; 3 000 de pan; 2 000 de pulpo; 6 500 latas de conserva variadas; 3 000

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 203-226
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

que parte da Festa do Albariño, en Cambados, que foi a decana (1953), a Festa da Lamprea de Arbo (1961) e vai canda a do Xamón da Caniza (1966), a do Cocido de Lalín (1968) ou a do Salmón da Estrada (1974). A nova estratexia do réxime franquista favorece este tipo de celebracións. Aínda que temperán, é ilustrativa esta comunicación remitida por Ramón Otero Pedrayo a Camilo José Cela (28/X/1954):

> Quise ir a Venezuela y no me dejó mi ministro. Veremos más adelante. En el fondo —aunque no lo diga— disfruto más dando una conferencia en La Estrada y El Carballiño con grandes y disparatadas cenas después.[6]

En perspectiva, estas celebracións gastronómicas supuxeron, desde un punto de vista simbólico, o nacemento de novos conceptos de identidade local que ían máis alá das celebracións parroquiais, tan marcadas polas festividades do calendario católico e os ritos de cohesión das pequenas comunidades. Na década dos 60, a medida que as parroquias perdían forza —económica, de capital humano, simbólica— en beneficio dos concellos cabeceiras de comarca, estas festas gastronómicas convertíanse en novos símbolos de identidade supraparroquial. Organizábanse máis alá do relixioso pero partían dos seus códigos de exaltación do local e da comensalidade colectiva, aparentemente igualitaria e refractaria á noción da gastronomía elitista. As festas gastronómicas son un preclaro indicador de como a sociedade rural estaba comezando unha transformación estrutural e novos axentes, políticas e espazos económicos entraban en xogo, promovidos e tamén facilitados desde o goberno franquista.

4.3. A institucionalización (1991-actualidade)

A partir de 1991 o Concello de Catoira fíxose cargo da organización da Romaría Viquinga e comezou un proceso de institucionalización que se plasmou nunha maior achega ao rigor histórico, o establecemento de redes internacionais e a diversificación e prolongación da programación festiva. No primeiro ámbito, realizáronse réplicas de barcos viquingos orixinais.

empanadas; 20 000 rosquillas; 15 000 litros de vinos del Ribeiro y país y 500 litros de queimada y aguardiente" (Piñeiro Ares 1969).

6 Carta de Ramón Otero Pedrayo a Camilo José Cela (28 de outubro de 1954). Arquivo da Fundación pública galega Camilo José Cela. *Proxecto Epístola*. Consello da Cultura Galega. Dispoñible en https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/epistolarios/epistola.php?id=85773&epistolario=10415

En 1993 construíuse o *drakkar Torres de Oeste*, para o cal un grupo de artesáns galegos viaxaron a Dinamarca para coñecer no Vikingeskibsmuseet o *Skudelev 5*; o segundo *drakkar*, o *Frederikssund*, adaptouse a partir dun barco atopado en Noruega e incorpora deseños decorativos da nave *Oseberg*. A réplica máis recente da flota de Catoira, realizado en poliéster, foi fabricada en Ardglass (Irlanda do Norte) aínda que a carpintería foi feita en Galicia.

O establecemento de redes internacionais significou o irmandamento de Catoira con localidades dinamarquesas como Frederikssund ou británicas como Watchet. Na actualidade, Catoira está integrada na rede DVA Follow the Vikings que involucra sesenta socios de dezaseis países. Destes contactos con estas localidades, especialmente Frederikssund, importáronse formatos como o teatro comunitario, que reforzan e prolongan a programación da Romaría Viquinga; este teatro comunitario involucrou a veciñanza na creación do relato e permitiu abrir o campo a narracións máis diversificadas do pasado.

5. OS VIQUINGOS E A IDENTIDADE GALEGA CONTEMPORÁNEA

A Romaría Viquinga de Catoira converteuse nun interesante vector para coñecer a reinvención do pasado galego nas últimas décadas do século xx. Nun contexto de discusión académica arredor da celticidade de Galicia, os viquingos foron penetrando aos poucos no imaxinario dos galegos ao longo da segunda metade do século xx. Fixérono seguramente motivados pola abundancia de produtos de entretemento de masas: filmes, cómics, novelas, series de televisión. Pero a diferenza doutras ocasións, por primeira vez a propia documentación histórica galega e os seus vates tiñan fíos que vinculaban este espazo considerado periférico cos mesmos relatos de Hollywood que se vían nas películas dos domingos. Iso nunca pasara cos celtas, e case nin segue a pasar.

En certo xeito, os escandinavos funcionaron como uns novos celtas da Galicia da transición. Unha sociedade atlántica coa que pagaba a pena conectarse a través do seu prestixio, considerada en Galicia nos anos 70 e 80 como un modelo de progreso social, económico e político. Ao pensarmos en por que non hai galegos defendendo as Torres de Oeste, unha posibilidade é considerar que para moitos dos que participan, eses viquingos son en realidade os galegos.

Nos anos 70, Staffan Mörling, un etnógrafo sueco, establécese na illa de Ons e estuda as embarcacións tradicionais das rías galegas, considerando as

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 203-226
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

dornas como inspiradas nos vellos *drakkars* viquingos (Mörling 2000). As súas hipóteses escandinavas —hoxe discutidas— estendéronse con rapidez por todas as Rías Baixas e incorporáronse ao discurso das elites cultas das vilas da costa, ao dos activistas da recuperación etnográfica do mar e, por suposto, aos propios relatos turísticos. A presenza dos viquingos nos anos 80 era moi relevante. Podémolo ver de xeito moi evidente na *Breve historia de Galicia* (Nono Art, 1984), un popular álbum de banda deseñada patrocinado por Caixa Galicia e prologado polo presidente da Xunta, Xerardo Fernández Albor. Ese álbum de banda deseñada quedou fixado no imaxinario da xeración de galegos nacidos a mediados dos anos 70, en plena efervescencia autonómica. A contracapa representaba un neno e unha nena lendo o mesmo álbum e, detrás deles, un conxunto de escenas medievais: un bispo, un guerreiro, un peregrino, un pórtico románico e no centro, rexendo o conxunto, un *drakkar* viquingo sucando as augas.

Eses relatos atoparon acubillo documental nos importantes traballos de Vicente Almazán, e en especial o seu *Gallaecia Scandinavica. Introducción ó estudio das relacións galaico-escandinavas durante a Idade Media* (1986). As numerosas fontes históricas presentadas por Almazán dotaron de textura esas relacións e engadíronlle unha riqueza humana e de escenarios moi pouco coñecidos en Galicia. Nin sequera se detiñan nas incursións altomedievais, senón que se prolongaban nas relacións baixomedievais e renacentistas arredor das rutas marítimas e as peregrinacións a Santiago de Compostela e a presenza do apóstolo ao longo do Atlántico.

Porén, a sociedade galega dos anos 70 ou 80 tiña moitos mitos onde escoller. Os viquingos figuraron como un submundo que sempre se desenvolveu un pouco en canles alternativos aos grandes espazos da cultura galega formados a partir da Transición. E moitas veces fóra do propio discurso e interese académicos, aínda que na última década se rexistran avances e propostas para actualizar o coñecemento sobre o impacto dos viquingos e a súa incidencia no artellamento do poder no reino (Gago 2024).

Que a maior parte das narracións ficcionais sobre os viquingos estean creadas en banda deseñada é sintomático de que a narración sobre os viquingos en Galicia circula por canles laterais. Desde *Os viquingos en Galicia*, de Pepe Carreiro (A Nosa Terra, 1995), *Cresconio. A última batalla vikinga* (Romaría Vikinga, 2010), parcialmente n'*A Torre dos Mouros* (Proxecto Torre dos Mouros, 2015), ata *Ulf de Jakobsland*, de Alberto Varela Ferreiro (Xerais, 2018). Estes álbums son, en contraste coa escaseza de referencias na novelística en galego, un indicador de que algo sucede ao redor dos viquingos.

De feito, a literatura en lingua galega acolle poucas creacións ambientadas nesta época. Cómpre acudir a novelas escritas en castelán para atopar narracións ambientadas en territorio galego durante este tempo, como *Assur*, de Francisco Narla (Edhasa, 2020); *Lordemano*, de José Zoilo (Ediciones B, 2022); ou *La Dama de Jacobsland*, de Mercedes Santos (Edhasa, 2023). Non é doado explicar a falta de interese dos escritores galegos por este período histórico, pero ten un equivalente con outro tema de grande éxito: o Camiño de Santiago, no que tamén chama a atención a escaseza de propostas en lingua galega (Gago 2010). A elección dos pasados está intrinsecamente conectada cunha densa malla de relacións de poder, de ideoloxía e de simbolismo cultural.

Deste xeito, as festas de recreación histórica fan visible a estrutura interna do identitario do pasado de Galicia e sobre todo o rol pasivo ou activo que os propios galegos se asignan nel. É un campo de negociación simbólico que amosa fendas, contradicións por veces sorprendentes. Un exemplo esclarecedor témolo na xilografía de *Imaxes de Galicia* (1978) na que Luis Seoane representa o bispo Rosendo. Amósao vestido de guerreiro, botándose para atrás nunha loita corpo a corpo cun viquingo que está a punto de cravarlle no peito a súa espada (Seoane, 2010). Unha imaxe estraña de vencido, tendo en conta que as fontes accesibles no tempo de Seoane contaban xusto o contrario: como o bispo Rosendo e o conde Gonzalo derrotaran e mataran o líder viquingo Gunderedo e boa parte dos seus efectivos, e queimaran os seus barcos. Por que Seoane decidiu representar derrotado ao vitorioso? É innegable a conexión co xeito de tratar o conflito no pasado que observamos no deseño inicial da Romaría Viquinga de Catoira.

Curiosamente, unha festa viquinga de nova creación, a Romaxe Viquinga do Vicedo (Lugo), iniciada en 2017, inclúe na súa escenificación un papel activo e resistente dos galegos ao ataque dos nórdicos. A propia cartelaría fai énfase, a través de guerreiros enfrontados, nos dous participantes na contenda. A nova performatividade do Vicedo revela como os cambios culturais, os novos relatos e os contextos culturais transforman a propia narrativa da festa.

No caso das Torres de Oeste, no ano 1976 a pregoeira foi a coñecida xornalista Victoria Armesto. Se ben ao día seguinte publicou en *La Voz de Galicia* o pregón que pronunciara, uns días despois volveu ao tema presentando unha peza sobre o divertido nacemento da festa, unha irresistible historia de amizade, bromas e erudición. Sempre perspicaz, Armesto (1976) concluía: "sólo a los poetas se les puede ocurrir la idea de exaltar la gloria del enemigo".

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 203-226
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acebes Lavín, Ricardo (2017). "*Vikings*": *el otro lado del «otro»*. Traballo de fin de grao. Universidad de Valladolid.

Allen, W. E. D. (1960). *The poet and the spae-wife. An attempt to reconstruct al-Ghazal's embassy to the Vikings*. Kendal: Titus Wilson and Son.

Almazán, Vicente (1986). *Gallaecia scandinavica. Introducción ó estudio das relacións galaico-escandinavas durante a Idade Media*. Vigo: Galaxia.

Alonso González, Pablo e González Álvarez, David (2013). Construyendo el pasado, reproduciendo el presente: identidad y arqueología en las recreaciones históricas de indígenas contra romanos en el Noroeste de España. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. 68 (2), 305-330. DOI: 10.3989/rdtp.2013.02.013

Alonso Romero, Fernando (2018). La navegación e itinerario del ejército normando de Gunderedo (968-969). En: Mário Jorge Barroca e Armando Coelho Ferreira da Silva, coords. *Mil anos da incursão normanda ao castelo de Vermoim*. Porto: Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, 53-85.

Armesto, Victoria (1976). Fiesta Vikinga. *La Voz de Galicia*. 5/VIII/1976.

Beramendi, Justo (2007). *De provincia a nación: historia do galeguismo político*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

Cabanillas, Ramón (1951). *Antífona da cantiga*. Vigo: Galaxia.

Castro, Plácido (1962). Consideraciones sobre el turismo (III). *Faro de Vigo*. 14/IV/1962.

Cerqueiro Landín, Román (2006). El celtismo en Galicia. Funcionalidad y estrategias de importación en el campo literario gallego. En: Salah Serour e Jesús Camarero Arribas, coords. *Literatura, cultura, transferencia: actas del III Seminario sobre el Diálogo Intercultural y la Literatura Comparada (Vitoria 8,9 y 10 de marzo 2005)*. Bilbao: El Faro, 241-262.

Curto Adrados, Iván (2018). La Iglesia del occidente europeo frente a las incursiones vikingas de los siglos IX a XI. *Revista de Historia Militar*. I extraordinario de 2018, 269-300.

Elías de Tejada, Francisco e Pércopo, Gabriela (1966). *El Reino de Galicia*. Vigo: Galaxia.

Ellis, Caitlin (2021). Remembering the Vikings: Violence, institutional memory and the instruments of history. *History Compass*. 19 (1). DOI: 10.1111/hic3.12644

Fernández Abella, David (2014). Agroxas, donde "os mouros facían o mercado". *ArtyHum. Revista de Artes y Humanidades*. 10, 35-39.

Fernández Pacios, Juan Ramón (2008). *San Gonzalo bispo mindoniense. Estudo histórico e apéndice documental.* Santiago de Compostela: S.A. Xestión do Xacobeo.

Ferreiro, Manuel (2017). *Eduardo Pondal. Os cantos eran da Patria (120 poemas)*. A Coruña: Real Academia Galega. DOI: 10.32766/rag.318

Gago Mariño, Manuel (2010). O Camiño de Dan Brown. Os autores foráneos son maioría na recreación do imaxinario xacobeo como ficción literaria. *culturagalega.gal.* 14/VII/2010. Dispoñible en https://culturagalega.gal/noticia.php?id=17238

Gago Mariño, Manuel (2021). Plácido Castro, a cultura galega e a xénese da recuperación do Camiño de Santiago. *Fundación Plácido Castro.* 19/VII/2021. Dispoñible en https://www.fundacionplacidocastro.com/a-fundacion/xxa-conferencia-anual-placido-castro-a-cultura-galega-e-a-xenese-da-recuperacion-do-camino-de-santiago-por-manuel-gago

Gago Mariño, Manuel (2023). Setting a new place for winter camps. An introduction. En: Charlotte Hendestierna-Jonson e Irene García Losquiño, eds. *Viking Camps. Case Studies and Comparisons*. London: Routledge.

Gago Mariño, Manuel (2024). As narrativas sobre os viquingos na cultura contemporánea galega. En: Irene García-Losquiño, ed. *Unha vida viquinga. Catálogo da exposición.* Santiago de Compostela: Fundación Cidade da Cultura de Galicia, 276-285.

García Losquiño, Irene (2019). Camps and Early Settlement in the Viking Diaspora: England, Ireland and the Case of Galicia. *SVMMA. Revista de Cultures Medievals*. 13, 37-55. Dispoñible en https://raco.cat/index.php/SVMMA/article/view/362312

García Losquiño, Irene (2022). Viking mercenary activity in Galicia. *Journal of Medieval Iberian Studies*. 14 (3), 357-370. DOI: 10.1080/17546559.2022.2109712

Gebhardt, Víctor (1864). *Historia general de España y de sus Indias desde los tiempos más remotos hasta nuestros dias : tomada de las principales historias, crónicas y anales* (1861). Madrid; Barcelona: Librería de D. A. de San Martín; Librería de El Plus Ultra.

González-Álvarez, David; Alonso-González, Pablo; e Rodríguez-Hernández, Jesús (2022). Historical Reenactments in Spain: A Critical Approach to Public Perceptions of the Iron Age and Roman Past. En: Mario Carretero, Brady Wagoner e Everardo Perez-Manjarrez, coord. *Historical Reenactment. New Ways of Experiencing History*. Nova York: Berghahn Books, 49-65.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 203-226
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Harty, Kevin J. (2011). Introduction: "Save us, O Lord, from the Fury of the Northmen"; or "Do you know what's in your wallet?". En: *The Vikings on Film: Essays on Depictions of the Nordic Middle Ages.* Jefferson: McFarland.

Historia Compostelana. Madrid: Akal, 1994. Edición de Emma Falque.

Izquierdo Díaz, Jorge Simón (2009). *Os viquingos en Galicia*. Santiago de Compostela: Lóstrego.

López Ferreiro, Antonio (1899). *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. Vol. 2. Santiago: Seminario Conciliar Central.

Murguía, Manuel (1865). *Historia de Galicia.* Vol. I. Lugo: Imprenta de Soto Freire.

Murguía, Manuel (1888). *Galicia*. Barcelona: Establecimiento tipográfico-editorial de Daniel Cortezo y Cía.

Mörling, Staffan (2000). *Lanchas e dornas. A estabilidade cultural e a morfoloxía das embarcacións na costa Occidental de Galicia.* Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

Naveiro López, Juan L. (2004). *Torres de Oeste. Monumento histórico e xacemento arqueolóxico*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.

Ollero de Landáburu, Gonzalo (2016). La huella arqueológica de los vikingos en la Península Ibérica. Análisis de las dos primeras oleadas del siglo IX. En: Lucía Avial-Chicharro e Rebeca Arranz Santos, eds. *I Jornadas de Jóvenes Investigadores en Arqueología*. Madrid: Asociación Jóvenes Investigadores en Arqueología. Excavemos, 277-317.

Ordoño de Celanova (1990). *Vida y milagros de San Rosendo.* A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza. Edición de Manuel C. Díaz y Díaz, María Virtudes Pardo Gómez e Daría Vilariño Pintos.

Piay Augusto, Diego (2024). El yacimiento de 'A Capela' un eslabón en la historia de Catoira. En: Marc Bouzas e Lluís Palahí, eds. *From the Late Antiquity to the High Middle Ages: an archaeological vision = La Tardoantiguitat a l'alta Edat mitjana: una visió arqueològica*. Girona: Càtedra Roses d'Arqueologia i Patrimoni Arqueològic. Universitat de Girona.

Piñeiro Ares, José (1969). La Romería Vikinga en las Torres de Oeste: mil años después, vuelve Ulfo el Gallego. *Chan: la revista de los gallegos*. 12, 23.

Pires, Hélio Fernando Vitorino (2012). *Incursões nórdicas no Ocidente Ibérico (844-1147): Fontes, história e vestígios.* Tese de doutoramento. Universidade Nova de Lisboa.

Pons-Sanz, Sarah M. (2004). Whom did Al-Ghaza-l meet? An exchange of embassies between the Arabs from Al-Andalus and the Vikings. *Saga-Book*. XXVIII, 5-28.

Rey Castelao, Ofelia (2016). As historias de Galicia na Idade Moderna. En: Isidro Dubert, ed. *Historia das historias de Galicia*. Vigo: Xerais.

Rodríguez González, Ángel (1984). *Las fortalezas de la Mitra compostelana y los "irmandiños": pleito Tabera-Fonseca*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.

Rodríguez González, Diego (2025). *As rimas populares de Galicia de Manuel Murguía: Edición e estudo dos materiais conservados*. A Coruña: Real Academia Galega. DOI: 10.32766/rag.454

Rioboo y Seijas, Antonio (1728). *La Barca mas prodigiosa : poema historial sagrado de la antiguedad invencion, y milagros de el celebre Santuario de N.S. de la Barca…* Santiago de Compostela: en la Imprenta de Andres Frayz.

Ríos, Xulio (2020). Plácido Castro e o universalismo galeguista. En: Xulio Ríos, coord. *Vocacións e ideais de Plácido Castro*. Santiago: Consello da Cultura Galega, 97-116. DOI: 10.17075/vipc.2020.006

Rodríguez González, Ángel (1984). *Las fortalezas de la mitra compostelana y los "irmandiños"*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza.

Sánchez Pardo, José Carlos (2010). Los ataques vikingos y su influencia en la Galicia de los siglos IX-XI. *Anuario Brigantino*. (33), 57-86.

Seoane, Luis (2010). *Imaxes de Galicia. 72 xilografías orixinais*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

Souto Cabo, José Antonio (2011). *Rui Vasques. Crónica de Santa María de Íria*. Santiago de Compostela: Cabido da S. A. M. I. Catedral. Seminario de Estudos Galegos.

Trillo Santamaría, Juan M. e Lois González, Rubén C. (2016). Comentario. La visión de Galicia de Plácido Castro: la interrelación entre la (geo) política interna y la externa. *Geopolítica(s). Revista de estudios sobre espacio y poder*. 7 (2), 309-317. DOI: 10.5209/GEOP.54220

Vilar Álvarez, Manuel (2008). A romaría viquinga de Catoira. En: *Tempos de festa en Galicia II: Entre o Corpus e o mes de agosto*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 303-313.

Viveiro Mogo, Prudencio (2009). Cando o pasado é futuro: historia e construción nacional na Galiza do século XIX. *Madrygal*. 12, 131-136.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 203-226
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

IV

Achegas xurídicas a cuestións ambientais

A paisaxe como categoría xurídica e a súa protección / Consuelo Castro Rey

A protección ambiental na encrucillada global / Alba Nogueira López

A responsabilidade civil por danos causados por hidrocarburos na costa galega / Luís Villares Naveira

A economía circular: unha visión crítica do novo paradigma do dereito ambiental europeo / Beltrán Puentes Cociña

Boletín da Real Academia Galega
Núm. 386, pp. 229-240
© 2025. Real Academia Galega
https://doi.org/10.32766/brag.386.912

A PAISAXE COMO CATEGORÍA XURÍDICA E A SÚA PROTECCIÓN

LANDSCAPE AS A LEGAL CATEGORY AND ITS PROTECTION

Consuelo Castro Rey

Resumo: O concepto de paisaxe non sempre existiu nas sociedades humanas senón que é unha construción cultural recente que, no mundo occidental, non apareceu até a Idade Moderna e que se vén transformando desde entón. Máis recente aínda é o tratamento da paisaxe no dereito, que só empezou cando os fenómenos de degradación do territorio causados polos procesos económicos e produtivos sensibilizaron a sociedade, dando lugar a unha demanda de protección xurídica. O artigo examina a aparición, a evolución e a visión actual do concepto e da natureza xurídica da paisaxe, así como da súa regulación no dereito positivo.

Abstract: The concept of landscape has not always existed in human societies; it is a recent cultural construction that did not appear in the Western world until the Modern Age and has subsequently undergone transformation. The legal approach to landscape is an even more recent development that only began when the phenomena of land degradation caused by economic and productive processes raised awareness in society, giving rise to a demand for legal protection. The article examines the emergence, evolution and current vision of the concept and legal nature of landscape, as well as its regulation in positive law.

Palabras chave: paisaxe, natureza, territorio, contorna, degradación, acción humana, paisaxe natural, paisaxe cultural, evolución, percepción, protección.

Key words: Landscape, nature, territory, environment, degradation, human action, natural landscape, cultural landscape, evolution, perception, protection.

ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680
Enviado: 18/XI/2025 Aceptado: 10/XII/2025

1. INTRODUCIÓN

Os cambios na economía mundial, caracterizada hoxe pola globalización e a aceleración e intensificación dos procesos produtivos, están a producir fenómenos de degradación do contorno. As deficientes técnicas de produción agrícola, forestal, industrial e mineira; a extensión incontrolada da urbanización e o desenvolvemento intensivo de infraestruturas de transporte e de produción enerxética, entre outros factores, dan lugar á simplificación de paisaxes e á perda da súa diversidade e das súas características autóctonas, ao abandono de zonas rurais, á extensión de plantacións e terras baldías, á destrución de bosques polos lumes ou pola deforestación, e á explotación salvaxe do solo. En definitiva, estase a producir unha transformación acelerada das paisaxes e, nos máis dos casos, unha intensa degradación.

Estes fenómenos comezan a xerar unha reacción por parte da sociedade. Aparece unha sensibilidade colectiva que se traduce nunha demanda de protección, e esta abre o camiño á intervención do dereito. Xorde así o interese no estudo da paisaxe como obxecto de regulación xurídica.

O recente destes achegamentos fai que nos atopemos perante un campo de estudo novo para os xuristas: a paisaxe aínda é para o dereito un concepto en construción; está vivo o debate sobre a súa natureza e o seu tratamento xurídico está en evolución constante. De aí que constitúa, ao meu parecer, ademais dun tema de interese social, un tema que debe espertar o interese dos xuristas.

2. O CONCEPTO COMÚN DE PAISAXE

Se ben a palabra *paisaxe* forma parte da nosa linguaxe habitual e seguramente todos cremos saber o que ese vocábulo significa, o certo é que o concepto de paisaxe 1) é relativamente recente, 2) non foi sempre igual, senón que vén evolucionando ao longo da historia e adaptándose a novas realidades conceptuais, e 3) aínda hoxe resulta difícil de delimitar e non constitúe un concepto asentado e cun significado claro.

O de paisaxe é, como digo, un concepto moderno. En efecto, alén da capacidade humana, a que temos cada individuo, de contemplar o mundo que nos arrodea, de apreciar beleza nel e de experimentar pracer nesa contemplación, o concepto de paisaxe só aparece cando esa maneira de achegarse á natureza entra a formar parte da cultura dun pobo, é dicir, cando esa perspectiva —que podemos denominar sensibilidade paisaxística— se incorpora ao xeito habitual de relacionarse unha sociedade coa súa con-

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 229-240
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

torna. Na cultura occidental iso non acontece até a Idade Moderna, a finais do século xviii e nomeadamente no século xix, co Romanticismo.

O xurdimento na nosa cultura da denominada "sensibilidade paisaxística" obedece á aparición de novas formas de percibir e comprender o espazo, e comeza a conformarse en dous ámbitos: o artístico e o científico.

Estas dúas novas formas de achegarse á natureza que aparecen na época romántica —a artística e mais a científica— reflíctenas moi graficamente Pedro Urquijo e Narciso Barrera (2009) con estas palabras: "Ante el paisaje, el sujeto romántico contempla, siente e imagina; pero también observa, piensa y razona".

No que atinxe ao ámbito artístico, durante o Romanticismo o medio físico deixa de verse só como o lugar onde se realizan as actividades humanas para se converter no tema central da obra de arte, tanto na pintura (representacións de paisaxes) coma na literatura (descrición de paisaxes, literatura de viaxes). Como reacción ao racionalismo da Ilustración, no Romanticismo predomina unha visión poética e idealizada, o mundo percíbese sensorialmente, cargado de subxectividade. Por outra banda, os nacionalismos que xorden neses momentos exaltan a paisaxe como forma de exaltaren tamén os valores dos territorios. A paisaxe principia a ser obxecto de consumo por parte das elites culturais e sociais.

A finais do século xviii empezouse tamén a estudar a natureza desde unha perspectiva científica. Os estudos desenvolvidos polos primeiros naturalistas deron lugar ao nacemento da xeografía como disciplina dedicada ao estudo da natureza. Foi precisamente nese ámbito onde se acuñou o vocábulo *paisaxe*.

O primeiro en dotar de metodoloxía científica o estudo da natureza e en establecer un concepto de paisaxe foi o naturalista alemán Alexander von Humboldt. Os seus traballos superaron a mera descrición dos fenómenos naturais para se ocuparen de observar e despois sistematizar os datos, ordenándoos, comparándoos, tirando conclusións e establecendo categorías. Diferenciou a "natureza" da "paisaxe", entendida esta como o produto dunha trama de relacións sociais e culturais que actúan sobre a natureza e producen unha modificación fisiográfica do territorio. Na súa opinión, a paisaxe ten unha compoñente natural e unha compoñente cultural.

Ao longo do século xx defendéronse dúas concepcións distintas da paisaxe: a naturalista e a cultural. A primeira, a naturalista, concibe a paisaxe como un sistema natural, un espazo natural libre da intervención humana. Este concepto de "paisaxe natural" é o que predomina até mediados de século. A segunda, a cultural, concibe a paisaxe como o resultado da

interacción entre o home e a natureza, como o produto da acción conxunta de factores naturais e factores humanos. Esta concepción xorde tras da segunda guerra mundial e vaise impoñendo ao longo da segunda metade do século xx.

Estas dúas concepcións teñen en común que ambas conciben a paisaxe como unha realidade física obxectiva, un espazo físico. Porén, desde finais do século xx, e xa decididamente no século xxi, ao concepto de paisaxe incorporóuselle un novo elemento de carácter subxectivo: a percepción. A percepción sería o vehículo a través do cal unha mera realidade física se converte en paisaxe.

A paisaxe —dise— é unha construción, unha elaboración mental que realizamos os seres humanos a través dos fenómenos da cultura; é un tanxible xeográfico e máis a súa representación intanxible composta por lecturas subxectivas que atribúen a esa realidade física significados de diversa índole (estéticos, vivenciais, identitarios, simbólicos).

A observación da realidade conduce á interpretación do observado, e a interpretación vai seguida da valoración ou a asignación dun valor. Todos estes procesos conforman o que denominamos "percepción".

Nesta concepción, a noción de paisaxe está integrada por un elemento obxectivo (unha realidade física que é, á súa vez, o produto da interacción de dous factores: a natureza e a acción humana) e un elemento subxectivo (a percepción, que inclúe os fenómenos de observación, interpretación e asignación de valor por parte dos seres humanos). Por outra banda, esta asignación de valor converte a paisaxe nun recurso, é dicir, unha fonte de beneficios de diversa índole, tanto materiais como inmateriais.

3. A RECEPCIÓN DO CONCEPTO POLO DEREITO. O CONCEPTO XURÍDICO DE PAISAXE

Falamos de recepción do concepto de paisaxe polo dereito para referirnos ao proceso polo cal a paisaxe pasa de ser obxecto de estudo de distintas disciplinas científicas a recoñecérselle unha dimensión xurídica, é dicir, a converterse nun concepto relevante para o dereito e que debe ser obxecto de regulación xurídica.

Aínda que estaba presente nas ciencias e nas artes, a paisaxe como tal pasou inadvertida para o dereito até que, como indiquei ao comezo desta intervención, a nosa contorna empezou a sufrir alteracións graves e aceleradas causadas polas actividades humanas. Este tipo de alteracións xerou un fenómeno de sensibilización social. A sociedade empezou a valorar a calidade

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 229-240
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

da redonda e a ser consciente da súa dimensión económica, ambiental, cultural e social, así como do seu impacto no benestar e na calidade de vida. Tamén de que é un recurso que se esgota e/ou destrúe por determinadas accións humanas máis ou menos irreversibles.

Cando a sensibilidade colectiva acada un determinado nivel, empézase a sentir a necesidade de tutela xurídica e aparece unha demanda de protección polo dereito. É así como a paisaxe se converte nun concepto relevante para o dereito e que debe ser obxecto de regulación xurídica, o que non aconteceu até o século xx.

Na evolución do concepto xurídico da paisaxe pódense distinguir varias etapas correlativas coas que expuxemos antes na evolución do concepto común de paisaxe.

Na primeira metade do século xx é a dimensión sensible ou estética da paisaxe a que principia a ser destinataria dunha protección legal. A paisaxe concíbese, como antes se dixo, como "paisaxe natural". Nesta etapa inicial, o dereito reflicte unha concepción esteticista que limita o concepto de paisaxe a aqueles territorios que posúan unhas características consideradas excepcionais desde un punto de vista histórico, natural ou estético. Coherentemente, a protección xurídica limitouse a eses espazos concretos, sendo a súa finalidade a conservación e salvagarda do seu valor extraordinario.

A esta concepción corresponde un sistema baseado na delimitación de coutos pechados ou "reservas", aos que se procura illar das influencias da actividade humana transformadora para preservar as súas características naturais. A esta visión responden conceptos como os de parque nacional, espazo natural protexido e outros semellantes, dos cales a primeira manifestación foi a creación do Parque Nacional de Yellowstone nos EUA en 1872. Exemplo desta concepción é tamén o artigo 45.2 da Constitución española de 1931 que establecía que "el Estado protegerá también los lugares notables por su belleza natural o por su reconocido valor artístico e histórico".

A partir da segunda guerra mundial empézase a asignar á paisaxe un valor patrimonial, é dicir, a considerala como un patrimonio. Esta concepción ten reflexo na Convención da UNESCO para a Protección do Patrimonio Mundial, Cultural e Natural, de 1972. Aínda que nela non se fala expresamente de paisaxe, é a primeira vez que, xunto cos bens e os conxuntos de bens, se recoñece a existencia dun patrimonio espacial ou territorial —constituído por "lugares ou zonas" e non por bens concretos—. Así, dentro do patrimonio natural inclúense "os lugares naturais ou as zonas naturais estritamente delimitadas, que teñan un valor universal excepcional desde o punto de vista da ciencia, da conservación ou da beleza natural"

(artigo 2). E tamén dentro do patrimonio cultural se inclúen os "lugares", definidos como "obras do home ou obras conxuntas do home e a natureza, así como as zonas que teñan un valor universal excepcional desde o punto de vista histórico, estético, etnolóxico ou antropolóxico" (artigo 1). Como se pode apreciar, séguese a utilizar unha concepción estática, construída sobre a existencia dun valor que se debe preservar dos cambios. Ademais, o patrimonio natural e o patrimonio cultural considéranse como dúas tipoloxías distintas.

A partir da década dos 60 do século xx comeza a superarse a concepción estática da paisaxe e empezan a concibirse as paisaxes protexidas como territorios vividos, habitados, que experimentan modificacións. Ábrese paso unha concepción dinámica da paisaxe, entendida como unha realidade en continua transformación.

Por outra banda, as tipoloxías de patrimonio natural e patrimonio cultural empezan a xustapoñerse, aparecendo categorías que as artellan e que toman en consideración a interacción entre o ser humano e a natureza; isto é, entre factores culturais e naturais. A paisaxe empézase a concibir como unha realidade dinámica (en continua transformación) e complexa (conformada por elementos naturais e culturais, materiais e inmateriais, tanxibles e intanxibles).

No ano 1992, a noción de patrimonio mundial enriqueceuse co concepto de paisaxe cultural, que introduciu o Comité de Patrimonio Mundial nas Directrices Prácticas para a aplicación da Convención. As Directrices definen as paisaxes culturais como "bens que representan a obra conxunta do home e a natureza", e que "comprenden unha gran variedade de manifestacións da interacción entre a humanidade e o seu contorno natural".

A finais do século xx principia unha nova etapa no tratamento xurídico do territorio coa aparición do concepto de planificación territorial. A paisaxe empeza a verse como un espazo complexo, no que conflúen un conxunto de elementos diversos, tanto naturais coma artificiais, que deben ser obxecto dunha integración axeitada.

Xa non só se pensa en áreas concretas delimitadas merecedoras de protección, senón que, para calquera territorio, se considera necesario que a confluencia e interacción de todos eses elementos sexa obxecto de planificación. Apréciase a necesidade de ordenar os usos do territorio e de procurar a harmonía e unha adecuada integración de todos os elementos que conforman o contorno.

Esta nova perspectiva apunta e marca o camiño cara á aparición dun concepto xurídico de paisaxe. De todos os xeitos, aínda non podemos falar

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 229-240
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

dunha conceptuación autónoma da paisaxe. Tampouco existe unha regulación xurídica específica, senón regulacións fragmentarias e dispersas (agricultura, cultura, obras públicas, medio ambiente, ordenación do territorio) que teñen por obxecto cada un dos diversos elementos que compoñen a paisaxe, pero non esta no seu conxunto.

A última etapa desta evolución xurídica sitúase nos últimos anos e responde a unha concepción social da paisaxe. No tratamento xurídico da paisaxe xa non só se toma en consideración a realidade obxectiva (o territorio e o que hai nel) senón tamén, e de maneira destacada, a relación sensible que establecen as persoas coa súa contorna, o seu valor para a cidadanía que o percibe, a función que ten como sistema referencial (simbólico, identitario, sentimental etc.).

A paisaxe empeza a entenderse como o marco de vida das persoas que o habitan e un elemento da identidade das comunidades. Un produto das relacións que tecen as persoas coa súa contorna dando lugar a procesos de identificación e de asignación de sentido a un territorio. Desde esta perspectiva, a finalidade do dereito xa non é protexer un territorio ou espazo determinado, atendendo ás súas características extraordinarias, senón, en palabras de Riccardo Priore, secretario do Convenio da Paisaxe do Consello de Europa, protexer "a necesidade das persoas de estableceren unha relación sensible cun territorio, de se beneficiaren desa relación e de participaren na determinación das características formais dos lugares que habitan ou frecuentan" (Priore 2002). Como di ese mesmo autor, ocuparse das paisaxes é protexer os sentimentos que vencellan os cidadáns co seu marco cotián de vida.

Desde ese punto de vista, todos os territorios constitúen o marco de vida dunha poboación e todos teñen, xa que logo, unha dimensión paisaxística que lle interesa ao conxunto dos seus habitantes. A protección, por conseguinte, non se debe limitar a algúns territorios, senón que debe estenderse a todos os espazos "fronte a aqueles factores que os afean e banalizan, que reducen a diversidade dos lugares e as súas características propias, debilitando a identidade e o sentimento de pertenza dos seus habitantes e arredando os visitantes doutros lugares" (Priore 2002).

Dito doutro xeito, todos os cidadáns teñen dereito a unha paisaxe de calidade, aínda que os territorios nos que habitan non teñan características excepcionais. A paisaxe debe ser recoñecida como un recurso colectivo e como unha parte esencial do patrimonio de todos.

Este enfoque constitúe un evidente cambio de paradigma no concepto de paisaxe e no seu tratamento xurídico, e ten a súa principal consagración

no Convenio Europeo da Paisaxe do Consello de Europa, asinado en Florencia o 20 de outubro de 2000, e ratificado por España o 26 de novembro de 2007.

En liña co que queda exposto, o Convenio de Florencia define a paisaxe como "calquera parte do territorio tal como a percibe a poboación, cuxo carácter sexa resultado da acción e a interacción de factores naturais e/ou humanos". Desta definición do Convenio resultan as tres notas seguintes, representativas da nova concepción á que nos estamos a referir:

1. Universalización do concepto de paisaxe. A regulación do Convenio proxéctase non sobre áreas concretas delimitadas, senón sobre "calquera parte do territorio", "tanto as paisaxes que se poden considerar excepcionais coma as paisaxes cotiás ou degradadas".
2. A paisaxe non se considera obxecto de contemplación senón de percepción. Polo tanto, a protección pódese estender a aspectos distintos dos que se perciben a través da vista (por exemplo, elementos como o silencio poden ser relevantes para identificar, valorar e protexer unha determinada paisaxe; o cheirume emitido por unha industria pode distorcer gravemente a percepción dunha paisaxe etc.).
3. Concepción integral da paisaxe como resultado da interacción de factores naturais e humanos. O concepto de paisaxe non inclúe unicamente a suma dos elementos naturais, artificiais e culturais presentes nela, senón a relación entre todos eles e a destes cos habitantes do territorio.

Con este novo enfoque principia a elaboración dun concepto autónomo de paisaxe, como un valor independente dos elementos que a compoñen, relevante por si mesmo para o dereito.

Finalmente, as máis recentes achegas á concepción xurídica da paisaxe consistirían no recoñecemento, non só da paisaxe como obxecto do dereito con substantividade propia, senón tamén dun dereito subxectivo á paisaxe; isto é, dun dereito a esixirlles aos poderes públicos a protección dos valores inmateriais que subxacen na relación dos individuos e das sociedades coa súa contorna.

Ese dereito concretaríase na posibilidade de esixir a protección da paisaxe nos procesos de planificación e xestión do territorio e en todas as políticas sectoriais, e implicaría a positivización do dereito de participación dos habitantes e doutros actores relevantes nos devanditos procesos.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 229-240
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

4. NATUREZA XURÍDICA DA PAISAXE

Un dos debates que se suscitou sobre a natureza xurídica da paisaxe é o relativo á categoría ou tipoloxía de bens na que esta se debe encadrar. Discutiuse así se a paisaxe debía conceptuarse como un ben público (titularidade dunha Administración pública), un ben común (titularidade dunha comunidade) ou un ben colectivo (titularidade da sociedade).

Estas análises abordan a natureza xurídica da paisaxe desde unha perspectiva patrimonial que parte de categorizalo como un "ben" no sentido civil ou dominical do vocábulo, que pivota sobre o factor da titularidade, é dicir, do dereito de propiedade.

Este enfoque é, ao meu xuízo, cuestionable e non se concilia ben co concepto de paisaxe que se manexa na actualidade, no que está presente non só a realidade obxectiva do territorio senón, sobre todo, as relacións que se establecen entre este e as persoas que o habitan ou que o visitan.

Se entendemos que o que converte unha realidade física en paisaxe é a forma de relacionarse as persoas coa súa contorna desde a subxectividade e a cultura a través de procesos emocionais e de identificación, que a converten nunha fonte de benestar e calidade de vida, a paisaxe non se debería cualificar como un ben no sentido dominical do vocábulo senón como un interese protexible.

Esta perspectiva afástanos da consideración da paisaxe-territorio como obxecto do dereito e condúcenos máis ben a interpretar que o que é obxecto de protección xurídica son os beneficios de distinto tipo que a percepción da paisaxe produce na vida das persoas e das comunidades.

Dito doutro xeito, o que se tutela xuridicamente non é tanto un obxecto, unha realidade física, coma o interese das persoas en habitar unha paisaxe de calidade, entendendo por paisaxe "de calidade" a que repercute positivamente na calidade de vida das persoas e das comunidades nas que estas se integran.

Este enfoque lévanos a analizar a natureza xurídica da paisaxe desde a perspectiva non tanto do obxecto do dereito coma do dereito subxectivo, enfoque que nos conduce ao eido dos dereitos económicos e sociais, dereitos de terceira xeración que seguen aos dereitos civís e aos dereitos políticos.

Intereses tutelables de natureza semellante serían o dereito a gozar dun medio ambiente adecuado para o desenvolvemento da persoa, positivizado no noso dereito —artigo 45 da Constitución Española— dentro dos principios reitores da política social e económica.

A xurisprudencia do Tribunal Europeo de Dereitos Humanos considera a paisaxe como un "interese xurídico colectivo" que comporta determinados

deberes xurídicos de protección por parte dos poderes públicos e pode supoñer tamén a limitación de dereitos e intereses particulares (Muriel Herrick c. Reino Unido, 11/III/1985; Buckley c. Reino Unido, 25/IX/1996; Coster e outros c. Reino Unido, 18/I/2001; Valico SRL c. Italia, 21/III/2006).

O Tribunal Constitucional, pola súa parte, ocupouse da paisaxe na Sentenza 102/1995, de 26 de xuño, que resolveu os recursos contra a Lei de Conservación dos Espazos Naturais Protexidos e da Flora e Fauna Silvestres de 1989. A sentenza reflicte, por unha banda, unha concepción hoxe superada (esteticista, estática e sen substantividade propia), cualificando a paisaxe con estas palabras:

> noción estética, cuyos ingredientes son naturales —la tierra, la campiña, el valle, la sierra, el mar— y culturales, históricos, con una referencia visual, el panorama o la vista, que a finales del siglo pasado obtiene la consideración de recurso, apreciado antes como tal por los aristócratas, generalizado hoy como bien colectivo, democratizado, en suma y que, por ello, ha de incorporarse al concepto constitucional del medio ambiente.

Pero, por outra banda, cualifica a paisaxe como "sistema" e di que "el paisaje, [...] no es sólo una realidad objetiva sino un modo de mirar, distinto en cada época y cada cultura". Apunta pois tamén ao seu carácter complexo (sistema) e á presenza dun elemento subxectivo (non é só unha realidade obxectiva senón un xeito de mirar). Así mesmo incorpora a perspectiva do dereito subxectivo ao indicar que "cada cual tiene el derecho inalienable a habitar en su entorno de acuerdo con sus características culturales".

Finalmente, como dixemos antes, as máis recentes achegas á concepción xurídica da paisaxe consistirían no recoñecemento dun dereito subxectivo á paisaxe; isto é, dun dereito a esixirlles aos poderes públicos a protección dos valores inmateriais que subxacen na relación dos individuos e das sociedades coa súa contorna.

5. TRATAMENTO XURÍDICO POSITIVO DA PAISAXE

Limitareime neste apartado a expoñer as liñas xerais do Convenio de Florencia, que constitúe hoxe a referencia principal nesta materia e o modelo que seguen os máis dos ordenamentos, tanto os dos Estados do Consello de Europa coma os dos demais Estados.

A regulación do Convenio de Florencia baséase nun conxunto de principios que se poden resumir como segue:

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 229-240
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

1. A paisaxe é un elemento clave do benestar individual e social. A súa protección, xestión e ordenación implican dereitos e responsabilidades para todos, poderes públicos e cidadanía.
2. Existe unha relación entre paisaxe e desenvolvemento sustentable. Recoñécese a relación entre os factores naturais ou ambientais e os factores sociais, políticos e económicos. Establécese así como obxectivo o de "garantir o mantemento regular dunha paisaxe co fin de guiar e harmonizar as transformacións inducidas polos procesos sociais, económicos e medioambientais" (artigo 1, letra e).
3. A paisaxe contribúe a formar a identidade territorial e é un compoñente fundamental do patrimonio dos pobos, expresión da súa diversidade natural e cultural.
4. A poboación eríxese nun elemento central de referencia na regulación da paisaxe. O Convenio contempla o papel activo dos cidadáns na toma das decisións que afecten ás paisaxes e esixe a súa participación na planificación e implementación de políticas que afecten á paisaxe da súa contorna.
5. Ademais de ser un ben de interese xeral nos ámbitos cultural, ecolóxico, medioambiental e social, o Convenio considera que a paisaxe é tamén un recurso favorable para a actividade económica, e que a súa protección, xestión e ordenación poden contribuír á creación de emprego.

En aplicación destes principios, o Convenio de Florencia imponlles aos Estados signatarios un conxunto de obrigas, das que cabe salientar as seguintes:

1. Obriga de recoñecer xuridicamente as paisaxes como elemento fundamental do contorno humano.
2. Obriga de integrar a paisaxe en todas as políticas sectoriais (ordenación territorial e urbanística, cultural, medioambiental, agrícola, social, económica e calquera outra que poida ter impacto na paisaxe).
3. Obriga de establecer procedementos para a participación pública, dos cidadáns, das Administracións locais e rexionais, e de todas as partes interesadas. Na miña opinión, un punto esencial e unha gran materia pendente en todos os procesos de planificación territorial.
4. Obriga de adoptar medidas de sensibilización da sociedade e das autoridades públicas, de formar especialistas e de educar a infancia, de

identificar e cualificar as paisaxes propias, de analizar as súas características e facer seguimento das súas transformacións; de definir obxectivos de calidade paisaxística; e de aplicar políticas en materia de paisaxe.

Os principios do Convenio foron incorporados ao noso dereito tanto a nivel estatal (na Lei 42/2007, de 13 de decembro, do Patrimonio Natural e a Diversidade e na Lei 45/2007 para o Desenvolvemento Sustentable do Medio Rural) coma, nomeadamente, a nivel autonómico. No caso de Galicia, a normativa vixente está constituída pola Lei 7/2008, de 7 de xullo, de protección da paisaxe de Galicia; o Regulamento de desenvolvemento da Lei, aprobado por Decreto 96/2020, de 29 maio; e as Directrices de paisaxe de Galicia, aprobadas por Decreto 238/2020, de 29 decembro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Consello de Europa (2000). *Convenio europeo da paisaxe*. Florencia: Consello de Europa. Dispoñible en https://www.mapa.gob.es/dam/mapa/contenido/desarrollo-rural/temas/desarrollo-territorial/paisaje/convenio-europeo-del-paisaje/0904712280od2b5d.pdf

Priore, Riccardo (2002). Derecho al paisaje, derecho del paisaje. Motivaciones sociales y objetivos políticos de la evolución de la aproximación al paisaje en el derecho europeo. En: Florencio Zoido Naranjo e Carmen Venegas Moreño, coords. *Paisaje y ordenación del territorio*. Sevilla: Junta de Andalucía e Fundación Duques de Soria, 92-99.

Urquijo Torres, Pedro S. e Barrera Bassols, Narciso (2009). Historia y paisaje. Explorando un concepto geográfico monista. *Andamios. Revista de Investigación Social*. 5(10), 227-252. DOI: 10.29092/uacm.v5i10.175

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 229-240
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Boletín da Real Academia Galega
Núm. 386, pp. 241-246
© 2025. Real Academia Galega
https://doi.org/10.32766/brag.386.913

A PROTECCIÓN AMBIENTAL NA ENCRUCILLADA GLOBAL

ENVIRONMENTAL PROTECTION AT THE GLOBAL CROSSROADS

Alba Nogueira López
Universidade de Santiago de Compostela
ORCiD: 0000-0001-8652-5614

Resumo: Son malos tempos para a protección ambiental e lingüística. O xiro global conservador-populista puxo no seu albo as políticas climáticas e de transición ecolóxica chegando ao negacionismo climático. O retroceso pódese xa constatar no adiamento de compromisos ambiciosos, no abandono de iniciativas lexislativas e na laxitude nos controis ambientais. En Galicia pode trazarse un paralelismo entre unha política ambiental e unha política lingüística sen pulso e caracterizadas pola ausencia de obxectivos, de avaliación de cumprimento e de mandatos prescriptivos.

Abstract: These are difficult times for climate and environmental policies. The shift towards global right-wing populism had led to changes in climate and ecological transition policies that amount to climate denialism. The setback is already detected in the postponement of ambitious commitments, the abandonment of legislative initiatives and laxity in environmental controls. In Galicia, a parallel can be drawn between lacklustre environmental and language policies that are devoid of objectives, compliance assessment and prescriptive mandates.

Palabras chave: negacionismo climático, xiro extrema dereita, declive na protección ambiental, paralelismo coas políticas lingüísticas.

Key words: Climate denialism, far right shift, decline in environmental protection, language policies parallelism.

Hai un fío condutor entre os estudos de lingua e de medio ambiente que é a idea da defensa da diversidade e da preservación. Os enfoques académicos, sobre todo no caso das linguas minorizadas como a nosa, falan da cuestión da defensa da diversidade e é unha liña de pensamento que conecta moito coas perspectivas no ámbito ambiental.

Como elemento inicial cómpre facer unha reflexión, que probablemente para os non xuristas é necesaria, sobre para que serve o dereito. O dereito é unha ciencia social que serve para darlles solución a conflitos colectivos de forma ordenada e pacífica. É certo que representa as posicións hexemónicas ou maioritarias dun determinado grupo social, pero tamén o é que para que actúe o dereito ten que haber conflitos ou a percepción social de que algo é problemático. Non hai dereito naqueles ámbitos onde a sociedade non percibe que existan elementos de confrontación, e isto pode suceder tanto nos ámbitos privados coma nos públicos. Mentres se entendeu que nas relacións de parella era normal que houbese relacións de dominación, non houbo regras para resolver esas situacións, as separacións ou a violencia. No caso dos conflitos tecnolóxicos: mentres non hai capacidade técnica ou científica nun ámbito —por exemplo, non podes usar células nai para replicar tecidos ou seres—, non hai normas para resolver os problemas ou os dilemas, tamén xurídicos, que ocasiona operar en contornas tecnolóxicas, científicas, máis avanzadas.

No ámbito do medio ambiente iso vese claramente. Os romanos tiñan normas de xestión das augas, pero eran basicamente normas cunha finalidade non ambiental, senón sanitaria; non morrer de tifos, non prexudicar a saúde humana. Realmente podemos falar de que hai dereito ambiental desde o momento en que a sociedade percibe que o medio ambiente é problemático: empeza a haber recursos naturais que se esgotan, hai niveis de contaminación severos que son insoportables, prodúcense catástrofes ambientais e hai que darlle resposta a iso. É dicir, a idea dun ordenamento xurídico para prever ou arranxar os problemas que se ve que ocasiona o déficit de recursos, a contaminación etcétera.

Isto enlaza cun sector de protección ambiental como é o dos espazos naturais, porque efectivamente moita xente diría: "O dereito ambiental nace cando empezamos a crear parques naturais". Pero é que se crean con outro espírito: co espírito romántico de ter un sitio de evasión no que gozar da súa beleza, non tanto coa idea de preservar espazos que son necesarios para a protección da vida, dos ecosistemas; é o que lle dá sentido.

Desde esa orixe quería formular a cuestión de que fai o dereito ambiental hoxe e en que situación está. Na miña opinión, xa avanzo que estamos

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 241-246
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

nunha encrucillada, no sentido de que, dado que para ter normas temos que ter antes mobilización social e premer os poderes para que algo se faga, a continuación iso move os gobernantes a actuaren —e pasa así en todos estes ámbitos que citaba antes—, e só despois nacen as normas, que evidentemente responden ao peso político que ten na sociedade cada idea, e neste momento atravesamos un cambio de paradigma.

Algúns datos da realidade máis recente confirman ese punto de inflexión. Hai un par de anos, o comisario de medio ambiente da Unión Europea afirmaba que os días de gloria onde nos reclamaban polas rúas medidas de acción climática acabaran. Os responsábeis europeos certifican que xa non hai na sociedade unha demanda social maioritaria para que o dereito siga avanzando en temas ambientais. Desde a miña perspectiva, no dereito europeo ambiental, que no caso español é a orixe da maior parte das normas que temos, hai un xiro claro. Existe un cambio de forza nas políticas ambientais europeas e tamén no escenario global.

Desde hai unha década, as políticas ambientais empezaron a cederlles o paso a políticas fundamentalmente enerxéticas. É certo que para a transición climática fai falta unha transición enerxética, pero cada vez teñen menos peso as normas de contido ambiental e ten máis peso na axenda europea a axenda enerxética. Unha boa parte do esforzo da Unión Europea nos últimos anos limítase aos retoques de normas que xa viñan de atrás, pero non novas iniciativas que nos leven cara adiante, que avancen en ambición.

Desde o momento en que Trump chega ao goberno dos Estados Unidos isto é moito máis visible. É dicir, a idea de que xa había un pequeno cambio no ámbito da Unión Europea é moito máis evidente desde o momento en que no escenario global empezan a ter peso movementos de extrema dereita e cuestionadores das verdades científicas en relación co clima, incluso agresivamente contrarios a moitas das cuestións que formaban parte do ADN das políticas ambientais e climáticas ata hai ben pouco.

A aparentemente vella Europa, máis centrada e menos imbuída desas forzas, xa non está no punto de hai unha década. O Pacto Verde europeo envelleceu rápido e desapareceu da axenda. Este mesmo ano, a Unión Europea botou para atrás varias iniciativas que levaban tempo en discusión. Por exemplo, había un texto normativo para que as empresas non puideran facer o que se chama "lavado verde" ou ecoimpostura, o *green washing*. Ese texto foi definitivamente abandonado por parte da Unión Europea. A presión corporativa, a presión das empresas, fixo que a Unión Europea renuncie

a referendar iso, que era un documento, un proxecto normativo que estaba na axenda europea desde había varios anos.

No mes de febreiro, a Unión Europea aprobou o denominado paquete Ómnibus para simplificar a burocracia. Curiosamente, todas as medidas de simplificación do paquete Ómnibus son revisión de normas ambientais: eliminar controis ambientais, suprimir trámites, autorizacións ambientais... como se non houbese moitos outros ámbitos de ordenamento xurídico onde a simplificación fose necesaria. É bastante significativo que cando pos o foco en facer as cousas máis fáciles, o único que estorba son as normas que lle poñen un certo cinto ás empresas no ámbito do medio ambiente.

Por iso o eixo central de reflexión que quero artellar é que temos que pensar que estamos nun contexto de cambio e que iso, máis cedo que tarde, imos velo plasmado a nivel interno. Na medida en que o Estado español é un estado fortemente debedor das políticas europeas ambientais —porque non é un estado que fose especialmente innovador ou motor de cambios nese ámbito—, o "efecto contaxio" non ha tardar en chegar. Mesmo no plano das comunidades autónomas que teñen unhas competencias ambientais relativamente amplas, iso tamén se está percibindo; incluso en comunidades autónomas que sempre foron un pouco por diante, como é o caso de Cataluña ou de Navarra, nótase que o tempo é outro.

Falando especificamente de Galicia, nunca foi a primeira da clase. Temos un ordenamento ambiental bastante pobre, no sentido de que nunca foi un tema especialmente relevante na axenda do goberno mesmo tendo case sempre maiorías parlamentarias que facilitarían a aprobación das normas. Polo tanto, as normas que chegaron ao Parlamento son aquelas que o goberno entende necesarias. E creo que poderiamos afirmar que as normas ambientais que temos —a Lei da paisaxe, a Lei do clima etcétera— normalmente son normas "para a galería". Son normas que serven para dar unha rolda de prensa, para abrir a cabeceira dun telexornal e para dar un pouco de xogo político mentres pasan ao debate parlamentario. Pero —e isto son "palabros" dos xuristas, pero vou intentar explicalos—, son normas que non son prescritivas. E que significa isto? Que son programáticas, como lle chamamos normalmente: describen unha situación e limítanse a enunciar unha acción abstracta de promoción, apoio ou impulso, pero sen regular medidas concretas, con prazos de execución claros e obxectivos ou límites precisos.

En certo modo, podemos trazar un paralelismo co ámbito da lexislación lingüística. A Lei de normalización lingüística é do ano 1983 e abre un proceso no momento case dos albores do autogoberno. Entón, poderiamos

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 241-246
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

pensar que é sensato que haxa unha norma que se asente fundamentalmente na promoción, fomento, sen concrecións maiores. Lembremos que non tiñamos xente alfabetizada en galego nas escolas, por exemplo. Porén, se en 2025 levamos unha lei ao Parlamento de Galicia que en normalización lingüística dixese: "Promoveremos nas escolas que a xente saia formada en galego e en castelán", diriamos, "Oes, aquí fáltame algo: como imos promovelo?, cales son as medidas?, cales son os obxectivos?". Un pouco de densidade normativa que estableza un feixe de dereitos e obrigas esixíbeis.

Que sucede nas normas ambientais en Galicia? Que normalmente carecen desa densidade, basicamente enuncian ferramentas, pero non van ao detalle das medidas. Por poñer un exemplo, na Lei da paisaxe, temos que ter planificación da paisaxe, hai que crear un observatorio da paisaxe... Pero despois o observatorio non se pon en marcha ou ten un funcionamento irregular, a planificación adíase *sine die*, temos unha boa parte dos espazos naturais protexidos sen instrumentos de xestión... Ti declaras o parque e poslle "o diploma na porta": isto é un parque natural. Mais non hai ningunha medida de xestión aprobada para ese parque, para ver como fas que ese ecosistema estea salvagardado, para determinar que usos se permiten, se limitan ou están prohibidos. Pasa isto en todos os planos da actividade ambiental, no medio ambiente industrial, en moitos outros ámbitos. Iso é o que o que falta aquí, o desenvolvemento desa trama normativa, que é moi pobre.

En coincidencia con iso tamén hai unha dinámica desde hai moitos anos, moi manifesta no sector enerxético, no sector eólico, mineiro, é dicir, nos ámbitos problemáticos que tiveron máis contestación social, que regula o sector un pouco pola porta de atrás. Pola vía das leis de acompañamento de orzamentos anuais ou introducindo emendas noutros proxectos normativos sen conexión modifícanse compulsivamente as normas de autorización de actividades problemáticas na contorna, no medio ambiente, na paisaxe para poñer unha alfombra vermella aos proxectos e que non teñan un excesivo control ambiental.

E aquí non hai contradición en facer dúas afirmacións. É necesario para unha transición climática promover as renovábeis e impulsar a electrificación prescindindo dos combustíbeis fósiles que seguen sendo a principal fonte de abastecemento enerxético. Agora ben, para iso temos que facer os pasos previos: ten que haber unha planificación territorial e ambiental que non existe, non existe en paisaxe, non existe en eólicos, non existe en moitos outros ámbitos. E ten que haber un control ambiental dos proxectos, porque aínda que con carácter xeral debamos ter máis parques eólicos,

ao mellor o mellor sitio para ter un parque eólico non é un espazo natural protexido, ou hai formas diversas de implantar os parques eólicos. Temos que ter un modelo para iso.

En definitiva, estamos nun momento de cambio de contexto no que Galicia non parte dunha situación especialmente favorable no que a protección ambiental se refire. Neste contexto de cambio mundial, temos que pensar como actuar para non perder o paso da transición ecolóxica e climática.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 241-246
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Boletín da Real Academia Galega
Núm. 386, pp. 247-284
© 2025. Real Academia Galega
https://doi.org/10.32766/brag.386.914

A RESPONSABILIDADE CIVIL POR DANOS CAUSADOS POR HIDROCARBUROS NA COSTA GALEGA

CIVIL LIABILITY FOR DAMAGE CAUSED BY HYDROCARBONS ON THE GALICIAN COAST

Luís Villares Naveira
Tribunal Superior de Xustiza de Galicia

Resumo: O actual sistema de responsabilidade civil por danos causados por transporte marítimo de hidrocarburos resulta insuficiente para cubrir as perdas económicas e ambientais que un derrame de petróleo pode causar nas costas galegas, e non resulta eficaz para compeler o sector a aumentar as súas medidas de seguridade na navegación. Cómpre unha reforma normativa, a nivel internacional ou mesmo unilateral por parte do Estado, que estableza un sistema que distribúa con xustiza os custos do risco que xera unha actividade perigosa como o transporte de petróleo. A alternativa debe asegurar o pagamento a cargo de todos os responsables, de forma obxectiva ou en función da súa culpa, de todos os danos causados, cun sistema de responsabilidade ilimitada e solidaria entre todos eles. Existen experiencias noutros países que demostran a viabilidade técnica e económica desta proposta, como a *Oil Pollution Act*, vixente dende 1990 nos Estados Unidos.

Abstract: The current civil liability system for damages caused by the maritime transport of hydrocarbons is insufficient to cover the economic and environmental losses that an oil spill can cause on the Galician coast and is not effective in compelling the sector to increase its navigation safety measures. A regulatory reform is required at an international or unilateral level by the State in order to establish a system that fairly distributes the costs of the risk generated by a dangerous activity such as oil transportation. The alternative must ensure payment by all those

ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680
Enviado: 13/III/2026 Aceptado: 26/III/2026

responsible, objectively or based on their fault, for all damages caused, with a system of unlimited and joint liability between all of them. There are experiences in other countries that demonstrate the technical and economic viability of this proposal, such as the *Oil Pollution Act*, which has been in force since 1990 in the United States.

Palabras chave: contaminación mariña, hidrocarburos, responsabilidade civil, *Prestige*, medio ambiente.

Key words: Marine pollution, hydrocarbons, civil liability, Prestige, environment.

1. CONTEXTO. A NAVEGACIÓN MARÍTIMA AO SEU PASO POLAS COSTAS GALEGAS. A IMPORTANCIA DO CORREDOR DE FISTERRA NO TRANSPORTE MARÍTIMO DE HIDROCARBUROS

Cada ano transpórtanse por mar arredor de 2 000 millóns de toneladas de hidrocarburos, a bordo de máis de 8 000 buques tanque de navegación marítima,[1] o que constitúe case a metade dos 4 500 millóns de toneladas métricas que constitúen a produción mundial de petróleo.[2]

O Dispositivo de Separación de Tráfico (no caso que nos vai ocupar, de Fisterra, coñecido como "Corredor marítimo de Fisterra") é unha convención da Organización Marítima Internacional que ordena a navegación en espazos mariños con elevado tránsito e obriga todos os barcos que queren realizar o seu paso por augas españolas fronte á costa galega a informar ao Servizo de Tráfico Marítimo de Fisterra ao cruzar as liñas de demora 130 a Cabo Vilán e 75 a Cabo Fisterra.[3]

1 Datos tomados de https://iopcfunds.org/es/acerca-de-los-fidac/

2 Datos tomados de https://es.statista.com/estadisticas/635470/volumen-de-petroleo-producido-a-nivel-mundial/

3 As vías de circulación están (empezando pola máis próxima á costa) a 21,7 millas (40 km), 28,3 millas (52,4 km), 35,5 millas (65,7 km) e 39,5 millas (73 km) de Cabo Fisterra. Antes do *Prestige* só existían as dúas vías máis próximas á costa (dirección norte a máis próxima e dirección sur a outra) para todos os barcos. Despois do *Prestige* engadíronse as outras dúas para mercadorías perigosas a granel. Máis amplamente en http://www.salvamentomaritimo.es/mejora-tu-seguridad/control-y-servicios-en-la-mar/dispositivos-de-separacion-de-trafico#:~:text=*-,Dispositivo%20de%20Separaci%C3%B3n%20de%20Tr%C3%A1fico%20de%20Finisterre,para%20mercanc%C3%ADas%20peligrosas%20a%20granel

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 247-284
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Polo corredor marítimo de Fisterra transitan anualmente arredor de 40 000 buques, dos que máis do 30% transporta mercadorías perigosas,[4] e navegan de media dez petroleiros ao día,[5] case o 9% do total. Aínda que o volume total de hidrocarburos transportados polo corredor é difícil de coñecer con exactitude, o tránsito por este corredor podería chegar a supoñer o paso de arredor do 45% da navegación mundial, no que a buques de transporte a granel se refire.[6]

Se a isto engadimos o corredor do estreito de Xibraltar, concluímos que o Estado español soporta nas súas augas territoriais un dos maiores tránsitos marítimos de hidrocarburos do planeta.[7] Este tránsito marítimo ten un alto custo ambiental para as costas galegas. Así, a nosa fachada litoral está integrada na décima zona do planeta por número de verteduras de petróleo,[8] e tres das mareas negras ocorridas nas costas galegas figuran entre as vinte e cinco maiores da historia por cantidade de cru vertido:[9] concretamente a do *Urquiola* no 10º posto, o *Aegean Sea* no 20º e o *Prestige* no 21º.

Dende o accidente do *Prestige*, no corredor de Fisterra ocorreron arredor de 500 incidentes na navegación relacionados con buques,[10] e se ben mellorou a normativa relativa á seguridade da navegación e ao estado dos buques, o réxime de responsabilidade civil polos danos causados polo transporte de hidrocarburos segue sendo esencialmente o mesmo, aumentando unicamente as contías de indemnización, pero moi lonxe aínda de cubrir os danos reais que un sinistro como acaecido nas costas galegas en 2002 podería ocasionar.

Así, e como exemplo da evolución deste sistema ao longo de case 23 anos, indicaremos que como consecuencia do accidente do *Prestige*, o propietario do buque e a súa aseguradora particular deberon facer fronte a unha responsabilidade por danos de arredor de 22,8 millóns de euros, e o fondo de compensación por danos causados por hidrocarburos (FIDAC) achegou 147,9 millóns de euros.[11]

4 http://www.indicedeafloramiento.ieo.es/fisterra/index_es.html

5 https://www.farodevigo.es/galicia/2007/11/12/diez-petroleros-dia-frente-costa-18086182.html

6 A ruta euroasiática, da que forma parte o corredor de Fisterra, é unha das máis transitadas do mundo: https://marinacivil.com/index.php/articulo/marina-mercante/mercados-fletes-cotizaciones/19122-las-10-principales-rutas-comerciales-maritimas-del-mundo

7 https://www.marineinsight.com/know-more/major-oil-shipping-routes/

8 https://gl.wikipedia.org/wiki/Marea_negra

9 https://cetmar.org/documentacion/mareas_negras_catastrofes.htm

10 https://cadenaser.com/galicia/2022/11/14/500-buques-sufrieron-incidentes-frente-a-la-costa-de-galicia-desde-2002-radio-coruna/

11 Datos oficiais do FIDAC: https://iopcfunds.org/es/siniestros/resumen-de-siniestros/

Tras o sinistro do *Prestige* e do *Erika* —acaecido tres anos antes nas costas da Bretaña— promovéronse unha serie de reformas das que en materia de responsabilidade civil só saíu adiante a relativa a aumentar a contía máxima pola que pode responder o FIDAC, que foi elevada aos 1000 millóns de dólares, arredor de 849,7 millóns de euros.[12] Estas cifras indemnizatorias a cargo do sector resultan ridículas se temos en conta que os danos realmente causados oscilaron, segundo os diferentes cálculos económicos, entre os 2908 e os 7000 millóns de euros[13] e que a propia Fiscalía cifrara en 4328 millóns de euros no xuízo celebrado na Audiencia Provincial da Coruña.[14]

Tomando como referencia prudente os cálculos efectuados pola Fiscalía, aínda co sistema actual de responsabilidade civil un sinistro coma o do *Prestige* volvería deixar sen indemnizar 3328 millóns de euros. Resulta evidente que quen contamina non paga todo, e a diferenza debe ser asumida ben polo Estado, ben sufrida sen compensación polos afectados. O sistema actual presenta así serias carencias de xustiza material, que se trasladan aos petos das vítimas e do Estado, pero tamén do medio ambiente.

Con esta situación, a industria da produción, transporte e consumo de hidrocarburos non ten en conta o custo real da mercadoría, porque o risco danoso que xera a actividade e se concreta periodicamente en sinistros que producen danos catastróficos non se contempla no custo do petróleo, falseándose así a economía baseada no consumo deste combustible fósil.

O efecto perverso sobre o medio é evidente: a industria ten menos incentivos para realizar unha navegación máis segura e menos contaminante, porque saben que en caso de dano non van responder de todas as perdas, tampouco as ambientais, senón que estas van ser asumidas, na súa meirande parte, polos prexudicados e o propio ecosistema.

Nas liñas que seguen explicaremos sinteticamente como funciona o sistema de responsabilidade civil actual por danos causados polo transporte de hidrocarburos, e sinalaremos os seus principais puntos de crítica, para finalmente sentar as bases para unha normativa diferente, baseada en principios

12 https://iopcfunds.org/es/indemnizacion/

13 Así o constata mediante a síntese de varios estudos Zamora i Terrés (2004, pp. 139-140), onde estima en 1000 millóns de dólares o dano directo causado polo vertido, e perdas globais próximas aos 7000 millóns de euros, tendo en conta as partidas orzamentarias destinadas a paliar a catástrofe. Pola súa banda, Dopico Castro, Prado Domínguez e Gonzalez Laxe (2003) avalían os custos de limpeza e rexeneración biolóxica e o mantemento das rendas dos afectados por transferencias orzamentarias, nunha cantidade de entre 2908 e 3955 millóns de euros.

14 https://www.economiadigital.es/galicia/politica/la-fiscalia-confirma-en-4-328-millones-los-danos-del-prestige_330379_102.html#:~:text=La%20evaluaci%C3%B3n%20de%20los%20da%C3%B1os%20causados%20por,de%20euros%20el%20valor%20de%20los%20da%C3%B1os

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 247-284
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

de xustiza material, que teña en conta quen son os axentes empresariais que causan e se benefician da actividade que xera o risco de dano catastrófico, e que lles asigne un tipo de responsabilidade solidaria e ilimitada que asegure na mellor maneira posible o resarcimento dos danos a persoas e cousas e a recuperación do medio natural.[15]

2. MARCO NORMATIVO APLICABLE AOS DANOS CAUSADOS POLO TRANSPORTE MARÍTIMO DE HIDROCARBUROS

En materia de responsabilidade civil por danos causados polo vertido de hidrocarburos obxecto de transporte marítimo non rexe a normativa interna española, aínda que os danos se produzan na costa galega, ao existir un convenio internacional na materia que constitúe lei especial e excluínte e que despraza e deixa inaplicada a normativa interna.

A normativa convencional aplicable á responsabilidade civil por contaminación mariña por hidrocarburos é a seguinte:

1. O Convenio Internacional sobre responsabilidade civil por danos debidos a contaminación por hidrocarburos (en diante CLC), feito en Bruxelas o 29 de novembro de 1969 (CLC 69), ao que se adheriu España por Instrumento do 15 de novembro de 1975. Reformouse en numerosas ocasións. A versión vixente está redactada conforme ao Protocolo de 6 de xuño de 1995, que rexe en España dende o 6 de xullo de 1996 (CLC 92).[16]
2. O Convenio Internacional para a constitución dun Fondo Internacional de indemnización de danos causados pola contaminación de hidrocarburos (en diante, CF), feito en Bruxelas o 18 de novembro de 1971, ao que se adheriu España por instrumento de 22 de setembro de 1981. A versión en vigor deste convenio data de 27 de novembro de 1992, á que se adheriu o Estado Español por Instrumento de 6 de xuño de 1995, e que rexe dende o 16 de maio de 1998 (CF 92).
3. O Fondo complementario Internacional de indemnización de danos debidos á contaminación por hidrocarburos, 2003 (en diante Fondo

15 O presente traballo é unha síntese e actualización da obra *Estudo crítico do sistema de responsabilidade civil por danos causados por hidrocarburos. Ensinanzas do Prestige* (Villares 2009).

16 Pódese atopar toda a normativa vixente aquí: https://iopcfunds.org/wp-content/uploads/2018/12/WEB-IOPC-Text-of-Conventions-SPANISH.pdf#:~:text=El%20Convenio%20de%20Responsabilidad%20Civil%20de%201992,un%20sistema%20de%20seguros%20de%20responsabilidad%20obligatorio

Complementario), feito en Londres o 16 de maio de 2003, que non é senón un Protocolo que se engade ao CF, en vigor dende o 3 de marzo de 2005.

No ano 1996 asinouse no marco da OMI o Convenio internacional sobre responsabilidade e indemnización de danos en relación co transporte marítimo de substancias nocivas e potencialmente perigosas (Londres, 1996, cunha versión posterior no Protocolo SNP de 2010), que incluiría tamén os hidrocarburos, pero que aínda non entrou en vigor trinta anos despois,[17] polo que non é norma vixente na materia.

No mesmo sentido, a Unión Europea tratou de impulsar en 2001 —tras o accidente do *Erika*— un fondo de compensación propio, co obxecto de ampliar e mellorar as coberturas en caso de sinistros ocasionados por vertido de hidrocarburos, denominado Fondo COPE,[18] que non pasou de ser un borrador e nunca entrou en vigor. Non deixa de resultar significativo que todos os intentos multilateriais de mellorar o sistema de responsabilidade civil ou ampliar as coberturas por danos foron sistematicamente rexeitados nos últimos vinte anos.

Centraremos a exposición en explicar o funcionamento do CLC 92, porque é a norma que describe o sistema de responsabilidade civil, así como o seu fondo de garantía.

3. O CONVENIO INTERNACIONAL SOBRE RESPONSABILIDADE CIVIL POR DANOS DEBIDOS A CONTAMINACIÓN POR HIDROCARBUROS

A aplicación dos Convenios que estamos a estudar require a concorrencia acumulativa de dous elementos, o territorial e o material, segundo se detalla deseguido.

17 Para un estudo do SNP pode consultarse: https://www.hnsconvention.org/es/el-convenio/

18 https://eur-lex.europa.eu/ES/legal-content/summary/maritime-safety-compensation-fund-for-oil-pollution-damage.html

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 247-284
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

3.1. Ámbito Territorial (art. 2 CLC 92 e 3 CF 92)

O convenio actívase cando a contaminación causa danos no territorio dun Estado parte, incluída a súa plataforma territorial, polo que o presuposto de responsabilidade é o lugar de causación do dano —non do acaecemento do accidente—. No caso de adopción de medidas preventivas da contaminación en alta mar, estas indemnízanse con independencia do lugar en que se realicen.

3.2. Ámbito material (art. 2 CLC 92 e 3 CF 92)

Require acumulativamente os seguintes elementos:

a. Que o causante da contaminación sexa un buque. A ampla definición inclúe calquera artefacto de transporte e a contaminación derivada dun transporte anterior; isto non obstante non debe inducir a pensar que se inclúen os danos causados por vertidos na limpeza de tanques por un transporte anterior, xa que eses son intencionados e fican fóra do sistema de limitación de responsabilidade dos Convenios.
b. Que a contaminación sexa causada por hidrocarburos, formulada en lista pechada. Esta definición inclúe pois o combustible do propio buque, sempre que se trate dun buque dos enumerados anteriormente, é dicir, que se dedique ao transporte de hidrocarburos.[19]
c. Que o suceso que desencadea a responsabilidade sexa un "acaecemento ou serie de acaecementos de orixe común dos que se deriven danos ocasionados por contaminación ou que creen una ameaza grave e inminente de causar ditos danos".
d. Que os danos causados estean comprendidos nos conceptos que presenta o Convenio, xa que non toda consecuencia nociva do suceso está cuberta pola responsabilidade. Vexamos os dous grupos de danos incluídos:

19 A limpeza de adegas ou tanques de buques que non se dedican ao transporte de hidrocarburos e que realizan vertidos no corredor de Fisterra, como suposto especialmente relevante para a protección do medio nas costas galegas, fica excluída do ámbito de aplicación do Convenio. Neste caso deberá aplicarse o Convenio Internacional sobre responsabilidade civil nacido de danos debidos á contaminación por hidrocarburos e combustible dos buques, feito en Londres o 23 de marzo de 2001, que aínda non entrou en vigor. Este Convenio exclúe a aplicación, no seu ámbito, do CLC 92.

1. "Perdas ou danos causados fóra do buque pola impurificación resultante das fugas ou descargas de hidrocarburos procedentes dese buque, onde queira que se produzan tales fugas ou descargas, se ben a indemnización por deterioro do medio, aparte da perda de beneficios resultante de dita deterioración, estará limitada ao custo das medidas razoables de restauración efectivamente tomadas ou que vaian tomarse".

A responsabilidade reflectida no Convenio abrangue o dano emerxente e o lucro cesante. Este contido é positivo se temos en conta que cobre non só o dano perceptible que xera o sinistro, senón tamén a riqueza que deixa de producir. Así e todo, como veremos, esta cobertura é só aparente, porque fican expresamente excluídos os danos causados ao medio, concretamente, os danos irreparables sufridos polo medio. Estes son os danos ecolóxicos en sentido estrito, e só admiten unha valoración teórica, é dicir conforme módulos de equivalencia de responsabilidade civil por danos irrecuperables aos factores bióticos e abióticos do ecosistema, cuxos diferentes esquemas de estudo converxen en lle atribuír a súa titularidade ao Estado. Ora ben, esta exclusión non é unánime no eido comparado, pois a OPA 90 norteamericana inclúeos expresamente, baixo a rúbrica *natural resources*, o cal supón unha chamada á reflexión de por que o CLC 92 insiste en excluílos, sobre todo cando emprega argumentos como os da inviabilidade, que xa se ve que non son certos.

Entre os danos materiais sufridos por bens públicos ou privados indemnizables entran os seguintes grupos: a) concellos das zonas costeiras que asumen labores de limpeza polos que deberon pagar previamente cantidades en concepto de medios anticontaminación e paliativos dos mesmos, así como os salarios de quen os realizaron; b) pescadores, mariscadores, piscicultores e acuicultores que ven reducido ou desaparecido temporalmente o seu medio de vida, con estrago ou avaría dos seus aparellos de faena, co peixe morto ou contaminado ou directamente co peche dos caladoiros; c) administración marítima (estatal ou autonómica) que custease os servizos de salvamento e loita contra o vertido, incluíndo o proceso integral de eliminación dos residuos de hidrocarburos recuperados das augas e costas, os estudos técnicos sobre as medidas concretas a adoptar e as campañas de publicidade especiais precisas para manter ou recuperar no mercado o prestixio dos produtos mariños que

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 247-284
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

se visen afectados; d) empresarios de industrias turísticas e outras do sector terciario vinculado a elas, sempre que estando localizados xeograficamente na zona do vertido teñan dependencia económica dos recursos naturais afectados; e) empresarios que se encargasen de prestar as medidas anticontaminación; f) empresarios de industrias conserveiras que se ven desabastecidos e deben paralizar a súa actividade ou buscar novos subministradores en ocasións con maiores custos; g) gastos de asesoría sobre os dereitos que asisten aos anteriores suxeitos e o modo de exercitalos, sempre que sexan razoables.

A principal exclusión xenérica que se infire desta lista é a *exclusión dos prexuízos indirectos*. Aínda estamos a falar de danos económicos, co que a súa cuantificación é posible, obxectiva e determinable. Principalmente referímonos á *industria* vinculada á anterior e á man de obra. O sector *turístico*, cun alto volume de emprego estacionario, deixa de contratar amplas bolsas de traballadores temporais que en moitos casos supoñen importantes complementos ás rendas mediasbaixas, que son os perfís xerais da demanda laboral que xera o sector. O sector *transformador*, alén do conserveiro, fica tamén danado. Se non hai peixe, a lonxa non funciona. Nin o *transporte*. Nin as cámaras frigoríficas nin os distribuidores. E o pequeno comercio ten que *substituír o xénero*. E cando se recupera o tradicional, inseriuse no sector xa un produto que antes non se comerciaba ou non era un serio competidor cun produto mariño de calidade e que chega fresco, coma o noso. Pois ben, todo este dano fica excluído do resarcible pola interpretación que se fai do CLC 92.

O Fondo determina as perdas nos sectores incluídos tendo en conta os rendementos obtidos nos dous anos anteriores ao sinistro, e confrontándoos cos resultados económicos do ano seguinte á catástrofe. Este sistema ten como inconveniente que en zonas frecuentemente castigadas por sinistros, canta máis frecuencia menos valoración de perda, o que non pode ser admitido.

2. "O custo das medidas preventivas e as perdas ou os danos causados ulteriormente por tales medidas". A loita contra a contaminación xera gastos e perdas. Esta prevención pode ser previa ou posterior. A primeira, estritamente preventiva, é a que se dá de ordinario nos sistemas, xeralmente públicos, de seguridade marítima e da navegación, especificamente destinados a evitar a produción destes sinistros. A prevención posterior, paliativa, confórmana o conxunto

> de medios destinados a deter o avance do vertido, a súa produción no accidente marítimo, a fixación na costa ou no fondo mariño, e a súa neutralización. Debemos incluír neste segundo grupo os danos ao medio derivados da propia actividade de limpeza, tanto en terra coma no mar.

3.3. A configuración do propietario do buque como suxeito responsable polo dano causado

3.3.1. O concepto "propietario do buque". A doutrina do levantamento do veo

3.3.1.1. O sistema de *predeterminación subxectiva legal do responsable* do sinistro no propietario do buque

O art.1 CLC 92, logo de definir o buque como elemento material de carga do hidrocarburo, e cuxa concorrencia no suceso é presuposto de aplicación do Convenio, sinala no parágrafo 3° que se debe entender por propietario

> a persoa ou persoas matriculadas como donas do barco ou, se o barco non está matriculado, a persoa ou persoas propietarias do mesmo. Non obstante, cando un Estado teña a propiedade dun barco explotado por unha compañía que estea matriculada nese Estado como empresario do barco, entenderase que o «propietario» é a devandita compañía.

O art. 3.1. CLC establece a titularidade da responsabilidade civil no caso de sinistro e polo tanto o criterio da imputación de esta ao dicir que "o propietario [...] será responsable de todos os danos ocasionados por contaminación que se deriven do buque a consecuencia do suceso".

Esta opción do Convenio podémola cualificar como unha *predeterminación subxectiva legal do responsable*. *Predeterminación* porque vén seleccionado de antemán o suxeito que vai facer de responsable, de quen se presupón a priori que debe cargar co dano causado. *Subxectiva* porque se refire a un dos suxeitos que interveñen nas relacións obrigacionais creadas a raíz do suceso, que cómpre acoutar sinalando que é do responsable, pois hai máis persoas que interveñen, ocupando outras posicións, das que tamén se fai cargo o CLC 92. Ademais é *legal*, pois a súa posición xurídica emana do Convenio, que ademais ten carácter imperativo, ao non poder ser excluída por vontade de ningunha das partes que interveñen no tráfico marítimo, nin *ex ante*, nin *ex post facto*.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 247-284
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Non obstante, este sistema recibe críticas. A principal delas é que conecta a responsabilidade a quen, por non ser en ocasións empresario marítimo, non realiza directamente a actividade perigosa, o transporte marítimo de hidrocarburos. Na nosa opinión, debemos analizar o réxime de imputación de responsabilidade dende a *doutrina xeral do risco*.

Na doutrina xeral do risco debemos ter en conta dúas variables: *quen o causa* e *quen se beneficia* da actividade xeradora do risco. No caso do transporte marítimo de hidrocarburos, o autor da actividade que xera o risco non é único. Concorre en primeiro lugar, si, o *propietario do buque*, en tanto que medio en que se transporta o hidrocarburo, e cuxo estado de conservación e navegabilidade son determinantes da boa fin da viaxe. Pero tamén o *propietario da carga*, xa que esta é en si mesma perigosa, e causa de seu unha potencialidade danosa no seu transporte, por máis que o medio sexa seguro. Entre ambos pode existir un terceiro, o *empresario marítimo*, que xestione o transporte e nin sexa propietario do buque nin da carga (non entraremos aquí noutros contratos marítimos vinculados ao transporte e aos axentes agora sinalados). O principal beneficiario da actividade que xera o risco é o propietario da carga. Con todo, o CLC exclúeo de responsabilidade. Non é de estrañar, xa que logo, que as petroleiras creen empresas, sociedades limitadas en paraísos fiscais e ambientais, que se dediquen ao transporte de hidrocarburos. Así teñen unha dobre vantaxe:

— non responden co seu patrimonio en caso de sinistro, senón que fica reducida a responsabilidade ao patrimonio das empresas, que adoita ser unicamente o propio barco, e que ademais o normal é que quede inservible para a navegación e careza de valor comercial;
— aforran os custos que tería contratar unha verdadeira terceira compañía, pola plusvalía que esta xerase no seu transporte.

Isto é unha fraude de lei que só se pode atallar aplicando a doutrina do levantamento do veo.

3.3.1.2. A determinación do titular material do buque e a imputación de responsabilidade. A doutrina do levantamento do veo[20]

A opción lexislativa de facer o propietario do buque responsable selectivo do dano que poida provocar o accidente no trasporte de hidrocarburos preséntase formalmente como impecable atendidos os razoamentos que apuntan

20 Para un estudo completo da institución do levantamento do veo no marco da aplicación do CLC 92, véxase Villares (2009, pp. 67-79).

os seus defensores. Porén, pode haber unha discrepancia entre o titular rexistral do buque e o seu propietario material. Con esta expresión non nos estamos a referir a que o titular rexistral non sexa tal, senón que ese titular sexa unha mera creación ficticia para ocultar o verdadeiro suxeito que a crea, e da que depende a todos os niveis: económico, empresarial e funcional.

Fronte a este estado de cousas cómpre saír á busca do verdadeiro responsable civil da actividade, da empresa matriz, que controla todo o grupo empresarial, toma as decisións estratéxicas e recolle os beneficios globais que xera a actividade. Esta busca do propietario material do buque, ou máis amplamente, do organizador e beneficiario da actividade, en definitiva, do patrimonio único que controla e se beneficia da actividade perigosa, é o que se coñece como "levantamento do veo",[21] que responde a dous vectores:

— O *económico-empresarial*, consistente en achar os grupos que dirixen as correspondentes empresas de transporte de hidrocarburos, sabendo que a tarefa inclúe seguir máis aló das sociedades intermedias, e ten como finalidade determinar quen achegou o capital, quen constituíu a trama societaria e quen toma as decisións estratéxicas empresariais.

— O *xurídico*, xa que a través da análise anterior deberase establecer unha relación de causalidade no plano real que permita no plano xurídico imputar a responsabilidade civil polos danos xerados polas empresas dependentes da sociedade matriz, declarala xudicialmente e finalmente executala.

3.3.2. Consecuencias da vixencia do principio de predeterminación subxectiva legal do responsable

O principio sentado no art. 3.1. CLC 92 de que "o propietario do buque [...] será responsable de todos os danos ocasionados por contaminación que se deriven do buque a consecuencia do suceso" impón unha responsabilidade selectiva ou excluínte, denominada doutrinalmente "principio de canalización da responsabilidade" ou de "restrición da lexitimación pasiva". Este sistema, con gran predicamento no dereito marítimo actual, converteuse arestora nun dos seus principios configuradores, éxito causalmente vinculado sen dúbida ás vantaxes que para as grandes compañías beneficiarias do transporte das cargas ten, como quedou apuntado. Da aplicación deste principio extraemos dúas grandes consecuencias:

21 Véxase con carácter xeral na materia, Boldó Roda (1996).

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 247-284
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

— A primeira: que só se pode reclamar a reparación de danos e perdas causados pola contaminación ao *propietario do buque*, quen resulta así *ope legis* o único suxeito de imputación das obrigas resarcitorias fronte aos terceiros prexudicados (sen prexuízo do dereito de reclamación á aseguradora do propietario e do Fondo). Entendemos, coa doutrina dominante, que estamos ante unha presunción legal, *iuris et de iure*, de que tal propietario é o responsable (presunción de autoría).

— A segunda: que a responsabilidade do propietario éo con carácter *exclusivo e excluínte*, negando en xeral a reclamación contra calquera terceiro, e particularmente contra os que menciona o art. 3.4. CLC 92.

3.3.3. Crítica ao sistema de predeterminación subxectiva legal do responsable. A "extensión da responsabilidade aos beneficiarios materiais do transporte" como alternativa

As consecuencias enunciadas no apartado anterior non deben ser aceptadas, porque realmente pode ser outro axente o autor do dano; singularmente quen leva a dirección náutica do buque —que marca a ruta e o tempo— e as sociedades de clasificación e verificación —que dan por bos buques que non o son—.

A consecuencia de todo isto é a perversión dun sistema de responsabilidade que debería construírse sobre o causante do evento danoso, o autor, cuxa determinación variará en cada tipo de casos. Co sistema actual (presunción de autoría de pleno dereito) defráudase o sistema:

— imponse a responsabilidade como única, cando ás veces interveñen concorrentemente varios dos axentes da navegación marítima apuntados ata agora, e

— predetermina o autor, acochando, en ocasións, o verdadeiro responsable, que posúe a riqueza que xera a actividade.

Un sistema potencial e realmente tan importante non pode construírse sobre unha falacia, porque xera desconfianza na poboación; é unha fraude de sistema á cidadanía na medida en que a desprotexe fronte aos danos da contaminación e a discrimina en comparación con outros ámbitos de responsabilidade obxectiva en que a determinación da autoría faise sobre bases distintas, onde se valoran máis polo miúdo outras responsabilidades que poden concorrer e aquí se ignoran.

En canto á selección excluínte do responsable cara ao propietario do barco, aínda se debe ir máis aló na crítica á configuración feita polo CLC 92 cando

os feitos son causados por neglixencia. Obsérvese que a responsabilidade se configura en dous estadios: dunha banda, obxectiva e neglixente, que será limitada cuantitativa e cualitativamente sobre o propietario do buque (art. 3 e 5.1 CLC 92), e doutra, a dolosa, ilimitada (do propietario: art. 5.2. CLC 92, ou dun terceiro: art. 3.2.b. CLC 92). Non parece lóxico canalizar a responsabilidade con exclusión de terceiros no caso de existir neglixencia, e moito menos cando esta pode proceder do terceiro —alguén distinto do propietario do buque—. A razón é clara: a propia inobservancia das normas de coidado —que neste eido é calquera lei ou regulamento vinculado á seguridade marítima, ao estado do barco ou a súa navegabilidade, ou ao cumprimento das obrigas de aseguramento obrigatorio— abonda para imputar a responsabilidade a quen omitiu o seu deber. Sendo isto así, o máis razoable é establecer a responsabilidade ilimitada do/s axente/s marítimo/s neglixente/s e deixar a limitada só para o propietario do buque. Pero coa concorrencia da responsabilidade de todos. Así acadamos un dobre obxectivo: o aumento dos suxeitos responsables (cuxa inclusión sempre está xustificada en función do risco que xera a actividade da que todos son, nalgunha medida, partícipes), o cal garante a mellor suficiencia económica en caso de naufraxio, e o maior éxito preventivo, xa que a mensaxe dos terceiros intervenientes é que deben extremar o cumprimento das normas.

Aínda así, a *responsabilidade obxectiva excluínte* do propietario non se presentaría como satisfactoria. Porque xa que da actividade perigosa se extrae un beneficio, o lóxico sería que ese risco fose asumido por todos os axentes que interveñen no ciclo do transporte, conforme dúas variables: a) na medida en que se benefician da actividade e b) en función da súa responsabilidade na realización da actividade. Pero como ambos —especialmente este último—, son susceptibles de seren defraudados facendo aparecer como responsables suxeitos distintos e afastando a quen obteñen os grandes beneficios do transporte, o ideal sería establecer a responsabilidade solidaria entre os operadores marítimos. E xa que o beneficio empresarial (plusvalía da actividade) non se socializa —porque aínda que indirectamente todos nos beneficiamos do uso dos hidrocarburos, entre nós non se reparten os beneficios económicos das compañías— tampouco se deben socializar as perdas que pode xerar o dano que unha catástrofe provoque. É por isto que o ideal sería xa de partida una sistema de responsabilidade obxectiva e ilimitada de todos os axentes mencionados: propietario do barco, empresario marítimo, fretador, propietario da carga e sociedade de clasificación.

Fronte ao chamado sistema de "selección" ou "canalización" de responsabilidade exclusiva e excluínte doutros axentes, preferimos a configura-

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 247-284
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

ción do sistema sobre a súa imputación de responsabilidade, a prol dunha maior xustiza material. De aí que podamos falar da configuración dunha responsabilidade "estendida", ou da "extensión da responsabilidade aos beneficiarios materiais do transporte".

Sobre o modo de configurar a responsabilidade destes suxeitos responsables incidiremos no lugar onde expoñemos a proposta de regulación alternativa ao CLC 92.

3.3.4. Suxeitos excluídos de responsabilidade polo principio de predeterminación subxectiva da responsabilidade

Volvendo á análise do contido do Convenio, o art. 3.4. CLC 92 exclúe expresamente a reclamación contra determinado tipo de persoas, a consecuencia da concentración de responsabilidades que fai o Convenio. Así este precepto sinala que "non poderá promoverse ningunha reclamación de indemnización de danos ocasionados por contaminación, axustada ou non ao presente Convenio, contra:

a) os empregados ou axentes do propietario nin dos tripulantes.

b) o práctico ou calquera outra persoa que, sen ser tripulante, preste servizos para o buque.

c) ningún fretador (como queira que se describa, incluído o fretador do buque sen tripulación), xestor naval ou armador.

d) ningunha persoa que realice operacións de salvamento co consentimento do propietario ou seguindo instrucións dunha autoridade pública competente.

e) ningunha persoa que tome medidas preventivas.

f) ningún empregado ou axente das persoas mencionadas nos subparágrafos c), d) e e).

Á marxe dos terceiros relacionados no art. 3.4. CLC 92, existen outros suxeitos que tradicionalmente tamén ficaron excluídos da esixencia de responsabilidade, como o titular da carga, omisión criticada por Arroyo Martínez (2003, p. 35), por considerar que "potencialmente tamén é suxeito creador do risco contaminante", polo que non debería ficar na indeterminación en que queda a definición da súa responsabilidade. Semellantes

consideracións levan á doutrina a criticar a exclusión das sociedades de clasificación ou as axencias de selección da tripulación do buque.[22]

A consecuencia da exclusión de responsabilidade ás persoas do art. 3.4. CLC 92, cando non concorra o dolo directo ou eventual, é que non se lles vai poder esixir ningún tipo de responsabilidade civil, nin pola aplicación do CLC nin da lexislación xeral.

3.4. A natureza xurídica da responsabilidade que establece o CLC 92

A doutrina maioritaria caracteriza a responsabilidade civil que emana do Convenio conforme ás seguintes notas: especial, obxectiva, atenuada, directa, legal e imperativa e cuantitativamente limitada por suceso.[23]

3.4.1. Responsabilidade especial

O CLC 92 establece no art. 3.4. un sistema que constitúe norma especial sobre o réxime legal de responsabilidade civil extracontractual previsto no Código Civil, ou noutras leis especiais do eido da navegación, pois aquí acóutase o marco concreto da actividade a regular: o dano producido a consecuencia da contaminación causada por vertido de hidrocarburos no mar. Isto fai que toda a normativa xeral quede desprazada, e en consecuencia, inaplicada, na medida en que se opoña a este réxime especial.

3.4.2. Responsabilidade obxectiva

No eido do Convenio evítase a esixencia de culpa do propietario como criterio de imputación, pois un réxime normativo baseado na idea de culpa ten como presuposto a demostración da imprudencia e o establecemento da relación de causalidade, o que en materia de danos causados ao medio resulta ás veces moi complicado. Perséguese tamén que deba asumir o dano o responsable da actividade intrinsecamente perigosa, consistente, polo menos inmediatamente, no trasporte do hidrocarburo, e non as vítimas ou o Estado afectado. Con este sistema, abonda que se constate a existencia do sinistro dun buque, no marco material e xeográfico esixido polo CLC 92, e que exista unha persoa física ou xurídica (será o normal) que sexa pro-

22 Para un estudo máis amplo das exclusións actuais e a súa crítica doutrinal, véxase Villares (2009, pp. 58-63).

23 Seguimos no substancial no trazado deste apartado a enumeración feita por Huerta e Rodríguez (2004, pp. 97-120).

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 247-284
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

pietario do buque para que naza a responsabilidade, con independencia da actitude do propietario.

3.4.3. Responsabilidade atenuada

A doutrina maioritaria refírese con esta expresión[24] á existencia no CLC 92 de supostos nos que se produce a exoneración de responsabilidade do propietario por entender que concorren causas que fan desmerecer a imputación feita con carácter xeral ao propietario do buque. Trátase de supostos extraordinarios ou de forte intervención causal de terceiros. Estas excepcións teñen como finalidade, en dicir da doutrina, non obstaculizar en exceso a actividade do sector económico implicado,[25] e supoñen por tanto, en razón da súa natureza, un límite á aplicación da teoría do risco.

3.4.4. Responsabilidade directa

A doutrina cualifica esta responsabilidade como directa na medida en que se dirixe xa dende o primeiro momento contra o patrimonio do propietario do buque, sen necesidade de persecución previa de bens doutros axentes da navegación. Cómpre sinalar que os bens a perseguir son os da propiedade do buque, á marxe de que as persoas físicas que sexan titulares da sociedade propietaria posúan outros bens, co que o resto do seu patrimonio queda a salvo.

3.4.5. Responsabilidade legal e imperativa

A responsabilidade que emana do CLC 92 é legal no sentido de que se trata dun texto convencional do dereito internacional público que obriga ao Estado español. En canto á súa forza de obrigar, o contido do texto ten carácter imperativo, co que as partes implicadas non teñen opción a configuralo nin a modificar ningún dos seus extremos. Toda a redacción do CLC 92 está inspirada neste sentido, e cómpre destacar a formulación da obriga de aseguramento (art. 7) ou o propio concepto, extensión e obriga de responder dos danos (art. 2 a 5).

24 Véxanse entre outros, Galiano Salgado (2001) e Huerta e Rodríguez (2004, pp. 99-104).

25 Así o explica Gomis Catalá (1998, p. 103).

3.4.6. Responsabilidade cuantitativamente limitada por suceso

3.4.6.1. Concepto e crítica

A responsabilidade deseñada polo CLC 92 está limitada a unha determinada cantidade máxima por suceso danoso, o que supón unha excepción ao ideal de reparación íntegra que rexe con carácter xeral no noso ordenamento xurídico a través do art. 1902 Cc., e polo tanto a súa derrogación neste eido, que se substitúe por un malentendido principio posibilista de reparación parcial, e de plasmación do cualificado doutrinalmente como principio de que "quen contamina paga, pero pode que non de todo".[26] A filosofía que inspira este principio está incardinada nun obsoleto principio do dereito marítimo que historicamente considerou a empresa da navegación como de alto risco, que precisaba de estímulos para os que a exercían (Arroyo Martínez 1995, p. 211), consistindo un deles precisamente na limitación da reparación polo dano causado, combinada co da limitación da garantía patrimonial da débeda. Os argumentos doutrinais desta limitación son dous, ambos baseados na análise económica do dereito: de eido práctico, para facer viable a súa asegurabilidade; e teórico, para compensar o rigor que implica establecer unha responsabilidade ao mesmo tempo obxectiva.

Ora ben, este sistema debe ser sometido a unha seria crítica, xa que o punto de partida non pode ser sostido. Non é certo que a navegación de arestora responda aos mesmos postulados que na época romana, da que beben os privilexios da empresa marítima. Así, os elementos técnicos permiten construír embarcacións ben deseñadas e armadas, existen instrumentos eficaces de prevención das condicións meteorolóxicas, hai todo un sistema de control da navegación por corredores e de salvamento, e a formación da tripulación permite traballar en condicións de seguridade a bordo do buque.

Polo tanto, xa que a situación de feito nada ten que ver cos vellos tempos, distinta ten que ser a reacción lexislativa. Do mesmo xeito que no eido da responsabilidade civil se avanzou naquelas actividades que levaban ínsitas un perigo cara a unha responsabilidade baseada no risco, no dereito marítimo hai, non xa que repensar as bases, posto que a doutrina critica desde vello esta situación, senón executar os cambios precisos para adaptarse aos tempos. Con todo, para facermos isto atopamos unha dificultade obvia, porque si que hai algo que permanece intacto dende sempre, que é a

26 Expresión de Huerta e Rodríguez Ruiz (2004, p. 105), parafraseando a Nieto Martín (2003, p. 4), quen afirma que neste Convenio "incúmprese o principio matricial 'quen contamina, paga', que queda substituído na realidade teimuda dos feitos por 'quen contamina, paga algo'".

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 247-284
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

cobiza, a intención de obter o maior beneficio, a calquera prezo (ambiental, claro). E isto non pode ser tolerado por unha sociedade democrática nin pola praxe dun Estado social. Daquela cómpre cuestionar os principios do dereito marítimo, concretados no CLC 92 en varios puntos, pero que agora cinguimos ao do art. 5.

Os argumentos a rexeitar son claros: a situación de extremo risco na que gravitaban os antigos privilexios xa non existe, polo que non hai en que apoiar a limitación. Dise que se trata de compensar así o establecemento da responsabilidade obxectiva do propietario. Este é un argumento falaz: a responsabilidade obxectiva ten un sentido, que é soportar o dano que xera unha actividade perigosa, dada a expectativa de beneficio que a mesma lle presenta privadamente ao que a realiza. E a imposición da teoría do risco como criterio mínimo de imputación ten por finalidade ser o reverso da potencialidade beneficiosa que lle reporta ao axente a actividade. Daquela xa quedan compensados ambos os argumentos, favorable e adverso, do sistema de responsabilidade obxectivo.

Pero se a ese estado de cousas lle engadimos a limitación cuantitativa por evento, atopámonos cunha clara preferencia do lexislador por unha das partes en conflito: o axente que realiza a actividade daniña fronte ao prexudicado. Para soster esta posición acódese ao outro argumento: a viabilidade económica da explotación. Se temos en conta que a responsabilidade por contaminación, que forma parte das consecuencias da actividade que desenvolve calquera empresa do sector, e que debe figurar como un pago na contabilidade da empresa, ou se se quere un hándicap que padece todo o sector empresarial, para cuxa subsanación se require un investimento en forma de instalacións de almacenaxe e trasporte, e a dotación dun fondo interno de reservas para previsión de posibles continxencias,[27] chegariamos á conclusión de que estas sociedades teñen falseada legalmente a realidade económica da súa propia viabilidade empresarial na economía de mercado. É dicir, este sistema de limitación cuantitativa permítelles prescindir de gastos que deberan facer internamente e, polo tanto, incrementar as súas plusvalías. Isto é intolerable, porque malia esta bula legal, o risco segue a existir e a potencialidade do dano tamén.

Cando sucede o evento e se contamina, alguén se ten que facer cargo dos custos. Adoitan ser os propios afectados, que nunca chegarán a ser indemnizados polos danos e perdas que se lles causaron, ou o Estado, polo menos

27 O que non é máis que, en termos xerais de estrutura de funcionamento dunha sociedade, o destino de fondos a activo inmobilizado e reservas voluntarias e amortizacións, ex art. 175-80 LSA.

nunha parte, para evitar unha sensación de malestar entre os prexudicados directos imposible de soportar e que tivese maiores consecuencias sociais ou políticas. Polo tanto, aquí prodúcese unha socialización do dano causado pola actividade perigosa; socialización inxusta porque o beneficio (a outra cara) da actividade perigosa é privado, é dicir, só se proxecta sobre os accionistas. Se a plusvalía que poden obter as compañías do sector non se atopa limitada por lei, por que limitar o dano que poden causar? A expectativa dunha posible reclamación íntegra de danos funcionaría de límite natural ao enriquecemento por esta actividade e tería efectos en todo o sector, efectos que non serían catastróficos dende un punto de vista económico: obrigaría as empresas a unha modernización da flota, ao cálculo minucioso dos períodos e rutas de travesía, á previsión e incremento de fondos internos e externos de reserva e á mellor formación das tripulacións. Pero é que todo isto fai diminuír o risco de produción do evento danoso, ou das súas consecuencias, o cal é fundamental para o cálculo das primas do seguro (entre outros aspectos, posibilidade de produción do dano e contía do mesmo), polo que a propia dinámica xerada co cambio de sistema equilibraría os custos empresariais, consolidando a viabilidade dun sistema de menor risco e maior cobertura.

Na nosa doutrina ábrese paso tamén con distintos argumentos o postulado a prol da ilimitación de contía na responsabilidade por evento. Así Arroyo Martínez (2003, p. 35) pregúntase se "non sería aconsellable repensar o sistema, volver ao criterio tradicional da culpa e esixir indemnización ilimitada?"; e Huerta Viesca e Rodríguez Ruiz (2004, p. 106) súmanse a esta tese co argumento práctico de que a inviabilidade do sistema de ilimitación cuantitativa queda superado tras a promulgación da *Oil Pollution Act* nos EUA, onde se viu como a industria petroleira absorbeu os custos desa lei, que supuxo na práctica a imposición do sistema que agora nós propugnamos, o que á súa vez arrombou coas teses teóricas da inviabilidade empresarial e do risco da navegación.[28]

28 Propugnan tamén a ilimitación cuantitativa, desmontando os argumentos clásicos a prol da limitación Little e Hamilton (1997, p. 394) e Vialard (2003, pp. 442 e 444), onde defende que o sistema continental acolla o sistema de ilimitación de responsabilidade norteamericano. En contra, Hebrero Álvarez (2002, pp. 8-9) sostén a idoneidade da limitación da contía pero substancialmente incrementada deica absorber a meirande parte dos sucesos, o que o asimilaría de feito a unha responsabilidade ilimitada.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 247-284
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

3.4.6.2. Contía máxima de responsabilidade por suceso

En calquera caso, a limitación existe e é a principal característica do sistema, co que pasamos ao seu estudo. Para comezar, digamos que a limitación se produce por cada suceso, entendido este como "a existencia dun sinistro ou de varios conectados entre eles, porque existe un encadeamento causal entre o comportamento neglixente e os sucesivos feitos danosos" (Pulido 2003, p. 363).

Esta limitación por suceso concrétase en función da tonelaxe do buque, sistema que como apunta a doutrina supón o esquecemento da cantidade da carga e da cantidade vertida:[29] faise, porén, funciona como sistema de estimación obxectiva, por capacidade de carga.

No momento de pecharse a edición deste artigo (setembro de 2025), a indemnización máxima coa que responde directamente o propietario do buque sitúase arredor de 23 millóns de euros e o réxime internacional de responsabilidade e indemnización pode proporcionar ata 203 millóns de DEX (271 millóns de USD) aos Estados membros do fondo de 1992 e 750 millóns de DEG (1 000 millóns de USD) aos Estados membros do fondo complementario, o que equivale a uns 849,7 millóns de euros.

3.4.6.3. Distribución da contía entre os afectados

A responsabilidade do CLC 92 é limitada, o que significa que os recursos económicos para reparar o dano tamén o son. Polo tanto, é preciso establecer un sistema de distribución dese caudal finito, que fai o art. 5.4. CLC 92 ao dicir que "o fondo será distribuído entre os acredores a pro rata do importe das súas respectivas reclamacións previamente aceptadas". Os acredores son as vítimas da contaminación por hidrocarburos, que serán indemnizadas pro rata do valor dos seus respectivos créditos, contra o propietario do buque, resultantes das reclamacións previamente aceptadas.

3.4.6.4. Requisitos para a limitación de responsabilidade

Para que opere a limitación cuantitativa é preciso que concorran dous requisitos: a) que os danos non se ocasionasen por unha acción ou omisión propias do propietario do buque, de carácter doloso, directo ou eventual (art. 5.2. CLC 92), e b) que o propietario do buque, para se beneficiar da limitación de responsabilidade, constituíse un fondo, dunha suma total equivalente ao límite da súa responsabilidade (art. 5.3. CLC 92).

29 Así o denuncia Arroyo Martínez (2003, p. 34).

3.5. Réxime de aseguramento obrigatorio

Para que o sistema de responsabilidade obxectiva establecido no CLC 92 se cumpra é preciso garantilo cun réxime de aseguramento obrigatorio das responsabilidades ás que deba facer fronte o propietario do buque, que funciona como un instrumento de cobertura do risco do sinistro.

No CLC 92, o art. 7.1. comeza por establecer un sistema de garantía obrigatoria, que ten como destinatario o propietario dun barco que "estea matriculado nun Estado contratante e transporte máis de 2 000 toneladas de hidrocarburos a granel como cargamento".[30]

O cumprimento do aseguramento obrigatorio débese acreditar mediante un certificado, que se regula no art. 7.2. CLC 92 e 4 RD de Execución. En canto ao idioma en que se redacte o certificado, di o art. 7.3. que "será redactado no idioma ou idiomas oficiais do Estado que o expida", co que non atopamos dificultade para que este sexa redactado en galego no caso de se tramitar ante as autoridades españolas nalgunha das oficinas da autoridade competente no noso país. En todo caso, "se o idioma usado non é nin francés nin inglés, o texto incluirá unha tradución a un deses idiomas".

O sistema de aseguramento da responsabilidade civil do Convenio regula no art. 7.8. a acción directa do prexudicado contra a aseguradora ou contra a persoa que provexa a garantía financeira para cubrir a responsabilidade do propietario.

4. REFERENCIA Á REGULACIÓN LEGAL DO FONDO INTERNACIONAL DE INDEMNIZACIÓN DE DANOS CAUSADOS POLA CONTAMINACIÓN DE HIDROCARBUROS (FIDAC) DE 1992

4.1. Significación e natureza xurídica do FIDAC

A existencia dos Fondos de compensación no eido da responsabilidade civil trae causa na concorrencia de varios factores que converxen na contaminación mariña por hidrocarburos: un reducido mercado asegurador, o conflito de intereses encontrados na sociedade entre a necesidade de dispor dun abastecemento barato de combustible e o dano que este transporte xera, a

30 A obriga imponse con independencia da capacidade de carga do buque, como destaca Rodríguez Docampo (2003, p. 137).

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 247-284
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

presión de grandes grupos empresariais e a praxe dunha responsabilidade limitada insuficiente.

O que denominamos como CF 92 regula o Fondo Internacional de Indemnización de Danos debidos á Contaminación por Hidrocarburos (coñecido comunmente como FIDAC). Este fondo é unha organización internacional, composta por unha asemblea, unha secretaría (que ten á súa fronte un director) e un comité executivo, regulados en canto ao seu funcionamento nos art. 16 a 34 CF 92.

Este fondo posúe personalidade xurídica propia en cada un dos Estados contratantes (art. 2.2. CF 92), plena capacidade de obrar, lexitimación activa e pasiva para o cumprimento dos seus fins e administración e patrimonio propios respecto do patrimonio xeral do propietario do buque, debedor da súa responsabilidade.[31]

O sistema de indemnización previsto no CF 92 é complementario ou de "segundo chanzo" indemnizatorio,[32] o que non implica responsabilidade extracontractual senón *ex lege*, e que obedece á lóxica da seguridade social.[33] O fondo opera nun segundo nivel, entendido así só na medida en que se activa perante a insuficiencia patrimonial do CLC 92; é dicir, a consecuencia do límite que sobre a responsabilidade civil se establece verbo do propietario do buque e a súa aseguradora. A súa entrada en escena cumpre unha dobre función: acelerar os procesos indemnizatorios e esvaecer a responsabilidade civil do contaminante.

4.2. Achegas ao FIDAC

Como declara o art. 10 CF 92, o FIDAC nútrese das achegas anuais dos receptores de hidrocarburos dos portos ou instalacións situadas nos Estados contratantes que recibisen no ano anterior polo menos 150 000 toneladas, mediante un sistema unitario de contribucións que fai abstracción do tipo de hidrocarburo que se transporte e que supón unha especie de

31 Sobre o funcionamento dos fondos e as vantaxes e desvantaxes na protección do medio, véxase Miguel Perales (1997, pp. 256 e ss).

32 Expresión que acuñan Pintos e Olmo (2003, p. 15) e seguen Huerta e Rodríguez (2003, p. 131). Cova Arria (2000, p. 92) refírese á existencia dun sistema de responsabilidade en dous niveis, criterio que impugna Bonassies (2000, p. 1571), quen entende que concorren catro niveis de reparación: o terceiro sería a responsabilidade ilimitada do propietario nos casos en que se analizaron no traballo e o cuarto sería a aplicación da lexislación civil nos casos en que este autor entende que non opera a canalización.

33 Compartimos así a tese de Pintos Ager e Olmo García (2003, p. 6).

distribución mutualista ou de redistribución da indemnización entre propietarios dos buques e destinatarios da carga.

Xa que logo, arestora o Fondo custéano as empresas de hidrocarburos, situación que a doutrina critica porque en último termo quen o financian son os consumidores, pois o importador repercutirá o custo no prezo final. Polo tanto, nin os produtores/manufactureiros de hidrocarburos nin os empresarios marítimos, que son os principais beneficiarios do negocio que carrexa a explotación e o trasporte, son os que sufragan o Fondo.[34] Por isto hoxe deféndense dúas medidas paliativas principais (Vialard 2003, pp. 441-445; Arroyo Martínez 2003, p. 61):

a) Que a responsabilidade do Fondo sexa ilimitada, porque pro rateando o custo por litro de carburante a cantidade sería moi pequena, e pagaríana todos os axentes económicos e non só os dos Estados ribeiregos —no sentido de que se se produce unha catástrofe que non se paga, os Estados do interior (sen costa) teñen o hidrocarburo barato e os costeiros non teñen costa, porque non hai fondos para recuperala—.
b) Que a dotación do Fondo se atribúa tamén a todos os entes (públicos ou privados) vinculados ao tráfico de hidrocarburos, para evitarmos a repercusión directa sobre o consumidor.

4.3. Requisitos para a materialización da responsabilidade do FIDAC

A entrada en xogo desta responsabilidade complementaria do FIDAC —nun eido material e no territorial idénticos aos do CLC 92— opera nos seguintes supostos, expostos no art. 3 CF 92, cando:

a. O CLC 92 non regula a responsabilidade polo dano (art. 4.1.a CF 92);
b. O propietario responsable do dano e a súa garantía financeira sexan incapaces de cubrir a indemnización a que lles obriga o CLC 92 nos supostos tanto de insolvencia coma de insuficiencia do seguro ou garantía (art. 4.1.b CF 92);[35]

34 Véxanse neste sentido Juste Ruíz (1999, p. 149); Gomis Catalá (1998, p. 318) ou Arroyo Martínez (2001, p. 1578). Defenden a tese contraria Gabaldón e Ruíz (1999, p. 667), que sosteñen que en realidade a industria petroleira é quen financia o Fondo, postura que consideramos rexeitable porque abonda examinar o percorrido do prezo final para comprender axiña a repercusión da taxa.

35 É polo tanto un fondo de garantía, segundo a clasificación que fai Cabanillas Sánchez (1996, p. 72).

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 247-284
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

c. O dano excede os límites de responsabilidade do propietario establecidos no CLC 92[36] ou "nos termos de calquera outro Convenio Internacional en vigor ou aberto para sinatura, ratificación ou adhesión na data do presente Convenio" (art. 4.1.c CF 92). Este suposto revela o seu carácter complementario, que só existe nos casos en que o propietario mantén a súa limitación de responsabilidade.

Para o cómputo das cantidades que poden ocasionar a activación do Fondo habemos considerar o último inciso do art. 4.1. CF 92, que di:

> Aos fins do presente artigo, os gastos ou os sacrificios razoablemente incorridos polo propietario de xeito voluntario para evitar ou reducir unha contaminación son considerados danos por contaminación.

Os parágrafos 2 e 3 do art. 4 CF 92 regulan os supostos de exención de responsabilidade do Fondo, aos que nos remitimos en aras da brevidade.

4.4. A cantidade pola que responde o FIDAC

O art. 4.4. CF 92 regula as contías polas que responde o Fondo, e faino do seguinte xeito:

> 4.4. a) Salvo que se dispoña outra cousa nos subparágrafos b) e c) do presente parágrafo, a contía total da indemnización pagadoira polo Fondo en virtude do presente artigo estará limitada, en relación cun suceso calquera, de modo que a suma total de dita contía e a contía de indemnización efectivamente pagada en virtude do Convenio de Responsabilidade Civil, 1992, respecto dos danos ocasionados por contaminación que fiquen comprendidos no ámbito do presente Convenio, segundo fican definidos no artigo 3, non exceda de 203 000 000 unidades de conta.
>
> b) Salvo que se dispoña outra cousa no subparágrafo c), a contía total da indemnización pagadoira polo Fondo en virtude do presente artigo respecto de danos ocasionados por contaminación resultantes dun

36 Así, se o dano fosen 100 e o máximo polo que o CLC obriga ao propietario e mais a a súa aseguradora é de 80, o Fondo responde por 20 (función complementaria do Fondo); pero se o dano é 50, e o máximo está en 80, o Fondo non intervirá, agás que propietario ou aseguradora non poidan pagar os 50 (función de garantía).

> fenómeno natural de carácter excepcional, inevitábel e irresistíbel non excederá de 203 000 000 unidades de conta.
>
> c) A máxima contía de indemnización a que se fai referencia nos subparágrafos a) e b) será de 300 740 000 unidades de conta en relación con todo suceso que se produza durante un período calquera en que se dea a circunstancia de que haxa tres partes no presente Convenio respecto das cales a pertinente cantidade combinada de hidrocarburos suxeitos a contribución recibida por persoas nos territorios de tales partes, durante o ano civil precedente, fose igual ou superior a 600 millóns de toneladas.

O art. 4.5. CF 92 distribúe pro rata o Fondo previsto para cada sinistro, en proporción aos créditos recoñecidos aos prexudicados, o cal é importante dada a responsabilidade limitada do FIDAC, pois segundo declara o propio precepto preténdese deixar a todos eles nunha reparación proporcionalmente igual (que non igual en termos absolutos).

Para finalizar o comentario a este precepto, debemos aclarar que dende 2005 está en vigor o denominado Fondo Complementario, denominado "protocolo de 2003 relativo ao convenio internacional sobre a constitución dun fondo internacional de indemnización de danos debidos a contaminación por hidrocarburos, 1992", que incrementa a contía máxima ata a cantidade de 849,7 millóns de euros.

4.5. O dereito de repetición do FIDAC

Logo de efectuado o pago das indemnizacións, o Convenio prevé a posibilidade de repetición do Fondo contra os responsables orixinarios do pagamento en determinados supostos, tal como establece o art. 9.2. e 3 CF 92. As persoas contra as que se poderá repetir son os terceiros aos que cabe imputar responsabilidade polos danos causados por contaminación. Ao propio tempo, o fondo adquire os dereitos de que puider gozar a persoa indemnizada contra o propietario do buque ou o seu fiador, onde deben incluírse tamén os aseguradores do propietario (Huerta e Rodríguez 2004, p. 141). Estas características definen este Fondo como de subrogación (Cabanillas 1996, p. 72).

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 247-284
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

5. PROPOSTA ALTERNATIVA DE RESPONSABILIDADE CIVIL PARA UN NOVO CLC

5.1. Consideracións previas: ponderación política da decisión e exemplos de éxito

5.1.1. Precedentes normativos: a Oil Pollution Act

O accidente do petroleiro *Exxon Valdez* nas costas de Alasca (1989) provocou un cambio normativo nos EUA, que aprobou a *Oil Pollution Act* (1990). Nesta lei establécese un sistema de responsabilidade civil baseado na reparación íntegra dos danos causados, incluído o ecolóxico, ao tempo que instaura medidas de seguridade obrigatorias para os buques que navegasen por augas onde o país exerce a súa xurisdición (dobre casco, plans de continxencia) e reforza as competencias de intervención das autoridades federais en caso de sinistro.

No seu aspecto estritamente civil, os límites por responsabilidade ordinaria e directa dos responsables (cantidades para o ano 2025) oscilan entre os 21 e os 725 millóns de dólares,[37] e establece a responsabilidade ilimitada no caso de neglixencia grave, violación de regulamentos de seguridade, construción ou operación, ou falta de cooperación. Ademais, a OPA crea un fondo propio a cargo do sector petroleiro,[38] que posibilita o desembolso de ata 1 000 millóns de dólares por sinistro en caso de insolvencia ou limitación de responsabilidade do causante do dano.[39]

A aprobación desta norma revelouse especialmente eficaz, non só reducindo o número de sinistros[40] —como consecuencia da elevación do estándar de seguridade[41] e do carácter disuasorio de condutas neglixentes—

37 Pódense consultar as cantidades vixentes en: https://maritimecyprus.com/2015/12/01/usa-new-opa-90-liability-limits/#:~:text=The%20US%20has%20increased%20the,adjust%20those%20limits%20for%20inflation

38 Sobre o funcionamento deste fondo, pódese consultar: https://www.govinfo.gov/content/pkg/CMR-HS7-00195535/pdf/CMR-HS7-00195535.pdf

39 Pódese consultar un resumo xeral actualizado da OPA en: https://www.marinepublic.com/blogs/marine-law/993600-opa-90-compliance-vessel-response-plan-essentials

40 https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0308597X07001510#:~:text=The%20results%20indicate%20that%20the,and%20tanker%20ship%20accidents%2C%20respectively

41 Véxase neste sentido: https://www.nationalacademies.org/read/5798/chapter/2. En canto á relación directa entre seguridade e evolución de sinistros: https://iosc.kglmeridian.com/meridian/iosc/published/rest/pdf-watermark/v1/journals/iosc/2001/2/article-p1291.pdf/watermark-pdf/

senón acadando unha íntegra reparación económica a cargo das empresas beneficiarias e responsables dos vertidos. Como exemplo paradigmático, no accidente da Plataforma *Deep Horizont*, acontecida no Golfo de México en 2010, a compañía British Petroleum foi condenada ao pagamento de máis de 65 000 millóns de dólares, que satisfixo.[42]

En consecuencia, a experiencia da OPA demostra que a responsabilidade na práctica ilimitada si é asegurable. En canto á forma, non corresponde dicilo neste traballo, pero os consorcios de aseguradoras, os *pools* sectoriais de seguros téñense demostrado eficaces nestas materias de danos catastróficos. Tampouco hai inconveniente en cifrar a responsabilidade por facela finita, e dotala por tanto de seguridade xurídica, e para facilitar o cálculo de primas ou previsións empresariais: o equivalente ao máximo pagado no desastre ata agora máis custoso de todos os do sector, que é o de BP arriba referenciado.

5.1.2. Reforma convencional ou regulación unilateral. A capacidade do Estado español para influír a nivel internacional na modificación do sistema

Nun ámbito como o da navegación marítima, o desexable sería que o Estado español promovese unha reforma no marco do dereito internacional, na que trasladase as bases dun novo convenio na materia. Iso dotaría de maior eficacia e seguridade xurídica os seus contidos e sería máis barato para todo o sector petroleiro implicado, o que redundaría nunha mellora económica, ambiental e de saúde para a cidadanía de todo o planeta, pero sobre todo a dos Estados ribeiregos, máis afectados nas súas costas pola contaminación por hidrocarburos.

Agora ben, a tese que defendemos neste traballo é que alternativa ou complementariamente o Estado debera proceder a denunciar o convenio vixente nas augas sobre as que exerce xurisdición e condicionar o exercicio do paso inocente (o da navegación civil con mercadorías perigosas desta clase) á observación do contido da súa propia normativa interna, de forma semellante a como fan os EUA.

Aínda que na escena internacional, a forza dun só estado adoita ser cativa para impoñer unilateralmente a súa lexislación, como demostramos

42 Pódese consultar en diversas fontes a información xornalística e técnica. Así: https://www.theguardian.com/business/2018/jan/16/bps-deepwater-horizon-bill-tops-65bn#:~:text=BP's%20Deepwater%20Horizon%20bill%20tops,Horizon%20oil%20spill%20%7C%20The%20Guardian En particular, sobre o acordo con axentes privados: https://response.restoration.noaa.gov/about/media/agreement-principle-bp-settle-civil-claims-deepwater-horizon-oil-spill.html Un resumo executivo da responsabilidade pódese atopar tamén en: https://www.marinepublic.com/blogs/marine-law/993600-opa-90-compliance-vessel-response-plan-essentials

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 247-284
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

no apartado 1 deste traballo, o tránsito marítimo de buques de transporte a granel polos corredores de Xibraltar e Fisterra é tan avultado, e a súa importancia económica tan grande que para o sector sería menos custoso acomodarse á normativa que buscar rutas alternativas. É por iso polo que animamos o lexislador estatal a explorar este camiño, non só para fortalecer a posición económica do país no caso de novas catástrofes, senón tamén para acompañala dunha maior esixencia técnica que mellore a seguridade.

5.2. Contido dun novo sistema de responsabilidade civil por danos debidos a contaminación por hidrocarburos

5.2.1. Os suxeitos responsables

Unha vez feita a crítica á configuración da responsabilidade civil no CLC 92, cómpre abordar unha formulación alternativa global, que sexa coherente coas observacións feitas ata este momento. Despois de facermos propostas sobre a determinación de suxeitos responsables, debemos agora artellar a súa responsabilidade civil no caso de producirse danos causados por hidrocarburos.

Os suxeitos para os que propoñemos algún xénero de responsabilidade son todos aqueles que teñen algún tipo de intervención no trasporte marítimo de hidrocarburos. A continuación damos conta da súa concreta participación e cal debe ser, en consecuencia, o seu título de imputación.

1. Propietario do barco: a súa intervención no sinistro apóiase sempre en que debe coñecer o estado do barco e ser o soporte material en que se realiza a actividade. Na medida en que o coñecemento debido sobre o estado do barco e a correcta actividade que desenvolve son obrigas esixibles ao propietario, a súa inobservancia pode determinar a súa responsabilidade extracontractual por neglixencia. O título de imputación será, por estes conceptos, no seu caso, responsabilidade subxectiva por culpa.[43] Pero ademais, na medida en que se beneficia da actividade do transporte dunha sustancia perigosa, debe asumir unha responsabilidade obxectiva, por risco.

43 Agora ben, interpretando esta responsabilidade conforme á lectura obxetivizadora con que o fai o TS no campo das actividades xeradoras de risco, abonda a verificación da existencia de actividade que causa dano, en relación de causalidade, que implique a neglixencia do que actúa, producíndose así a inversión da carga da proba.

2. Empresario marítimo: realiza a actividade comercial de transporte por medio do barco. Polo tanto, intervén sempre na medida en que realiza o transporte e coñece, ou debe coñecer, o estado do barco en que o realiza. Por estas razóns debe responder, no seu caso, a título de imprudencia (responsabilidade por culpa). Tamén aquí a mera realización dunha actividade que implica un risco ao medio debe implicar a asunción potencial do dano. Neste sentido a súa responsabilidade será obxectiva.
3. Fretador ou calquera outro axente intermediario: a intervención de calquera mediador no transporte implícao certamente no desenvolvemento da actividade, pois realiza aínda que sexa de xeito máis ou menos directo, o transporte por medio do buque, e polo tanto coñece ou debe coñecer o seu estado xa que nel confía a sorte da navegación. Estamos ante unha especie do principio de culpa *in eligendo*, cando el non realiza a singradura directamente: no caso de asumir a dirección náutica do buque, a súa responsabilidade serao por feito propio, ao obrar con neglixencia en relación ao estado do barco ou con impericia na realización da actividade. Tamén aquí a mera realización dunha actividade que implica un risco ao medio debe implicar a asunción potencial do dano. Neste sentido a súa responsabilidade será, asemade, obxectiva.
4. Propietario da carga: aínda que a súa relación co transporte poida quedar tan afastada que se esvaeza a súa presenza neste momento, non se pode esquecer que é o principal beneficiario da trama do trasporte, na medida en que a maior parte do beneficio correspondente ao comercio vai precisamente para o propietario da mercadoría transportada (se non, o comercio non sería rendible). É obvio, pois, que debe responder obxectivamente por risco.
5. Sociedades de clasificación: a súa intervención refírese á certificación do estado xeral e de navegabilidade do buque, polo que a súa chamada perante posibles responsabilidades ficará condicionada a que o accidente estea relacionado causalmente con algún dos extremos sobre os que emitise a súa certificación. O título de imputación de responsabilidade será subxectivo, por culpa. A concorrencia desta imprudencia na actividade propia da sociedade podería chegar a excluír a que doutra maneira sería responsabilidade subxectiva por estado do barco dos axentes relacionados nos puntos 1 a 3.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 247-284
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

5.2.2. A responsabilidade de cada suxeito

De producirse un sinistro marítimo:

a. Se se produce por caso fortuíto ou forza maior:
    a. Responden o propietario do barco, o empresario marítimo, o fretador ou outro axente relacionado coa navegación e o propietario da carga (responsabilidade obxectiva por risco).
    b. Non responde en ningún caso a sociedade de clasificación.
b. Se se produce por unha conduta imprudente dalgún axente:
    a. Responde a título de imprudencia aquel cuxa impericia desencadease o suposto. Conceptualmente poden ser o propietario do barco, o empresario marítimo, o fretador ou outro axente relacionado coa navegación e a sociedade de clasificación. Por este título, nunca podería ser o propietario da carga —agás nun suposto: que se declare a responsabilidade subxectiva dalgunha empresa que interveña no tráfico marítimo e logo, mediante a aplicación da doutrina do levantamento do veo, se lle repute á empresa titular material da sociedade responsable—. O sistema que propomos ten a vantaxe de que podemos imputar directamente o propietario da carga sen necesidade de chegar, mediante a vía xudicial, a aplicar a doutrina mencionada. En todo caso, a apreciación da conduta imprudente impón todo o réxime sobre elementos a demostrar para a súa apreciación.
    b. Persiste a responsabilidade obxectiva por risco. Daquela responden o propietario do barco, o empresario marítimo, o fretador ou outro axente relacionado coa navegación e o propietario da carga. Isto prodúcese á marxe da idea de culpa, aínda que poida ser concorrente, como no suposto que imaxinamos —o que como veremos terá consecuencias prácticas a efectos de contía e posibilidade de repetición—. Da mesma maneira que a concorrencia de dolo nun axente non exclúe a aplicación do resto do CLC 92 na actualidade, no que a responsabilidade civil obxectiva se refire, como tratamos *supra*, pola mesma razón, tampouco debe cesar esa garantía para as vítimas no caso de concorrencia de imprudencia. Do contrario daríase o paradoxo de que sendo o accidente por imprudencia terían menos garantías de seren resarcidos (por non activárense os mecanismos financeiros que aseguran as

responsabilidades obxectivas) que se o accidente fose fortuíto, cando para eles a idea de dano está totalmente desvencellada da idea de culpa.

c. Se se produce o sinistro pola conduta dolosa dalgún dos axentes:

   a. O axente causante do dano terá que responsabilizarse de todo o dano causado. Isto non implica que se teña que dirixir toda a acción de responsabilidade contra el, senón que os outros obrigados poderán repetir contra el o pagado anteriormente.
   b. Polas mesmas razóns que se expuxeron no apartado da responsabilidade por neglixencia, aquí tamén se mantén a imputación de responsabilidade obxectiva por risco, na medida en que serve de garantía para as vítimas. Pero neste caso os responsables obxectivos poderán repetir contra o causante, ou no seu caso, contra o Fondo.

5.2.3. Contía e tipo de responsabilidade

A responsabilidade que propugnamos para todos os casos en que así se determine como existente é a ilimitada. É dicir, sobre o dano efectivamente causado, e así recoñecido e avaliado, dentro do concepto de dano que manexa o propio CLC 92 —ao que engadiriamos as cuestións que xa foron obxecto de comentario e crítica— a responsabilidade sería total ata cubrir o importe. Por seren expostos os argumentos xa anteriormente non se reiterarán as teses que sosteñen a viabilidade desta opción.

A responsabilidade civil que emane do CLC será ademais solidaria entre todos os suxeitos que resulten responsables. Isto non ten nada que ver coa posibilidade de accionar directamente polos prexudicados contra os axentes responsables, senón que se mantería, de maneira semellante á actual, o sistema de centralización económica arredor de consignacións xudiciais e dos órganos do Fondo, peza que seguiría a ser clave neste novo contexto.

O aseguramento de responsabilidades será, por suposto, obrigatorio.

Ambas as decisións, a da responsabilidade ilimitada e a da solidariedade, deben ser comprendidas no conxunto do sistema como un intento de "corresponsabilización" entre os axentes que participan no transporte de hidrocarburos, nun intento por superar as complicidades que ocultan os grandes responsables das catástrofes, para acadar unha maior cooperación entre os operadores do tráfico marítimo.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 247-284
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Agora ben, que a responsabilidade sexa solidaria non significa que todo suxeito obrigado deba asumir de igual maneira o peso do pagamento realizado. Así, internamente, no caso de se producir un sinistro por caso fortuíto ou forza maior, os suxeitos só terán obrigación de asumir, e polo tanto na diferenza *poderán repetir* contra os demais obrigados, unha porcentaxe do custo total, calculado conforme dous criterios:

a. o grao de intervención do suxeito na actividade que xera o risco, e
b. o beneficio global extraído da actividade de transporte de hidrocarburos.

O cálculo faríase mediante táboas que incluísen variables que concreten os dous puntos anteriores, e que rematasen por dar porcentaxes de cartos a contribuír por cada un dos suxeitos.

Importa manter este sistema porque dende a perspectiva das vítimas é indiferente quen obteña máis beneficio, senón que debe primar o designio indemnizatorio —de aí a *solidariedade*— e dende a perspectiva dos responsables, os propios beneficios que se obteñen do transporte son indiciarios de maior proveito e maior capacidade de pagamento —de aí a *repetición*—.

Se o sinistro for causado por imprudencia dalgún axente, a responsabilidade solidaria mantense polos criterios indicados de garantía de vítimas e doutrina de riscos, cos seguintes matices:

a. Se o axente é a sociedade de clasificación, esténdese a ela a responsabilidade solidaria, tendo como único título de imputación a subxectiva: de ser ela, os demais poderán repetir o pagado nos termos que decontado se explican. Ora ben, se a imprudencia non é dela, non terá ningunha intervención no sinistro e non se lle poderá facer ningunha reclamación (ao non posuír un título de imputación obxectiva).
b. A solidariedade entre os que teñen título de imputación obxectiva mantense, pois as bases que a fundamentan tamén se manteñen (protección á vítima e beneficio da actividade). Isto fará que aínda que exista un dereito de repetición contra o suxeito responsable, este non poida ser polo total pagado, pois correspóndelle asumir unha parte do dano en concepto de risco que xera a actividade.
c. Existe un dereito de repetición, que non terá só como factores os que estivesen presentes no caso da responsabilidade obxectiva, senón que deben modificarse mediante un *factor de corrección*: os suxeitos obrigados por responsabilidade obxectiva que non actuasen con neglixencia poderán repetir de quen si o fixo para recuperar a *maioría do pagado*.

Polo tanto, calquera que for a súa achega polos factores de imputación obxectiva, deben poder recuperar polo menos o 51%. A gradación de porcentaxe que deba superar esta cifra farase para discernir a imprudencia leve da grave, modulando en cada caso concreto o tribunal o montante final que debe asumir o suxeito imprudente, que nunca poderá chegar ao 100% ou asimilárselle.

d. Tanxencialmente ao réxime de responsabilidade civil, lembremos que a Unión Europea está impoñendo no seu ámbito (Directiva 2005/35/CE) sancións financeiras a quen cause contaminación por imprudencia grave, o cal debe terse en conta como elemento externo que distingue esta da leve. Por certo, este sistema sancionatorio da UE deixa intacto o de responsabilidade do CLC 92, co que serán acumulativos.

Finalmente, se o sinistro se produce por conduta dolosa do axente, debemos sinalar que:

a. A solidariedade entre os que teñen título de imputación obxectiva mantense, pois as bases que a fundamentan tamén se manteñen (protección á vítima e beneficio da actividade). Agora ben, consideramos que neste caso o dereito de repetición si debe abranguer o 100% do pagado, pois do contrario non se distinguiría entre o dolo e a imprudencia grave, dogmaticamente dilúese a responsabilidade obxectiva e podería resultar pouco motivador para o cumprimento da normativa de seguridade mariña.
b. A maiores, no marco da UE lembremos que a Decisión marco 2005/667/JAI establece a recomendación do establecemento de sancións penais aos Estados membros, e que a Directiva 2005/35/CE establece sancións pecuniarias fortes aos responsables dolosos dos accidentes. Tamén neste marco se están a barallar prohibicións de comerciar. Coa cesación temporal da actividade preténdese frear a sensación de impunidade que en materia ambiental asumen pagar por seguir contaminando.

5.2.4. O papel do FIDAC ante a nova configuración da responsabilidade

Co sistema que acabamos de apuntar non desaparece a funcionalidade do FIDAC, senón que ademais dos caracteres xerais que se describen ao longo deste traballo, pasa a ter tres grandes grupos de funcións:

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 247-284
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

1. Función de garantía externa. As achegas que de ordinario se envían ao Fondo serven como garantía de responsabilidade de pagamento dos obrigados polo CLC fronte aos prexudicados polas catástrofes.
2. Función de anticipación: nas relacións internas entres os suxeitos responsables, na medida en que teñen dereito de repetición de uns contra outros nos casos xa vistos, o Fondo podería asumir o pagamento e subrogarse do dereito a repetir aos que non pagaron o que lles correspondía. Preténdese que o que pagou poida canto antes quedar indemne no que pagase de máis, quedando a súa acción en mans de quen está nunha mellor posición para reclamar, que é o Fondo.
3. Función de garantía interna. É consecuencia do anterior. Se non se puider repetir contra un dos obrigados por resultar este en estado de insolvencia, o Fondo correría con eses custos, non tendo que soportalos definitivamente o outro axente que interveu no pago.

Subxace de novo o principio de corresponsabilidade dos axentes que interveñen na navegación. Parello ao novo sistema cumpriría como é obvio, aumentar a dotación do Fondo, o que se faría buscando máis cartos onde se producen máis beneficios co transporte, ata dotar o Fondo dunha suficiencia axeitada para as previsións de gastos a que fai fronte.

6. CONCLUSIÓNS

Os datos das catástrofes ambientais e económicas nas nosas costas avalan a necesidade dunha posición firme e asertiva no plano internacional para promover unha reforma multilateral e a necesaria consideración subsidiaria de establecer unilateralmente un réxime xurídico propio. Os precedentes regulatorios da *Oil Pollution Act* e o seu éxito tanto na prevención de novos sinistros coma na indemnización dos danos causados en accidentes posteriores marcan o camiño a seguir.

Dende a nosa óptica, como cidadáns/ás, científicos/as e xuristas galegos/as, debe ser pensado o réxime de responsabilidade extracontractual sobre bases de xustiza material nas que prime o designio indemnizatorio da vítimas das catástrofes sobre a salvagarda material dos verdadeiros responsables e beneficiarios do transporte e que se impoña como solución materialmente máis xusta que un deseño formal da responsabilidade civil extracontractual que non acade a completa satisfacción nin da cidadanía afectada nin do ecosistema.

Deste xeito a formulación dun novo convenio internacional, ou subsidiariamente o establecemento dun réxime xurídico propio sobre danos causados pola contaminación por hidrocarburos, debe asentarse sobre as seguintes bases:

1. Ampliación do dano indemnizable. Este debe incluír expresamente toda a perda demostrada causalmente polo accidente, incluída a da economía produtiva de servizos relacionada indirectamente coa afectada de modo principal polo vertido. Débese estender ás campañas de recuperación e promoción comercial da zona danada. E debe abranguer o dano causado ao ecosistema: no que sexa recuperable cuantificando e pagando a restauración, e no que supoña a desaparición definitiva, a sanción punitiva económica adicional ou de prohibición de comerciar aos seus responsables gravemente imprudentes ou dolos.
2. Cuantificación do dano. No caso dos sectores produtivos relacionados co mar, débese buscar a referencia de estándar produtivo no momento en que o ecosistema base estea totalmente recuperado, e tomalo como medida para calcular as perdas, para non beneficiar a acumulación de sinistros como factor de empobrecemento definitivo no cálculo dos beneficios potenciais derivados ao ecosistema afectado.
3. Suxeitos responsables. Debe ser ampliado o elenco a propietario do buque, empresario marítimo, fretador ou outro axente que realice labores intermedias relacionadas directamente co transporte, propietario da carga e sociedade de clasificación.
4. Tipo de responsabilidade. Concorrerá en todos os casos a responsabilidade obxectiva de propietario do buque, empresario marítimo, fretador ou outro axente que realice labores intermedias relacionadas directamente co transporte, propietario da carga. Valorarase a efectos indemnizatorios a concorrencia nestes axentes de responsabilidade subxectiva. A sociedade de clasificación terá no seu caso responsabilidade subxectiva.
5. Contía e natureza da responsabilidade. A responsabilidade será ilimitada de todos os suxeitos dos que así se declare. Esta responsabilidade será solidaria entre os responsables, sen prexuízo do seu dereito interno de repetición, conforme aos principios de participación na actividade, beneficio obtido e concorrencia no seu caso de culpa, que diferenciará a leve da grave. O dolo servirá tamén como criterio de imputación a efectos de repercusión interna dos pagos.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 247-284
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

6. As funcións do Fondo internacional. Servirá coas funcións principais de garantía externa fronte ás vítimas, de anticipo e de garantía interna. Deberá elevarse a contía da súa dotación ata acadar a suficiencia para posibles catástrofes futuras da envergadura, polo menos, da máis grave das acontecidas ata o momento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arroyo Martínez, Ignacio (1995). El estado de la legislación marítima. En: Francisco Javier Sánchez Calero, coord. *Perspectivas actuales del Derecho Mercantil*. Pamplona: Thomson Reuters Aranzadi, 205-220.

Arroyo Martínez, Ignacio (2001). *Curso de Derecho Mercantil*. T. II. Madrid: Uría-Menéndez, Civitas.

Arroyo Martínez, Ignacio (2003). Problemas jurídicos relativos a la seguridad de la navegación marítima. Referencia especial al Prestige. *Anuario de Derecho marítimo*. 20, 23-62.

Boldó Roda, Carmen (1996). *Levantamiento del velo y persona jurídica en el derecho privado español*. Pamplona: Thomson Reuters Aranzadi.

Bonassies, Pierre (2000). Après l'Erika: les quatre niveaux de réparation des dommages résultant d'une pollution maritime par hydrocarbures. *Revue de droit commercial, maritime, aérien et des transports*. IV(4) , 1571-1591.

Cabanillas Sánchez, Antonio (1996). La responsabilidad civil por inmisiones y daños al medio ambiente. *Anuario de Derecho Civil*. 49(1), 5-74. Dispoñible en https://revistas.mjusticia.gob.es/index.php/ADC/article/view/5796

Cova Arria, Luis (2000). *La responsabilidad civil derivada de derrames de hidrocarburos*. Discurso y trabajo de incorporación a la Academia de Ciencias Políticas y Sociales, Caracas. Venezuela: ACPSC.

Gabaldón García, José Luis e Ruíz Soroa, José María (1999). *Manual de derecho de la navegación marítima*. Madrid-Barcelona: Marcial Pons.

Galiano Salgado, J. (2001). *Las responsabilidades marítimas y su aseguramiento*, en *II Congreso de Responsabilidad Civil y Seguro*. 20-21 novembro de 2000. Madrid: RRCCS.

Gomis Catalá, Lucía (1998). *Responsabilidad por daños al medio ambiente*. Pamplona: Aranzadi.

González Laxe, Fernando; Prado-Domínguez, Antonio Javier; e Dopico Castro, Jesús A. (2003). Aspectos económicos y financieros del Plan integral de recuperación y regeneración de la costa gallega. En: Fernando González Laxe, dir. *El impacto del Prestige. Análisis y evaluación de los*

daños causados por el accidente del Prestige y dispositivos para la regeneración medioambiental y recuperación económica de Galicia. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Instituto de Estudios Económicos de Galicia, 487-524.

Hebrero Álvarez, José Ignacio (2002). Algunas consideraciones al aseguramiento de la responsabilidad civil de los daños al medio ambiente. *Revista de Derecho de los Seguros Privados*. 9 (1), 7-24

Huerta Viesca, Mª Isabel e Rodríguez Ruíz de la Villa, Daniel (2004). *Responsabilidad Civil por contaminación marina por hidrocarburos. A propósito del Prestige*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Juste Ruíz, José, coord. (1999). *El derecho internacional del medio ambiente*. Madrid: McGraw-Hill.

Little, Gavin e Hamilton, Jenny (1997). Compensation for catrastophic oil spills: a transatlantic comparison. *Lloyd's Maritime and Commercial Law Quarterly*. 3, 391-405.

Miguel Perales, Carlos de (1997). *La responsabilidad civil por daños al medio ambiente*. 2 ª ed. Madrid: Civitas.

Nieto Martín, Fernando (2003). Quien contamina paga. El caso Prestige. *La Ley. Revista Jurídica Española de Doctrina, Jurisprudencia y Bibliografía*. 1, 1600-1607.

Pintos Ager, Jesús e Olmo García, Pedro del (2003). Responsabilidad civil por vertido de hidrocarburos. ¿Quiénes deberían pagar los daños causados por el Prestige? *InDret Privado. Revista para el Análisis del Derecho*. 1. Dispoñible en https://indret.com/responsabilidad-civil-por-vertido-de-hidrocarburos/

Pulido Begines, Juan Luis (2003). *Las averías y los accidentes de la navegación marítima y aérea*. Tratado de derecho mercantil. Derecho de la Navegación. Vol. 6. Madrid: Marcial Pons.

Rodríguez Docampo, María José (2003). *La obligación de indemnizar del propietario del buque-tanque*. Valencia: Tirant lo Blanch.

Vialard, A. (2003). Faut-il réformer le régime d'indemnisation des dommages des pollutions par hydrocarbures? *Le Droit Maritime Français*. 637, Spécial prévention et indemnisation des pollutions par hydrocarbures.

Villares Naveira, Luís (2009). *Estudo crítico do sistema de responsabilidade civil por danos causados por hidrocarburos. Ensinanzas do Prestige*. Pontevedra: Revista Xurídica Galega.

Zamora i Terrés, Joan (2004). *Prestige: de l'accident a la catástrofe*. Barcelona: Plataforma Nunca Máis de Catalunya.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 247-284
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Boletín da Real Academia Galega
Núm. 386, pp. 285-298
© 2025. Real Academia Galega
https://doi.org/10.32766/brag.386.915

A ECONOMÍA CIRCULAR E O DEREITO A REPARAR: UNHA VISIÓN CRÍTICA DOS NOVOS PARADIGMAS DO DEREITO AMBIENTAL EUROPEO

THE CIRCULAR ECONOMY AND THE RIGHT TO REPAIR:
A CRITICAL VIEW OF THE NEW PARADIGMS OF EUROPEAN ENVIRONMENTAL LAW

Beltrán Puentes Cociña
Universidade de Santiago de Compostela
ORCiD: 0000-0001-6810-877X

Resumo: Este artigo ofrece unha análise crítica da estratexia europea de economía circular a partir do desenvolvemento recente do dereito a reparar. Tras máis dunha década de políticas de circularidade, a Unión Europea presenta este paradigma como un eixo central do dereito ambiental xunto ao da neutralidade climática. Porén, sostense que a economía circular evolucionou maioritariamente dentro dos límites estruturais do modelo produtivo lineal, priorizando a seguridade no acceso aos recursos e os intereses industriais fronte a unha redución efectiva do consumo de materiais.

O dereito a reparar exemplifica esta ambivalencia. Aínda que as reformas en materia de deseño ecolóxico e de dereito do consumo introducen avances relevantes en termos de durabilidade, reparabilidade e información, o seu alcance resulta restrinxido e condicionado por excepcións económicas e técnicas. O artigo conclúe que, sen obrigas máis ambiciosas e políticas de fomento decididas, o dereito a reparar dificilmente poderá impulsar un cambio sistémico real.

Abstract: This article offers a critical assessment of the European Union's circular economy strategy through the lens of the emerging right to repair. After more than a decade of policy development, the EU presents circularity as a key pillar of environmental governance, alongside climate neutrality. However, the paper argues that the circular economy has largely

ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680
Enviado: 9/II/2026 Aceptado: 16/III/2026

evolved within the structural limits of the prevailing linear production model, prioritising industrial and resource-security interests over genuine reductions in resource consumption.
The right to repair illustrates both the transformative potential and the shortcomings of this approach. While recent reforms in ecodesign and consumer law introduce binding requirements on durability, reparability and access to information, their scope remains limited and heavily conditioned by economic and technical exceptions. The article concludes that, without stronger design obligations, broader consumer rights and robust incentives at national and local levels, the right to repair risks remaining a symbolic rather than systemic instrument of environmental transformation.

Palabras chave: dereito ambiental, dereito a reparar, economía circular.

Key words: circular economy, environmental law, right to repair.

1. INTRODUCIÓN

Hai pouco máis dunha década, a Unión Europea presentou a estratexia de economía circular como fórmula para superar o modelo lineal de produción, consumo e xeración de residuos. A través dos plans de acción dos anos 2014 e 2015, a Comisión Europea propuxo impulsar "un cambio sistémico completo" e transitar cara a

> unha economía máis circular, na que o valor dos produtos, os materiais e os recursos se manteñan na economía durante o maior tempo posible, e na que se reduza ao mínimo a xeración de residuos.

O momento actual resulta especialmente oportuno para realizar unha análise global e crítica do desenvolvemento da estratexia de economía circular da UE. Despois dunha fase inicial, na que a posta en marcha foi lenta e irregular, nos últimos anos producíronse desenvolvementos normativos relevantes que permiten avaliar con maior perspectiva o alcance real do paradigma e as súas limitacións estruturais.

A estratexia de economía circular presentouse no mesmo contexto temporal que a sinatura do Acordo de París (2015), que consagrou o obxectivo da neutralidade climática. Desde entón, a maior parte das políticas ambientais

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 285-298
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

europeas poden entenderse articuladas arredor destes dous grandes eixos: por unha banda, a neutralidade climática, no ámbito da redución de emisións e da transición enerxética; por outra, a economía circular, no ámbito do sistema de produción e consumo de bens e servizos.

Nos últimos anos, a economía circular serviu como idea forza para adoptar reformas en múltiples ámbitos normativos, incluíndo o deseño ecolóxico dos produtos, a regulación dos envases, a xestión dos residuos, os produtos fertilizantes, as augas residuais ou, máis recentemente, o dereito á reparación.

O desenvolvemento deste dereito a reparar representa ben as posibilidades de transformación e os límites da estratexia de economía circular, na medida en que a reparación se erixe como unha operación chave para acabar coa lóxica lineal de producir - consumir - desbotar e, ao mesmo tempo, a súa posta en marcha permite observar as tensións e os problemas de aplicación que ten a implantación dun cambio sistémico.

Máis aló da avaliación sectorial dos avances producidos en cada un dos ámbitos de actuación da circularidade, é preciso adoptar unha visión máis ampla que permita avaliar se a estratexia europea de economía circular produciu un verdadeiro cambio sistémico ou se, pola contra, se limitou a introducir pequenos axustes parciais nun modelo produtivo esencialmente inalterado.

2. ECONOMÍA CIRCULAR E LÓXICA DO MODELO PRODUTIVO

O discurso europeo sobre a economía circular parte dun diagnóstico amplamente compartido: o modelo produtivo dominante responde a unha lóxica lineal, baseada na extracción masiva de recursos naturais, a súa transformación en bens de consumo e a xeración de inxentes cantidades de residuos, no marco dun sistema dominado polas lóxicas do hiperconsumismo e a obsolescencia programada. Este modelo presenta importantes impactos ambientais, mais tamén riscos económicos e xeopolíticos, ao depender en gran medida da importación de materias primas procedentes do Sur Global ou de países situados en contextos xeopolíticos inestables.

No caso europeo, esta dependencia afecta a numerosos recursos estratéxicos necesarios para a transición ecolóxica e dixital, como determinados metais críticos ou terras raras. A estratexia de economía circular, que propón a reutilización constante dos recursos, preséntase así non só como unha política ambiental, senón tamén como unha resposta a problemas de

seguridade económica, autonomía estratéxica e estabilidade das cadeas de subministración.

Neste punto pode identificarse o que cabe cualificar como o pecado orixinal da estratexia europea de economía circular. Aínda que o discurso oficial apelaba á redución do impacto ambiental e á sustentabilidade, o obxectivo prioritario pareceu ser en todo momento a garantía do acceso estable aos recursos necesarios para a industria europea.

Isto explica que, ao longo da última década, o impulso normativo fose máis intenso nos ámbitos nos que existían intereses industriais claros —como a utilización de materias primas secundarias ou subprodutos—, mentres que as medidas con maior potencial de transformación en termos de redución do consumo de recursos e de cuestionamento do modelo produtivo avanzaron con maior cautela, evitando así a posta en marcha dunha "economía circular transformadora" (Vence 2021 e 2023).

3. UNHA PRIMEIRA FASE BASEADA NUNHA LÓXICA RESIDUO-CÉNTRICA

A primeira fase da estratexia europea de economía circular (2015-2019) estivo marcada por unha aproximación claramente residuo-céntrica. O paquete normativo impulsado pola Comisión Juncker, anunciado en 2015 e materializado en normas aprobadas entre 2018 e 2019, consistiu fundamentalmente nunha reforma da lexislación europea sobre residuos.

O dereito europeo de residuos é un ámbito xurídico consolidado desde os anos noventa, polo que as reformas introducidas nesta fase consistiron, en boa medida, na actualización de obxectivos que quedaran obsoletos e na introdución de novos instrumentos para mellorar a recollida separada e os índices de reciclaxe. Como consecuencia destas reformas, en España introducíronse medidas como a taxa á incineración, a obriga da recollida separada de novos fluxos de residuos, o estudo de sistemas específicos para certos envases ou a extensión dos réximes de responsabilidade ampliada do produtor.

Porén, tras máis de corenta anos de lexislación de residuos, os resultados seguen sendo moi negativos en termos ambientais. A produción de residuos continúa aumentando, os obxectivos de reciclaxe incúmprense de forma recorrente na maior parte dos Estados membros e os procesos de reciclaxe implican perdas inevitables de materiais e elevados custos enerxéticos. Sirvan como exemplo os últimos datos oficiais publicados polo Instituto Nacional de Estatística: en Galicia apenas se recicla o 24,4% dos residuos,

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 285-298
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

mentres que practicamente a metade, o 49,7% se incinera, no mellor dos casos con valorización enerxética, e o 25,9% se acumula en vertedoiros.

A visión da economía circular como unha mera actualización do sistema de reciclaxe de residuos é un enfoque reducionista. Neste sentido,

> a economía circular descríbese con maior frecuencia como unha combinación de actividades de redución, reutilización e reciclaxe, mentres que acotío non se destaca que a EC require un cambio sistémico. (Kirchherr, Reike e Hekkert 2017)

Este tipo de enfoques supón "unha visión moi curta da economía circular que a converte apenas nun rótulo para a tradicional economía da reciclaxe" (Vence 2023), "desvirtúa as súas potencialidades transformadoras" (Nogueira 2022) e non ten "suficiente vigor como para achegar instrumentos xurídicos autenticamente transformadores" (Alenza 2019).

Pola contra, un modelo de economía circular transformadora propón:

> un cambio de paradigma produtivo que vai moito máis alá da redución de residuos e da reciclaxe, xa que supón unha redución do consumo de novos produtos, prolonga a súa vida útil e intensifica o uso de todo o stock existente. (Vence 2023)

Nesta liña, a economía circular preséntase como

> un paradigma profundamente transformador (pretende cambiar o modelo económico de produción e consumo) e transversal (afecta sectores moi diversos). (Alenza 2021, p. 67)

Neste contexto, resulta evidente que as únicas políticas capaces de reducir de forma efectiva a xeración de residuos e de avanzar cara a un aproveitamento máis racional dos recursos son as políticas de prevención, situadas nas fases iniciais da produción e do deseño dos produtos. É precisamente neste desprazamento do foco cara ás fases iniciais onde se sitúan os avances máis recentes da estratexia europea.

4. O DEREITO A REPARAR COMO PEZA CLAVE DA ECONOMÍA CIRCULAR

O dereito a reparar é un dos conceptos que gañou maior centralidade no discurso europeo sobre a economía circular nos últimos ano, tras o xiro que deron as políticas de circularidade cara ás primeiras fases do modelo produtivo despois da presentación do *Pacto Verde Europeo* (2019) e do *Novo plan de acción para a economía circular* (2020) por parte da Comisión Europea.

O dereito a reparar preséntase como unha das grandes bandeiras da Unión Europea para alongar a vida útil dos produtos, reducir a xeración de residuos e limitar a extracción de novos recursos. Lonxe de constituír un dereito único e perfectamente delimitado, configúrase como un conxunto de facultades e obrigas distribuídas ao longo da cadea de valor, que afectan a fabricantes, vendedores, reparadores e persoas consumidoras.

A súa emerxencia está intimamente ligada a un contexto global caracterizado polo crecemento acelerado do lixo electrónico e pola redución progresiva da vida útil dos produtos. Segundo o *Global E-waste Monitor 2020* (Forti, Baldé, Kuehr e Bet 2020), en 2019 xeráronse 53,6 millóns de toneladas de residuos electrónicos a nivel global —un 21% máis en apenas cinco anos— e estímase que esta cifra acade os 74 millóns de toneladas en 2030. O máis recente *Global E-waste Monitor 2024* (Baldé *et al.* 2024) confirma esta tendencia, ao estimar 62 millóns de toneladas en 2022, das cales só o 22,3% foron recollidas e recicladas formalmente, e advirte de que a xeración de residuos electrónicos medra cinco veces máis rápido que a capacidade formal de reciclaxe.

Esta realidade supón unha perda masiva de materiais valiosos (ouro, cobre, platino, terras raras…) e un aumento dos impactos ambientais derivados da liberación de substancias tóxicas (mercurio, chumbo…) e pon de manifesto as limitacións dun modelo baseado case exclusivamente na xestión final dos residuos.

Neste contexto, o concepto de obsolescencia programada adquiriu unha relevancia crecente e foi identificado como un factor clave que menoscaba a sustentabilidade dos produtos (Guiltinan 2009). Un estudo encargado pola Comisión de Mercado Interior e Protección dos Consumidores do Parlamento Europeo (Montalvo, Peck e Rietveld 2016) revelou que a vida media de determinados bens de consumo, como os electrodomésticos, se reduciu significativamente nos últimos anos, e identificou diversos obstáculos á reparación, entre eles o acceso limitado a pezas de recambio, os elevados custos de reparación e as restricións derivadas do deseño.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 285-298
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

A literatura académica destaca que a vida útil dos produtos non vén determinada unicamente polo desgaste natural dos materiais, senón tamén por estratexias empresariais deliberadas. Estas abranguen desde o deseño de compoñentes que fallan prematuramente ata restricións á compatibilidade das pezas de recambio ou actualizacións de software que degradan o rendemento e obrigan os consumidores a substituír dispositivos que aínda funcionan.

Neste sentido, a obsolescencia programada pode interpretarse como unha estratexia empresarial racional que explota imperfeccións do mercado e nesgos dos consumidores, pero cuxa legalidade segue a ser incerta debido á falta dun marco regulador coherente (Maggiolino 2019). Outros autores ampliaron esta análise para incluír o que denominan "obsolescencia estética", na que o marketing e o deseño do produto cultivan percepcións de obsolescencia mesmo cando os produtos seguen a ser plenamente funcionais (Malinauskaite e Erdem 2021). Neste contexto, Maitre-Ekern e Dalhammar (2016) ofreceron unha tipoloxía especialmente influínte, distinguindo entre a obsolescencia material, a obsolescencia baseada na reparabilidade, a obsolescencia tecnolóxica e a obsolescencia psicolóxica, poñendo así de relevo as múltiples vías a través das cales pode acurtarse deliberadamente a vida útil dos produtos.

5. REPARABILIDADE DESDE O DESEÑO: O NOVO MARCO DO DESEÑO ECOLÓXICO DOS PRODUTOS

O primeiro requisito para facer efectivo o dereito a reparar é que os produtos sexan reparables desde o momento do seu deseño. A reparación non pode concibirse como un servizo accesorio de posvenda, senón como unha característica intrínseca do produto. Se un aparello non se pode desmontar, se as pezas veñen pegadas ou deseñadas para non seren substituídas, ou se son necesarias ferramentas inaccesibles, a reparación convértese nunha opción puramente teórica.

Neste ámbito, a reforma da lexislación europea de deseño ecolóxico supón un punto de inflexión. O novo Regulamento marco de deseño ecolóxico para produtos sostibles, aprobado no 2024 (Regulamento UE 2024/871), xunto cos regulamentos sectoriais aprobados desde 2019, introduce por primeira vez requisitos vinculantes relativos á durabilidade, á reparabilidade e á eficiencia material dos produtos. Entre estes parámetros inclúense a dispoñibilidade de pezas de recambio durante períodos mínimos e a un prezo razoable; a modularidade e o uso de compoñentes estándar;

a compatibilidade con ferramentas comúns; o acceso a información técnica e instrucións de reparación; a posibilidade de desmontaxe non destrutiva; ou a limitación de prácticas de software que poidan provocar obsolescencia prematura.

Con todo, o alcance real deste novo marco dependerá en gran medida do seu desenvolvemento posterior mediante actos delegados da Comisión Europea para as distintas categorías de produtos. A experiencia acumulada coa normativa anterior mostra que a adopción destes actos adoita ser lenta, sectorial e fortemente condicionada polos intereses industriais. Ademais, mantense a posibilidade de recorrer a acordos voluntarios de autorregulación, o que suscita dúbidas sobre a suficiencia dos mecanismos de control e sobre a capacidade real destas fórmulas para garantir estándares elevados e homoxéneos de reparabilidade.

6. REPARAR OU SUBSTITUÍR? O PAPEL DO DEREITO DO CONSUMO

O dereito do consumo constitúe o ámbito no que o dereito a reparar pode facerse efectivo na experiencia cotiá das persoas consumidoras. Tradicionalmente, a lexislación europea mantivo unha certa neutralidade entre reparación e substitución nos casos de falta de conformidade, o que na práctica favoreceu a substitución do produto.

A Directiva (UE) 2024/1799 introduce algúns cambios relevantes neste equilibrio. En particular, establece que, cando a persoa consumidora opta pola reparación, a garantía legal amplíase por un período adicional de doce meses, e introduce por primeira vez unha obriga de reparar máis aló do prazo de garantía legal para determinados produtos cubertos por normas específicas de deseño ecolóxico.

Desde un punto de vista simbólico, esta obriga resulta relevante, xa que recoñece que a reparación non debe quedar restrinxida aos supostos de falta de conformidade contractual. Porén, a súa formulación xurídica aparece fortemente condicionada por conceptos indeterminados, como a imposibilidade técnica ou o carácter non razoable do custo da reparación, que poden dar lugar a interpretacións restritivas. Ademais, o ámbito de aplicación da obriga posgarantía limítase a un número reducido de categorías de produtos, o que impide falar, polo momento, dun dereito a reparar de carácter universal.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 285-298
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

7. INFORMACIÓN, TRANSPARENCIA E NOVOS INSTRUMENTOS

A efectividade do dereito a reparar depende tamén do acceso á información. Sen información clara e accesible sobre o produto, as súas pezas, as condicións de reparación ou os custos asociados, a reparación non é viable nin para as persoas consumidoras nin para os reparadores independentes.

Neste ámbito destaca o pasaporte dixital do produto, concibido como unha ferramenta para centralizar información sobre a composición, a reparabilidade, as actualizacións de software e o impacto ambiental dos produtos. Este instrumento pode reducir de forma significativa as asimetrías de información que tradicionalmente dificultaron a reparación e a reutilización, sempre que se garanta un acceso efectivo aos datos relevantes e se evite un uso abusivo das excepcións baseadas en segredos comerciais.

Xunto a este instrumento, a Directiva de 2024 introduce o formulario europeo de reparación e prevé a creación dunha plataforma europea de reparación, co obxectivo de mellorar a transparencia, facilitar a comparación de ofertas e aumentar a visibilidade dos servizos de reparación. O potencial destes mecanismos dependerá do seu deseño técnico e da vontade política de garantir que non se convertan en simples instrumentos formais sen impacto real.

8. INCENTIVOS OU MEDIDAS DE FOMENTO

A experiencia acumulada amosa que as obrigas legais, por si soas, non son suficientes para facer da reparación unha opción preferente fronte á substitución. A reparación enfróntase a barreiras económicas, culturais e organizativas que requiren políticas de fomento específicas.

Neste sentido, algúns Estados membros introduciron medidas como bonos de reparación financiados a través de sistemas de responsabilidade ampliada do produtor, índices de reparabilidade obrigatorios, reducións do IVE aplicables aos servizos de reparación ou criterios de durabilidade e reparabilidade na contratación pública. Estas políticas demostraron unha capacidade significativa para modificar os incentivos económicos e fomentar a reparación, aínda que tamén presentan limitacións cando a súa aplicación é voluntaria ou carece de mecanismos de control efectivos.

9. EXPERIENCIAS DE FOMENTO DA REPARACIÓN EN GALICIA

En Galicia podemos atopar exemplos relevantes de iniciativas orientadas ao fomento da reparación e da reutilización, mesmo nun contexto no que o dereito a reparar aínda non se atopa plenamente consolidado nin se sitúa entre as prioridades do goberno autonómico, que presentou unha Estratexia de economía circular pouco ambiciosa e cun enfoque claramente residuocéntrico. Estas experiencias amosan que existen marxes de actuación significativas a nivel institucional e comunitario.

No ámbito universitario, na Universidade de Santiago de Compostela desenvolvéronse iniciativas de reutilización de equipamentos informáticos e electrónicos, tanto a través de servizos técnicos internos coma mediante campañas específicas de sensibilización e reutilización. Estes programas permiten alongar a vida útil dos dispositivos, reducir residuos e fomentar unha cultura de uso responsable dos recursos, ao tempo que cumpren unha función pedagóxica relevante.

Xunto a estas iniciativas institucionais, destacan experiencias impulsadas pola sociedade civil, como os cafés de reparación, os bancos de reciclaxe electrónica ou os proxectos de reutilización de equipamentos informáticos con fins sociais. Estas prácticas combinan dimensións ambientais, sociais e educativas, e contribúen a crear redes locais de coñecemento técnico e reparación.

Tamén resulta salientable o papel das iniciativas vinculadas ao software libre e á alfabetización dixital, que poñen de manifesto que a reparación non é só unha cuestión material, senón tamén dixital. O acceso ao software, ás actualizacións e á información técnica constitúen elementos chave para evitar a obsolescencia prematura e garantir a autonomía das persoas usuarias fronte aos fabricantes.

Estas experiencias confirman que a economía circular non se constrúe unicamente a través de normas europeas, senón tamén mediante prácticas situadas, territoriais e comunitarias, que poden anticipar e reforzar os obxectivos das políticas públicas.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 285-298
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

10. LÍMITES E PERSPECTIVAS DO DEREITO A REPARAR

A análise desenvolvida ao longo deste artigo permite concluír que a estratexia europea de economía circular, malia presentarse como un novo paradigma do dereito ambiental coa capacidade de producir un cambio sistémico, amosa importantes límites estruturais que condicionan a súa potencia transformadora.

Tras máis dunha década de desenvolvemento normativo, a economía circular consolidouse como un eixo central das políticas ambientais da Unión Europea, en paralelo ao obxectivo da neutralidade climática. Porén, a súa implementación estivo marcada por unha aproximación gradual, sectorial e excesivamente prudente, que evitou cuestionar de maneira directa a lóxica fundamental do modelo produtivo lineal.

Nunha primeira fase, a economía circular foi interpretada principalmente como unha actualización do dereito de residuos, cun enfoque claramente residuocéntrico baseado na mellora da reciclaxe e da xestión dos residuos. Esta aproximación revelou rapidamente as súas limitacións, tanto pola persistencia de baixos índices de reciclaxe coma pola incapacidade destes instrumentos para reducir de forma efectiva a xeración de residuos.

A literatura crítica ten posto de manifesto que a redución dos impactos ambientais só pode acadarse mediante políticas de prevención situadas nas fases iniciais do ciclo de vida dos produtos, poñendo o foco no deseño, a durabilidade, a reparabilidade, o consumo e o uso dos produtos.

Neste contexto, o dereito a reparar emerxe como unha peza chave da economía circular ao permitir alongar a vida útil dos bens, combater a obsolescencia programada e limitar a extracción de novos recursos, nun contexto marcado polo crecemento acelerado do lixo electrónico e pola dependencia europea de materias primas críticas. Con todo, o dereito a reparar non se configura como un dereito único e plenamente consolidado, senón como un conxunto fragmentado de obrigas e facultades distribuídas ao longo da cadea de valor.

Os avances máis significativos prodúcense no ámbito do deseño ecolóxico dos produtos, coa introdución de requisitos vinculantes de reparabilidade, acceso a pezas de recambio, información técnica e limitación de prácticas de obsolescencia inducida por software. Pero o alcance real destas medidas dependerá do seu desenvolvemento posterior mediante actos delegados, tradicionalmente lentos e influídos polos intereses industriais. No dereito do consumo, a recente Directiva sobre o dereito a reparar introduce melloras simbólicas e materialmente relevantes, mais mantén unha ampla

marxe para interpretacións restritivas, e limita o ámbito de aplicación da obriga de reparación a uns poucos produtos.

Por último, o artigo subliña a importancia dos instrumentos de información, transparencia e fomento, como o pasaporte dixital do produto, as plataformas de reparación ou os incentivos económicos. As experiencias desenvolvidas en Galicia amosan que, mesmo nun contexto normativo incompleto, existen marxes de actuación a nivel institucional e comunitario capaces de anticipar e reforzar os obxectivos da economía circular.

En definitiva, o dereito a reparar simboliza con claridade a ambivalencia da estratexia europea de economía circular: representa un avance real fronte á lóxica do "producir-consumir-desbotar", pero tamén evidencia a cautela política da Unión Europea á hora de impulsar un cambio sistémico real. A súa consolidación como instrumento transformador requirirá unha ampliación progresiva do seu ámbito de aplicación, unha aplicación máis ambiciosa das obrigas de deseño, políticas de fomento decididas e, sobre todo, un cambio cultural que cuestione a substitución permanente e revalorice a durabilidade, o coidado e a responsabilidade compartida sobre os recursos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alenza García, José Francisco (2019). La economía circular en el derecho ambiental. *Medio ambiente & Derecho: Revista electrónica de Derecho Ambiental*. 35. Dispoñible en https://huespedes.cica.es/gimadus/35/35_03-economia_circular.html

Alenza García, José Francisco (2021). La dimensión jurídica del paradigma de la economía circular. En: Alba Nogueira López e Xavier Vence Deza, dirs. *Redondear la economía circular. Del discurso oficial a las políticas necesarias*. Cizur Menor (Navarra): Thomson Reuters-Aranzadi, 65-95.

Baldé, Cornelis Peter *et al*. (2024). *The Global E-waste Monitor 2024*. Bonn/Geneva: United Nations University (UNU), United Nations Institute for Training and Research (UNITAR). International Telecommunication Union (ITU) and United Nations Institute for Training and Research (UNITAR). Dispoñible en https://ewastemonitor.info/the-global-e-waste-monitor-2024/

Comisión Europea (2014). *Cara unha economía circular: un programa de cero residuos para Europa*. COM (2014) 398 final.

Comisión Europea (2015). *Pechar o círculo: un plan de acción da UE para a economía circular*. COM (2015) 614 final.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 285-298
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Comisión Europea (2019). *Pacto Verde Europeo*. COM (2019) 640 final.

Comisión Europea (2020). *Novo plan de acción para la economía circular*. COM (2020) 98 final.

Forti, Vanessa; Baldé, Cornelis Peter; Kuehr, Ruediger; e Bel, Garam (2020). *The Global E-waste Monitor 2020: Quantities, flows and the circular economy potential*. Bonn/Geneva/Rotterdam: United Nations University (UNU), United Nations Institute for Training and Research (UNITAR). Dispoñible en https://ewastemonitor.info/wp-content/uploads/2020/11/GEM_2020_def_july1_low.pdf

Guiltinan, Joseph (2009). Creative Destruction and Destructive Creations: Environmental Ethics and Planned Obsolescence. *Journal of Business Ethics*. 89 (Extra, 1), 19-28.

Kirchherr, Julian; Reike, Denise; e Hekkert, Marko (2017). Conceptualizing the circular economy: An analysis of 114 definitions. *Resources, Conservation and Recycling*. 127, 221-232. DOI: 10.1016/j.resconrec.2017.09.005

Maggiolino, Mariateresa (2019). Planned Obsolescence: A Strategy in Search of Legal Rules. *International Review of Intellectual Property and Competition Law*. 50, 405-407. DOI: 10.1007/s40319-019-00812-1

Maitre-Ekern, Eléonore e Dalhammar, Carl (2016). Regulating Planned Obsolescence: A Review of Legal Approaches to Increase Product Durability and Reparability in Europe. *Review of European, Comparative & International Environmental Law (RECIEL)*. 25, 378-394. DOI: 10.1111/reel.12182

Malinauskaite, Jurgita e Erdem, Fatih Buğra (2021). Planned Obsolescence in the Context of a Holistic Legal Sphere and the Circular Economy. *Oxford Journal of Legal Studies*. 41 (3), 719-749. DOI: 10.1093/ojls/gqaa061

Montalvo, Carlos; Peck, David; e Rietveld, Elmer (2016). *A Longer Lifetime for Products: Benefits for Consumers and Companies*. Bruxelas: Parlamento Europeo. Dirección Xeral de Políticas Internas.

Nogueira López, Alba (2022). ¿Circular o en bucle? La insuficiente transformación de la legislación de residuos. *Revista Aragonesa de Administración Pública*. 21 [n.º extra. Monografía: *Estudio sistemático sobre la Ley de Residuos y Suelos Contaminados para una economía circular (Ley 7/2022, de 8 de Abril)*], 11-27.

Vence Deza, Xavier (2021). Economía circular transformadora. En: Alba Nogueira López e Xavier Vence Deza, dirs. *Redondear la economía circular. Del discurso oficial a las políticas necesarias*. Cizur Menor (Navarra): Thomson Reuters-Aranzadi, 31-64.

Vence Deza, Xavier (2023). Bases conceptuales para una economía circular transformadora. En: Xavier Vence Deza, dir. *Economía circular transformadora y cambio sistémico. Retos, modelos y políticas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 55-108. Dispoñible en https://hdl.handle.net/10347/45476

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 285-298
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

V

Voces da narrativa
Homenaxe a Paco Martín

Das cousas do señor Paco Martín /
Isabel Soto en conversa con Paco Martín

De cando o señor Lamote argallou un escritor
chamado Paco Martín / Lois Pérez

Os libros que nos unen / Alejandro Tobar

Grazas en nome do señor Lamote / Paco Martín

Boletín da Real Academia Galega
Núm. 386, pp. 301-319
© 2025. Real Academia Galega
https://doi.org/10.32766/brag.386.916

DAS COUSAS DO SEÑOR PACO MARTÍN

CONCERNING MR. PACO MARTÍN

Isabel Soto en conversa con Paco Martín

ISABEL SOTO[1]

Moitas grazas a todos por estar hoxe aquí. Benvidos a este Círculo das Artes de Lugo e a este acto. Vexo que tivo moito éxito esta convocatoria a unha conferencia sobre o entomodelfo e talvez a unha carreira de nubes. Para min sempre é unha honra compartir tempo e espazo con Paco Martín, aínda que nesta ocasión este intercambio de impresións sexa en público.

Como temos trinta minutos para falar, dividín esta conversa en tres partes: Paco antes de Ramón Lamote, Paco cando chega Ramón Lamote e, por último, a transcendencia que acadou Ramón Lamote. É dicir, que imos falar un pouco das cousas do Sr. Paco Martín. Ao final, se alguén do público quere formular algunha pregunta, deixaremos un tempo para facelo.

Paco Martín estuda para mestre; un labor ao que dedicou por volta de catro décadas e que arrinca en Bretoña polo 1969, despois de pasar polo País Vasco. Tanto o marcou esa experiencia que se ten declarado "bretoñés de corazón", porque alí pasou anos significativos da súa traxectoria. Ademais, alí asenta o seu compromiso coa lingua e coa literatura, coa literatura sen adxectivos, aínda que despois se inscriba na produción infantil e xuvenil. Nese eido é un dos pioneiros, un dos que botaron a andar os libros destinados ao público máis novo.

Comecemos entón esta conversa con Paco preguntándolle cal é o significado, a importancia da súa etapa en Bretoña, e sobre todo, como era ese contexto escolar, sen ningún tipo de material en galego para exercer o ensino nin apenas obras de lectura?

1 O vídeo da conversa está dispoñible en https://www.youtube.com/watch?v=5YoGHUHJ1cA

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 301-319
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

PACO MARTÍN

A primeira escola na que "servín", que daquela se dicía así, foi en Torbeo. Agora hai estrada ou, polo menos, pista, pero, por entón, desde San Clodio de Ribas de Sil había que subir en besta ou a pé. Serían ben oito ou dez quilómetros. Como as bestas non eran moito de fiar, polo menos para min, que non as manexaba, tiña que subir e baixar a pé. Estiven alí un curso e encontreime cunha realidade que, honradamente, non coñecía. Alí a xente toda falaba galego. Eu chegaba de Lugo, onde había unha especie de necesidade de utilizar o castelán. Esa realidade instalara en min o convencemento de que o galego era a lingua dos adultos, porque no meu barrio os maiores falaban todos en galego, pero o castelán era o idioma co que se dirixían aos pequenos e na escola. Pensaba que, cando medrase, xa mudaría un pouco de rexistro. O caso é que cheguei alí, onde tanto os pequenos coma os adultos falaban só o galego. Deime conta de que algo había que non conectabamos ben. Pero eu seguía, máis ou menos, co meu.

Despois aínda estiven un curso en Burela —todos destinos provisionais—, onde me pasou o mesmo, pero a outro nivel. Na Mariña, xa había un pouquiño máis de "civilización", a xente manexaba máis cartos, había traballos máis variados..., era algo máis fina. E despois xa marchei ao País Vasco, onde aprendín moitísimo. Sobre todo aprendín o grande interese que a xente demostraba pola educación, algo que aquí non pasaba, e non sei por que me parece que aínda non pasa moito. Había interese, por iso a xente respectaba os mestres.

Entón vin para Bretoña, por fin. E eu xa viña bastante máis fogueado, sabía máis, traballara en máis sitios, coñecía o respecto que merecía a xente e aprendín moito. Primeiro aprendín que tiña que poñerme á altura dos meus alumnos, á altura da xente, e así foi como empecei.

Eu xa tiña certa afección á literatura, xa escribira unha novela de vaqueiros, que non tivo moito percorrido por culpa de varias circunstancias. Don Álvaro Cunqueiro dicía que tamén el escribira unha novela de vaqueiros, na que os indios falaban galego e os vaqueiros falaban castelán. Os meus indios falaban en castelán, pero cos infinitivos soamente, que era o que eu vía no cine.

A min sempre me gustou un pouco escribir; xa de rapazolo escribíalles algún poemas ás rapaciñas que me gustaban, que eran todas. Pero todo iso pasou. En Bretoña empecei a escribir un conto que mandei ao concurso do Facho para animar unha alumna miña, Luz Galocha —a quen se lle daba moi ben escribir—, para que ela tamén fixese un conto e logo mandalos os dous xuntos. Tivemos a sorte de que nos deron o premio aos dous; a ela o

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 301-319
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

de autores infantís.[2] E isto era xa un pouco entrar na literatura, que practicamente non había literatura infantil, non só aquí, senón case en todas as partes. En toda España, porque fóra si que existía, e había un respecto considerable por ela. E este foi o meu principio.

ISABEL SOTO

Como mencionou antes Henrique Monteagudo, dás entón a coñecer as túas obras *Muxicas no espello*, *No cadeixo*, *E agora un ceo de lama*. Neses libros vexo que xa hai unha serie de trazos que logo van estar en *Ramón Lamote*: os relatos unidos por un fío narrativo, o colectivo como personaxe e, en particular, a irrupción da fantasía. En calquera caso, eu sempre percibín en ti unha escrita máis por pracer ca por ambición literaria. Non sei se estás de acordo.

PACO MARTÍN

Pois si, si que é certo. Pásase moi ben escribindo, para que imos dicir outra cousa. Cando a xente di: "Hai que ver, eu rin moito cando lía o *Lamote*", eu tamén. Ás veces ría só cando estaba escribindo. É que realmente escribir ten iso de pracenteiro que outras cousas non teñen; terán moitas mellores. Pero, vaia!, pásoo ben escribindo. Está aquí o [Xavier] Senín, que é un pouco culpable da miña afección por determinado tipo de literatura.

ISABEL SOTO

Quero determe tamén nunha experiencia moi interesante que foi o suplemento infantil *Axóuxere*, que se publica entre 1974 e 1975, porque nel nace o personaxe de Ramón Lamote, non si? Como era ese Ramón Lamote que aparecía en *Axóuxere*?

2 En 1972 Paco Martín e Luz Galocha presentáronse ao Concurso de Contos Infantís "O Facho". Ela mereceu o primeiro premio da súa categoría con "E ten fame, señor?", e Paco recibiu unha mención honorífica por "Faisquiña", que se publicou no primeiro número de *Axóuxere*. No ano seguinte, Paco enviou "Sabeliña e os ratos", co que acadou o primeiro premio, e Luz presentouse con "Aló na gloria". Nesa ocasión non foi galardoada. Os orixinais destes catro relatos consérvanse no arquivo da Real Academia Galega, no fondo documental da Agrupación cultural O Facho. Ofrecemos como anexo desta conversa "Sabeliña e os ratos".

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 301-319
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

PACO MARTÍN

Axóuxere fixémolo entre Xan Balboa, que é o ilustrador do *Lamote*, era o meu ilustrador de cabeceira, Ulises Sarry e mais eu; eles eran debuxantes, ilustradores. E ofrecémosllo a *La Región*. Efectivamente, aceptáronnolo e Outeiriño díxonos: "Canto queredes cobrar?", algo con que non contabamos. Nós non pensabamos niso. Paréceme que foi o Ulises quen dixo —non recordo canto dixo—: "Pois 4000 pesetas". "Moi ben".

E fixemos isto que pretendía, non sei, levarlle á rapazada galega algo novo... Ulises creou un cómic de ciencia ficción. E había un personaxe, un troglodita, que se chamaba Lamote. Non era Ramón Lamote, era soamente Lamote. Hai aquí chairegos e chairegas que saben que o lamote é unha ave de rapina que adoita pousarse mesmo nos paus da luz e que é moi observadora, que se fixa nas cousas que pasan. Aquel Lamote, do que eu facía o guión e que Balboa debuxaba, apareceu neses tempos.

Pero, claro, aquel noso traballo non podía ir adiante, porque daquela non había Internet. Tiñamos que ir de aquí a Ourense con todo o material literario, o material gráfico e demais, chegar alí, pasar o día na redacción do periódico... Certo que o que nos pagaba o xornal apenas daba para os nosos gastos, pero iso era o de menos. O que pasa é que era moita dedicación: todos tiñamos traballo co que ganabamos a vida e non podiamos dedicarlle tanto tempo a levar adiante o *Axóuxere* (que, por certo, comezou chamándose *O Vagalume*). E durou uns meses, pero o que durou funcionou bastante ben; a verdade é que foi unha experiencia moi gratificante.

Entón eu recollín o nome daquel Lamote para seguir con el nas historias do libro.

ISABEL SOTO

Agora pasamos á segunda parte: chega *Das cousas de Ramón Lamote*.

Por máis que a ficción nos presente un home que xa é vello, en realidade Ramón Lamote está no mellor da vida, porque neste 2025 fixo 40 anos. Entón, a partir dese personaxe xa existente vai nacer unha obra de seu. Pero comecemos polo principio, polo primeiro recoñecemento que tivo esta obra.

O 23 de novembro de 1984, as páxinas dalgúns xornais galegos, entre eles *La Voz de Galicia*, publicaban unha nova que daba conta do premio obtido por Paco Martín no concurso de literatura infantil e xuvenil O Barco de Vapor, dotado con 350000 pesetas. Era unha convocatoria da Fundación Santa María, que por vez primeira aceptaba obras en galego, e a finalidade

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 301-319
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

era promover a creación dunha literatura infantil que fomentase o gusto pola lectura e transmitise con calidade valores que axudasen a construír un mundo digno para as persoas.

Despois de cinco votacións chegou o ditame, segundo a información que aparecía no periódico. Iso implica que houbo debate entre os membros do xurado, no que estaban Paz Lamela —directora xeral de Política Lingüística daquela—, Andrés Torres Queiruga, o escritor Carlos Casares, e os profesores Miguel Vázquez Freire, Xosé Chao Rego e Manuel Rico Verea. Tamén estaba como secretario Xavier Senín. Iso foi o punto de partida, ese premio, o Premio O Barco de Vapor, o primeiro Barco de Vapor.

Imaxino eu o xurado desconcertado pola falta de límites desa obra tan diferente. Como foi, como ti dis, que argallaches unha obra para ese personaxe, esas *Das cousas de Ramón Lamote*? Como decidiches presentarte a ese premio que acababa de nacer?

PACO MARTÍN

Decidín presentarme por unha cuestión puramente crematística, porque eu non me presentaba a premios nin me pasaba pola cabeza. Pero resulta que á miña muller e mais a min nos botaban do piso no que viviamos alugados porque o señor propietario dixo que tiña unha filla que casaba e tiña dereito ao piso. Entón decidimos comprar nós un. Dábannos un crédito e tal porque os dous tiñamos traballo e supoñíase que poderiamos ilo pagando. Pero despois resulta que había que pagarlle ao notario e non sei que cousas máis das que non tiñamos nin idea. E entón eu vin a convocatoria do premio e aquel diñeiro víñame barbaramente para iso. Acabei co *Lamote*, que estaba a medio facer, e mandeino ao concurso e, efectivamente, don Ramón axudounos a pagar a vivenda nosa en certa medida, en bastante medida, a verdade. Esa foi a razón, é unha razón moi prosaica, pero é a que é.

ISABEL SOTO

Gústame, gústame esa razón.

Somos moitos os que temos moi interiorizadas as palabras coas que comeza o libro: "Son Ramón Lamote Miñato, profesor particular de chairego e debuxante de soños por encarga". De feito, nesta sala hai moitas xeracións diferentes cunha importante vinculación afectiva co libro.

Como seguramente case todo o público sabe, a narración está composta por seis relatos que van desenvolvendo o contraste entre o protagonista,

Lamote, que é un home cunha peculiar maneira de ser e de entender a vida, e a cidade na que reside. Trátase dun lugar dominado por unha burocracia absurda e polo que pululan algúns habitantes soberbios que fan gala da incultura.

Entre outras peripecias, Lamote anuncia a chegada do Reparante, pronuncia unha conferencia sobre o entomodelfo e organiza unha carreira de nubes na que as persoas premiadas reciben como premio os marmolubios.

Fixeches un cóctel de varios ingredientes, tomaches ese personaxe que xa existía, desenvolviches as súas peripecias, mesturaches fantasía con moito humor; un humor retranqueiro, irónico, surrealista. En definitiva, utilizaches diversos ingredientes. Mesmo, ao meu ver, hai unha clara postura a favor dos nenos e das nenas, porque, por exemplo, eles son os depositarios da imaxinación, os que non teñen prexuízos. Cando os asistentes van á conferencia do entomodelfo e quedan desconcertados, hai unha nena duns sete ou oito anos que sostén nas mans un entomodelfo con total naturalidade. Cal foi a túa intención ao mesturar todos estes elementos?

PACO MARTÍN

Todos vivimos nun espazo, e todos os espazos son o mesmo e, ao mesmo tempo, tamén son diferentes; entón o espazo tamén xoga. Eu son un lugués de Lugo e non teño outra solución, non podo buscar outra cousa. Que quero dicir con isto? Que Lugo inflúe en min moitísimo, claramente.

Eu nacín aquí, crieime no barrio de Magoi, que era un pouco a aldea e agora xa é un sitio fino, pero daquela non. Crieime alí, alí xogabamos ao fútbol. Eran tempos moi difíciles, pero tiñamos unha vantaxe: pasabamos o día xogando. Iamos á escola, saías da escola e a xogar!, e iso bótase de menos aínda hoxe. É verdade que esa interrelación que existe entre o lugar e as persoas tamén conviña facela ver. Isto é o que pretendía, non ningunha outra cousa máis transcendente ca isto.

ISABEL SOTO

Pois saíuche unha obra redonda, unha obra que serve para calquera idade. Aínda que estea nunha colección como O Barco de Vapor, é literatura sen adxectivos. Eu creo que iso tamén queda moi claro cando un a le.

O libro edítase coas ilustracións de Xan Balboa, que tamén son un ingrediente moi importante. Contribúen a poñerlle cara e imaxe a Ramón

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 301-319
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Lamote. Xa contaches antes que esa colaboración e esa relación entre vós vén de antes; vén do *Axóuxere*. Fuches ti quen quixeches que ilustrase Xan Balboa o libro?

PACO MARTÍN

Si. Xan Balboa e mais eu ademais eramos amigos. Eu sonlle padriño á filla de Balboa.

Efectivamente, a min ilustrárame —porque llo pedín, claro— o primeiro libro que se publicou, que, por certo, o publicou o Círculo das Artes como editorial. Entón eu pedinlle que mo ilustrase e ilustroumo. Quedou moi bonito. Tan bonito que Neira Vilas lle escribiu a Xan un par de cartas pedíndolle que ilustrase *Lar*, o libro que posteriormente sacou. Xan ilustrou máis autores; por exemplo, Darío [Xohán Cabana], moita máis xente. Co *Lamote* pasouno moi ben, e ilustrouno, xa vedes, magnificamente ben.

Xa antes tiñamos moita amizade, queriámonos moi ben e eu quedei agradecidísimo, claro, polo que fixo.

ISABEL SOTO

Pasamos agora á transcendencia que acadou *Das cousas de Ramón Lamote*, porque a obra segue o seu percorrido. Ten unha grande acollida, os recoñecementos chegan moi axiña. O mesmo ano da súa publicación, en 1985, obtén o Premio Losada Diéguez, e ao ano seguinte recibe o Premio Nacional de Literatura Infantil e Xuvenil, dotado cun millón de pesetas. Nese xurado tamén estaban persoas de recoñecido prestixio, como Carmen Bravo-Villasante, Gerardo Manrique de Lara, Joaquín Fernández Bernáldez, Ángela Castiñeira Ionescu ou Joan Manuel Gisbert.

O libro axiña traspasa fronteiras e tamén é recoñecido con premios internacionais; forma parte da lista de honra do IBBY e está nos White Ravens. Conta con múltiples reedicións e está traducido a varias linguas (asturiano, castelán, catalán, éuscaro e inglés), ademais de ter incluso unha versión en braille.

PACO MARTÍN

Si, si. O home de María Victoria Moreno, que pertencía á ONCE [José Luis Llácer Zarzoso], fixo a versión en braille para que os invidentes puidesen tamén rir un pouco co Lamote.

ISABEL SOTO

Ti cales cres que foron as razóns dese éxito? Cal pensas que é a razón de que algo tan local pasase a ser universal? Polas propias características do personaxe de Lamote, por ese humor?

PACO MARTÍN

Pois non o sei. A verdade é que non o sei. Eu non contaba con iso nin moito menos. Pero logo empezou a funcionar, porque recordo que me escribira unha carta un señor de Salamanca que era profesor alí na universidade —que xa non lembro nin como se chamaba nin nada—, preguntándome se eu era de Salamanca ou estudara alí, porque estaba claro que o personaxe era de Salamanca. Eu contesteille dicindo que quen estudara en Salamanca fora a miña muller.

Á parte de que mo localizaron noutros lugares. Ata —disto si que me acordo— en Chantada me dixeron que era un tal Pepe Lolo, que era de alí e ao que eu non coñecín.

Despois, un bo día recibín outra carta que poñía "Remite: Ramón Lamote. Tortosa, Tarragona". Pensei que era unha broma. Abrín a carta e resulta que era Ramón Lamote, un señor enxeñeiro agrónomo que vivía en Tortosa, pertencente a unha familia catalá de moito avoengo, sobre todo cultural. O señor chamábase Ramón Lamote de Grignon.

O home díxome que tiña unha familia moi ampla, moitos fillos, irmaos, sobriños..., que todos chegaban á súa casa levándolle un exemplar do libro de regalo, e que tiña unha chea deles. Despois chamoume por teléfono. Falabamos por teléfono, felicitabámonos o Nadal, os santos... Pero un día apareceu por aquí. Un día colleu e chamoume, chamoume como me chamaba bastantes veces, e eu a el. "Ola, que hai?", e díxome: "Tedes aquí un tempo raro en Lugo", "Como é que sabes ti o que hai en Lugo?". E resulta que estaba en Lugo: viñera coa súa muller porque tiña gana de que o personaxe coñecese o autor. Cadrou que había un acto na biblioteca de Lugo e que estabamos o Manuel María e mais eu. Isto foi moi bo porque lle

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 301-319
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

presentei ao Manuel a Ramón Lamote, e o Manuel estaba encantado con el porque era profesor de chairego, que iso debe ser a cousa mellor que se pode ser no mundo. Quedou encantado con el todo o día —fomos comer xuntos, claro—, todo o día con Ramón Lamote, el desesperadamente ben.

Ou sexa que ao final non sabes que é o que pasa. Resulta que había Ramón Lamote en moitísimos sitios. Ata recibín algunhas cartas de México e de por aí con que había tamén un Ramón Lamote por alí. Pois habería, claro.

ISABEL SOTO

A realidade que supera a ficción.

O libro, como xa dixo tamén o presidente da Academia, Henrique Monteagudo, dálle nome a unha xeración, a xeración Lamote, o cal incide unha vez máis na peculiaridade da obra e na transcendencia que acadou. Con esta etiqueta que creou Manuel Bragado denomínase unha xeración de pioneiros que, ao mesmo tempo, pola unión entre eles, representan o valor da amizade. Que vos unía a todos nese labor común e que foron para ti eses compañeiros de viaxe?

PACO MARTÍN

Pois non sei, non é fácil, non é fácil poder definir iso. Non sei, era unha amizade entrañable, isto é a realidade. Aí está Xavier Senín. Levabámonos ben porque funcionaban as cousas, nin máis nin menos. Hoxe, en dúas intervencións pola radio, os periodistas preguntábanme sobre a novela de vaqueiros. Como os meus apelidos son Martín Iglesias, puxéralle o pseudónimo de Martin Churches para que parecese que era inglés. Pero iso sabiámolo tres ou catro nada máis, porque llelo contara eu. Estes desgraciados non facían máis que facelo público e, cada ocasión que tiñan para deixarme quedar mal, aproveitábana.

Cadramos ben nesa época, e eu aprendín deles moitísimo, loxicamente, porque eran moi bos; eran e son moi bos. Quero dicir que non é que os chufe porque si. Non, non: é verdade, isto é unha realidade contrastada.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 301-319
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

ISABEL SOTO

Case vinte anos despois, en 2008, resucitaches o personaxe para escribir *Das novas cousas de Ramón Lamote*. Nesta ocasión atopamos o personaxe nun contexto diferente, pero seguen ocorréndolle episodios moi orixinais: desde bater cun empresario que quere escribir un libro ata participar na creación dunha asociación de realizadores de saques de honra en eventos deportivos ou asistir ao primeiro congreso universal de inutilidades, trapalladas e outras necidades improdutivas.

Ademais de estar xa retirado e preocupado pola perda da capacidade de soñar, que lles quería contar Lamote ás novas xeracións?

PACO MARTÍN

Primeiro, desa segunda entrega do Lamote, o culpable é fundamentalmente Senín.

ISABEL SOTO

Senín ten a culpa de moitas cousas.

PACO MARTÍN

Ten a culpa dunha chea de cousas. Non sei como non o teñen xa preso no cárcere. É culpable porque el me falara dunha amiga súa que estaba enferma, e á que lle gustara *Das cousas de Ramón Lamote*, e dixéralle que oxalá houbese unha continuación... Entón, sentei e, como eu obedezo os que mandan e os que saben, pois fíxena. Neste novo libro hai algunhas cousas máis postas ao día, e dalgunhas delas quedei moi satisfeito.

ISABEL SOTO

Falas moito do mundo dominado polo móbil, pola tecnoloxía en xeral. E insistes na esixencia de produtividade constante, como se cos novos tempos se perdese a esencia do que en realidade é a vida.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 301-319
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

PACO MARTÍN

É que é así. Tocoume vivir nun momento en que me perdo. A verdade é que me perdo. E non é que non sexa capaz de escribir nun ordenador ou de mandar un escrito por Internet. O que pasa é que resulta tan importante o que se fai así que a xente xa non se fala.

Se recordas, nesa segunda entrega, hai unha historia dun señor que remata detido porque, a quen se lle ocorre!, levando como leva no peto un teléfono móbil de última xeración e demais, está falando con xente directamente. Entón, que pasa? Como pode unha persoa facer iso? Pois iso é o que me pasa a min tamén. Eu vexo unha rapaza e un rapaz, guapos os dous, e están os dous co móbil na man. Home, mirádevos aos ollos!

ISABEL SOTO

Como vedes, Paco Martín segue a ser un home atento á realidade, e o seu Lamote tamén.

Outro detalle que eu agradecín moito nesas novas aventuras ten que ver coas pinceladas moi sutís de crítica que acolle o libro. A rapaza da que falabamos antes, aquela que sostiña o entomodelfo nas mans con naturalidade e que llo ensinaba a Ramón Lamote, aparece nas páxinas desta entrega, xa maior, algo máis moza. Pero resulta que ten un traballo precario e que sofre os condicionamentos de ser unha muller nun mundo de homes. En calquera caso, son trazos que introduces dunha maneira moi sutil.

PACO MARTÍN

Si, si, porque é tan obvio, vese tanto, que hai que facelo xa un pouco por tras... Non hai máis que mirar o que está pasando e como. Así que poñelo directamente non paga a pena, porque xa se sabe.

ISABEL SOTO

Ti cres que tería algo que dicir Ramón Lamote deste mundo que vivimos, destas situacións absurdas, deste xenocidio televisado? Ti que cres que opinaría Ramón Lamote?

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 301-319
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

PACO MARTÍN

Supoño que o pobre estaría mudo, sabes? Estaría mudo porque isto que vivimos é tan espantosamente vergonzoso...! Teño aquí un folio escrito para despedirme despois e aí xa o digo, que me sinto avergonzadísimo de pertencer a un mundo e a un país que está vendo como se maltrata os semellantes.

ISABEL SOTO

Das cousas de Ramón Lamote segue vivo no catálogo de Galaxia, aínda que as cousas mudaron moito en todo, e sobre todo no contexto escolar. Nestes días, consultando con persoas máis novas ca min, comprobei que nalgúns casos Ramón Lamote xa significa pouco, ou mesmo que algunha xente lectora doutra xeración nin sequera o coñece.

Eu interprétoo nalgún sentido como unha mostra de falta de esforzo, por razóns moi variadas que non podemos entrar a analizar aquí, de certa desatención que caracteriza a grandes trazos todo o relativo á divulgación e á posta en valor dos nosos clásicos. É evidente que sería necesario realizar un labor de mediación, pero eu penso que sería moi enriquecedor dar a coñecer un personaxe como Lamote, e mesmo se lle podería tirar un gran partido. Nun mundo ideal, por exemplo, hoxe teriamos aquí, con motivo deste 40 aniversario da obra, unha edición especial. Non deixa de resultar un pouco desolador que, mentres vemos por todas as partes o universo Harry Potter, o de Pippi Långstrump ou o dos Moomins, non estean presentes os personaxes da nosa historia literaria, do noso imaxinario propio. Ramón Lamote é importante para moitos e moitas de nós e debería seguir a selo para as xeracións futuras. Ti que opinas desta falta de atención aos nosos clásicos e da realidade nas escolas, con respecto á lingua cos máis novos?

PACO MARTÍN

As editoriais agora, non todas, afortunadamente, deixaron de ser unha especie de vehículo para a cultura para converterse nun negocio, un negocio multinacional, moitas veces. Hai algún director editorial que publica un libro sen lelo antes, algo que chama moito a atención porque non sabes o que vai saír de aí. Esta é a realidade: se sabe que vai vender algo, pois xa funciona así.

Antes, os editores eran unha parte importante do que se facía, do que se escribía, eran amigos dos escritores, e agora...

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 301-319
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

ISABEL SOTO

Tamén acompañaban os escritores. Editaban...

PACO MARTÍN

Traíante, levábante, lían... Pero as cousas son como son e vivimos nun mundo de moito pensar no que vai saír e que podemos vender tantos exemplares e non sei que, sen importar o que pon dentro do libro.

ISABEL SOTO

Vou acabar preguntándoche entón —xa sei que é moi difícil escoller entre os fillos— cal sería o libro máis querido da túa produción?

PACO MARTÍN

Iso si que é difícil! Ao mellor as *Muxicas no espello*, que foi o primeiro que me editaron aquí os do Círculo das Artes, que é tamén editorial.

Foi unha experiencia bonita porque se imprimiu na editorial Celta, na imprenta Celta, que estaba na rúa de San Marcos, en fronte da Deputación. Eu ía por alí e os señores que estaban compoñendo o libro, os tipógrafos, preguntábanche: "Oe, mira, e que quere dicir isto que pos aquí? E ti cando fixeches isto, que buscabas...?". Ou sexa, ata os obreiros manuais da imprenta lían o que ían imprimir e preguntábanche. Iso hoxe xa nin pensalo, vaia!, nin imaxinalo.

ISABEL SOTO

Ti como bo lector que es, que les nestes tempos de tanta novidade editorial e tanta variedade?

PACO MARTÍN

Mira, agora xa releo moito máis do que leo, claro. Publícase tanto que non o podo ler todo, entre outras cousas. Naqueles tempos si que lías o que se publicaba. Agora releo.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 301-319
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Esta mañá, na radio, o xornalista preguntábame isto mesmo máis ou menos. Entón eu acordeime de algo que supoño que lle pasará a todo o mundo. Aquí en Lugo, en Lugo e en todas as partes, na miña infancia, as emisoras de radio emitían unha sección de discos dedicados aos nenos e ás nenas que facían a primeira comuñón, aos que estaban de santo, facían anos ou aos que casaban, estas cousas. Normalmente, eran discos de Concha Piquer e así.

Unha das cousas pintorescas que en Radio Lugo se emitían nos discos dedicados era a gravación do "Romance sonámbulo" de García Lorca. Eu, de neno, escoitaba aquilo que non tiña nada que ver co que outras veces se emitía, e tiña a imaxe, fixera unha imaxe lóxica de "el barco sobre la mar y el caballo en la montaña". O meu cabalo, na miña imaxinación, daquela, era un cabalo branco, áxil... Pero ía pasando o tempo e, o do barco non tanto, pero o cabalo ía mudando, engordaba e ía collendo outra cor máis escura... Empezou sendo un cabalo e acabou sendo cabalo, pero outro.

Esa posibilidade de que o que les se transforme contigo é unha das cousas que me obriga hoxe a reler máis do que leo.

ISABEL SOTO

Imos deixar agora que Paco goce das chufas que lle tocan. Dámoslle as grazas por este esforzo, polas súas palabras, pola súa conversa e pola súa obra, polo Lamote e por todas as obras que escribiu. Moitas grazas a todos e a todas pola vosa atención.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 301-319
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

SABELIÑA E OS RATOS

Paco Martín

Maio 1973

Sabeliña estaba na escola cando coñeceu que se lle abalaba un dente. Empurráballe ca lingua cara adiante e o dente deitábase cara adiante. Empurráballe cara atrás e o dente deitábase cara atrás.

E non lle doía. Non lle doía nada. Soio sentía que se abalaba.

Virouse cara ó Xacinto e chusgoulle un ollo. O neno riu. Era o que Sabela quería. A Xacinto caéralle un dente había tres días.

A nena pensou que non había estar mui guapa sin o seu.

Estivo xugando ca lingua e o dente deica se decatou a señorita e chamouna.

—Que facías ca lingua?

Sabela empurrou outra vez o dente cara afora e dixo:

—Abálaseme este dente.

A señorita non entendeu porque Sabela metera o dedo na boca pra ensinalo ó tempo que falaba.

—Non señas cocha. Non metas os dedos na boca. Que é o que tes?
—Abálaseme este dente.

A mestra fíxolle abrir a boca i estivo un bo pedazo fixándose, despois falou:

—Non é nada. Hai que arrincalo axiña. Non podes andar con un dente así, pódeche nacer torto o que vén por baixo.

A señorita tiña un dente torto. Sabeliña ben llo vira aínda que estaba na beira da boca. Houbera perguntado canto tempo agardara pra arrincar o que tivera por riba pro é que seguía empurrando ca lingua no seu.

A mestra foi á caixa da costura e trouxo un pouco de fío; dobregouno polo medio, enrolouno entre os dedos, fíxolle unha cibela e pousouno sobor da mesa. Saíu fóra. Sabeliña escomenzou a sentir medo. Un pouquiño.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 301-319
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Colleu o dente con dous dedos e abalouno con algo de forza. Seguía sin doer. Os outros nenos falaban baixiño ollando pra ela.

Sabela ergueu o corpo pra se facer valente. Cabo da unlla tiña unha pingoada de sangue.

Voltou a mestra. Traguía un vaso con auga.

A nena tiña gana de que alguén falara.

O dente doía algo. Pouca cousa pro doía algo.

Dixo a señorita:

—Non teñas medo. Cando cho teña arrincado colles o vaso, marchas pro lavabo i enxaugas a boca con esto. Non o pases, soio tes que enxaugar a boca, entendes?

Sabeliña moveu a cabeza pra decir que si. Algo de medo tiña porque agora doía. Ou igual non. Quen sabe? quizaves soio fose pra se facer notar.

Abriu a boca. A señorita prendeu o dente ca cibela que fixera no fío. A nena tiña a boca chea de cuspe. Era xa moito tempo de tela aberta.

Sentiu un estalicón. Non doeu moito pro os ollos enchéronselle de bágoas. I ela non quería chorar. Igual era polo cuspe da boca.

Outro estalicón. Agora esbaraba polo petelo.

As bágoas case que non deixaron a Sabela ver o dente pendurado do fío.

Botou mau ó vaso e colleu cara ó lavabo. Máis que nada por que os outros non viran os seus ollos bagoentos.

Cando voltou viña leda. A señorita tiña o dente na mau.

Era pequeno. Mui pequeno, moito máis do que semellaba na boca e, desde logo, moito máis pequeno que o furado que deixara entre os outros.

Sabela no lavabo tivera bo coido de regañar os dentes cara ó espello.

Dixo a mestra:

—Toma. Gárdao. Á noite déixalo quedar por baixo da almofada. Virá un rato a cambiarcho por un regalo.

Sabeliña voltou á súa mesa. Fixouse máis no dente. Tiña unha pintiña moura e parecía como si estivese valeiro por dentro.

Envoltouno nun anaco de papel e gardouno na caixiña dos cromos, despois ollou cara ós outros nenos. Parecía como que tiñan algo de envexa.

Cando chegou á casa, a mamá chamoulle "vella sin dentes" e díxolle o de gardalo por baixo do cabezal pra que viñese o rato co regalo.

Á noite o papá miroulle a boca, deulle unha aperta e un bico, rañoulle nos facelos ca barba e repetiulle o do regalo.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 301-319
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Sabela foise deitar. Pregou un pouco sin deixar de pensar no dente. Botouno fóra da envolta, ergueu o cabezal e colocouno, mui amodo, sobor da saba. Despois deitouse.

Non tiña sono. Millor dito, non tiña gana de que o sono viñera. Pensaba no rato e no galán que traguería pra cambear polo dente.

Pra que queren os ratos un dente de nena?

Sabeliña escoitaba. Aguzaba o seu ouvido pra saber da chegada do rato.

Non era doado. Hai moitos bruídos na noite dunha casa que poden parecer a chegada de un rato. Bulen as vacas na corte. As avelaíñas que voan buscando luz rañan no vidro da fiestras. Corren despertos os gatos entre as pías de herba seca.

Onde vai o gato?

A nena ten un que se chama Bigotes e ten sona de mui murador... Onde vai...?

Sabeliña non sabe que os gatos nada poden contra os ratiños que levan regalos ás nenas.

I está o sono... O sono é como unha nube grande, mesta; unha nube mol e cun sorriso que bica, mui amodo, as pálpebras de Sabela.

Pro Sabela non quere hoxe ó sono. Está agardando.

O sono non debería bicar á xente que agarda...

Si o gato quedara a dormir na herba...

Un anelo... Sabeliña quere que o rato trouxera un anelo... Ou quizaves un afialápices coma o que ten Marina... Non, un anelo millor, unha sortella, pequena, dourada, pra podela levar sempre posta.

E o sono bicándoa..., bicándoa nas pálpebras...

Xa case que non bule o gado... E o sono está alí...

Pode voltar o gato...

No faio. Bigotes está quedo, ollando a un buratiño da parede.

—Déitate no chau e mira —di o gato.

A nena fai o que lle manda. Achega a cara ó buratiño.

Hai unha chea de ratos. Fíxase nun deles, groso, teso, con cara de ter sempre razón. Está rifando con alguén.

—Mándoche que me deas o dente. Sabes que teño dereito a todos os dentes de nena...

—A este non. Este é meu.

O que resposta é un ratiño pequeno, loiro e que leva canda el o dente de Sabela.

Como fixo pra collelo..?
O rato groso berra:

—Sirven pra se enfeitar a miña muller... Todos os dentes de nena son pra se enfeitar a miña muller.

—Este non. Este é meu... e non penso darcho...

Ós mais ratos coñéceselles o medo. Ó loiro non.

—Leveille un anel a Sabeliña. Era todo canto tiña. Fixen ese anelo eu soio, traballando noite e día... gañei o dente...

Ó pe do rato groso hai outro pequeno i engurrado. Di:

—O teu anelo non val nada. É un anelo ruín...

—É o que eu fixen. O millor que poiden facer.

O engurrado volve:

—Os anelos do noso amo son bos. Trinta e dous ratos traballan pra facelos...

O gato vírase cara a Sabela.

—Téñolle unha teima a ese lamecús —di aguzando as poutas.

O rato groso vaise erguendo, erguendo, e berra:

—Collédeo!!

O loiro brinca derriba dunha trabe. Os outros bótanse a el.

Outro brinco, enorme, e vai caer ó pe do que manda. Engánchao polos colares. Os demais ratos páranse arrepiados.

—Escoita: non che dou o dente. É meu.

O groso ten medo.

—Non me fagas mal... Podes levar o dente... Non me fagas mal...

Está tremando.

—Céibame... por favor... Podes levar o dente...

—Craro que o penso levar. Pro non porque ti mo deas. Ti non podes dar o que é meu.

Bigotes estase relamendo.

—Escoita —sigue o loiro—. O importante non é que ti o perdas, tes xa unha chea de eles, o importante é que cando a Sabeliña lle saquen outro

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 301-319
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

dente, haberá un rato que o colla e que non quererá darcho, e despois outro, e outro... e ti xa non serás o amo de todos. Calquera rato ten dereito ó seu dente de nena... Todos teremos o noso... Teremos a nosa verdade.

O ratiño loiro marcha sin que ninguén lle faga nada. Os outros falan baixiño. Van saíndo pouquiño a pouco. Soio queda o engurrado. Achégase ó groso.

—Non teñas medo. Todo seguirá igual. Xa me encargarei eu...

O gato di:

—Vaite deitar. Podes coller frío.
—E ti?
—Eu agardarei un anaco... O lamecús sae sempre por este burato...

A nai de Sabeliña ten que acaneala mentres berra:

—Érguete, nena. Has chegar tarde á escola.

Sabeliña esperta. Ergue a almofada.
Alí está o anelo. Que guapo!
Pono no seu dedo e bica á súa mamá que esta sorrindo.

—Foi un ratiño loiro...

O pai de Sabela xa hai moito tempo que está no traballo.

Boletín da Real Academia Galega
Núm. 386, pp. 321-328
© 2025. Real Academia Galega
https://doi.org/10.32766/brag.386.917

DE CANDO O SEÑOR LAMOTE ARGALLOU UN ESCRITOR CHAMADO PACO MARTÍN

WHEN MR. LAMOTE CONCOCTED A WRITER NAMED PACO MARTÍN

Lois Pérez
Mestre e escritor

O italiano Gianni Rodari, o autor de *Contos por teléfono* e da *Gramática da fantasía*, dixo que a mellor porta de entrada para unha nena ou un neno á literatura infantil e xuvenil non era unha porta, senón que era unha fiestra, aseveración que posibelmente subscribise o señor Lamote. E nese conto marabilloso que é *Onde viven os monstros*, Maurice Sendak fai entrar e saír a Max, o seu protagonista, por unha fiestra que separa a fantasía da realidade.

Así que eu, se mo permitides, ademais de atuarvos, entrarei por unha fiestra esta tarde, segundo a fórmula de entrada que lle escoitei nalgunha ocasión ao noso amigo e compañeiro Manuel Rivas, o meu director en *Luzes*, cando falaba dun alcalde que ao comezar un mitin dixo dende o alto do palco: "antes de hablar, voy dicir unas palabras". E debedes desculparme se non digo que alcalde era porque a xente do Porriño é xente discreta e humilde que non lle gusta nada transcender.

Porque como sabedes, o rexedor Alberte Airas Abelaira é un personaxe importante en *Das cousas de Ramón Lamote*, pois ademais doutras cuestións que contén, *Das cousas de Ramón Lamote* ten a *súa* visión política. De feito, é posíbel que algúns dos rexedores que hoxe vemos polo país adiante procedan tamén do maxín de Lamote. E relendo o libro do Paco, veume á cabeza o rexedor de Agolada, que nunha intervención maxistral nun pleno espetoulle moi alporizado ao líder da oposición:

> —Ti estasme chamando *monólogo*, ou? Estaslle chamando *monólogo* ao alcalde de Agolada? Respóndeme si ou non se me chamaches *monólogo*!

Pois eu opino que este home tería ben merecido un *marmolubio*, deses que tanto se cotizan na obra que hoxe nos ocupa que é a do Paco Martín. E xa que estamos, prégolle modestamente á Academia que teña a ben incluír unha quinta acepción de *monólogo* no seu dicionario: ou ben a de *monólogo*, como insulto, ou ben como *simio de despois*.

Ben, así que se a epistemoloxía quedou aclarada eu sei que agora estariamos no chamado exordio, pois hai un mes un dos meus mestres, Quico Cadaval, deunos unha improvisada lección a Carlos Blanco e a min, antes dunha actuación, nos camerinos do Auditorio Gustavo Freire, sobre as partes que compoñen o discurso clásico. Entón, a pesar de que *exordio* poida soarvos a *desterrado de Ordes*, como lle soaría a Gonzalo Navaza, o autor desa marabilla que é *Elucidario*, esta é a parte que pretende atraer a atención e o ánimo das oíntes e onde enunciarei o meu propósito hoxe aquí, que non é outro que demostrar, ao contrario do comunmente aceptado, que non foi Paco Martín quen argallou un personaxe chamado Ramón Lamote, non. Eu sosteño que foi un personaxe chamado Ramón Lamote quen argallou o escritor chamado Paco Martín. Son consciente de que esta afirmación puidese causar lixeira controversia entre as aquí presentes, pero pídovos que me deixedes explicarme.

Eu coñecín tres primeiras veces o Paco Martín. Na homenaxe ao Darío Xohán Cabana, con motivo da reedición d'*A fraga amurallada* de hai quince días, contei que, nunha ocasión, hai xa uns anos, subía eu por aquí mesmo, por diante do Círculo en dirección ao concello e aló arriba, ao lonxe, pareceume ver a estatua de Ánxel Fole acompañada doutras dúas persoas, que parecían estar falando con el. Había unha cuarta figura de costas a min que logo souben que era o fotógrafo Xurxo Lobato. Os outros eran o Darío e o Paco. Ao encontralos, o Darío díxolle ao Paco:

> —Este é o Lois, meu parente, xa vai escribindo algo. Non sei sé é meu sobriño ou se é meu primo, pero é o fillo da Carme e do Ovidio.

Entón eu díxenlle ao Paco:

> —É que ti fuches mestre noso no Luís Pimentel, na Piringalla.

E entón o Paco quedóuseme mirando e dixo:

> —Ai, ho... E logo todo o que che aprendín non che valeu pra máis nada na vida que pra ser escritor?

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 321-328
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Logo botamos unha gargallada. E lembro que aquel día o Xurxo Lobato tirounos unha foto aos tres nos soportais do concello.

E eu aquí vin unha misteriosa correspondencia entre Lamote e ese escritor que deu en argallar chamado Paco Martín: ao igual que no libro, onde Lamote é un pasaxeiro en tránsito, onde non parece haber avance e onde non hai unha secuencia moi marcada na narración por esa ambigüidade temporal, próxima aos soños que o noso protagonista debuxa ou escribe. Lamote, ao xeito do Bartleby de Melville, está a expensas do mundo, *preferiría non facelo*. E Lamote argallou un escritor que é escritor ao seu pesar e, porén, o Paco escribiu. E moito. Hai unha certa indolencia descrida no seu carácter e nos seus actos e posúe un espírito fuxidío e esquivo, pero cando ten a posibilidade de incidir no mundo a través da fantasía e a imaxinación, entón vira en entusiasmo e brilla. Coido que é Lamote quen lle outorga eses trazos a Paco Martín.

Darei outro argumento de peso, a psicoloxía de Lamote é similar á do escritor que argallou: Lamote é resignado co procurador; é paciente coa señora que non o deixa pasar na escaleira; é displicente como conferenciante pero tamén ousado e inventivo; fica atónito e perplexo co perruqueiro e mantén intacta a súa capacidade de asombro diante do mundo cotián e desa realidade aparentemente anódina. Tamén é feliz co Reparante na casa. No mundo real, sabemos do humor do escritor argallado por Ramón Lamote. David Otero contounos que, nalgunha reunión mantida na Coruña con compañeiras e compañeiros da profesión, ao despedirse deles dicía: "Adeus, marcho para Galicia".

Pode ser que este escepticismo humorístico cara á Coruña tivese algo que ver con aquela vez que ía el no coche co David tentando atinar co desvío axeitado, cando se lles achegou un policía municipal en moto que, logo de mirar a matrícula de Lugo, espetoulle moi convencido: "Mire usted, que esto no le es Lugo".

As outras dúas veces que coñecín o Paco Martín foron moito *despois*, aló na infancia. E perdoade este lapso temporal que non é tal. Coido que lle agradaría ao responsábel de todo isto que é o señor Lamote. Antes có Paco Martín, coñecín o seu irmán, Jose Luís, o director da escola. É certo que esa súa condición levábanos a non intimar moito con el, pois aínda estabamos descubrindo o concepto de xerarquía e autoridade e iso podía incluír unha visita involuntaria ao seu despacho por ignorar certos protocolos da institución educativa. O caso foi que un día estabamos con el na aula de informática e vinme expulsado fóra dela por un inoportuno texto que lucía

esplendoroso na miña pantalla. Eu escribira: "este ordenador é listo de carallo". Pero máis listo era o director, que estaba detrás miña.

E alí fóra cando el me explicaba que iso non era un escrito apropiado, apareceu seu irmán. Díxolle:

> —Paco? Sabes quen é este? É o fillo da Carmen.

E díxome:

> —Coñeces a Paco Martín? Pois tamén escribe, coma ti.

Eu asentín pouco convencido. Pero ao pouco daquel encontro lin este libro. É unha quinta edición de novembro do oitenta e sete, o mesmo ano no que sae *Aire nos dentes* de Agustín Fernández Paz e calculo que lin o Lamote no oitenta e nove. Para entón, moitas e moitos de nós xa leramos *O misterio das badaladas* de Xabier Docampo, que saíra no oitenta e seis. Velaí están entón os tres fundadores do que o meu padriño literario e amigo, Manuel Bragado, definiu como a xeración Lamote: Xabier Docampo, Agustín Fernández Paz e, por suposto, Paco Martín. E Fina Casalderrey. Xeración que tamén pasaron a integrar Helena Villar Janeiro, Antón Cortizas, Antonio Reigosa ou Concha Blanco, entre outras/os. Nas palabras do Manolo:

> Os tres, premios nacionais; os tres, mestres da escola das pombas; os tres, amigos de corazón; os tres, trabes desas letras chairegas universalmente galegas.

De feito, segundo lle escoitei á Amelia, Amelia Outeiro, e á miña curmá Alexandra Cabana, era habitual que o Paco chancease co Darío e co Manuel María dicíndolles: "A ver os da Chaira que facedes, que calquera día invadides Fingoi"…

E pregunto: non é esa retranca celestiniana do Paco, no sentido enunciado por De la Vega n'*O segredo do humor* un calco da de Lamote cando teoriza sobre os *marmolubios*? Xa o dixo o Darío cando lle deron ao Paco a navalla de ouro da Casa Manuel María en Outeiro de Rei:

> […] Porque o Manuel botou toda a vida construíndo a Terra Chá, que antes de vir el nin sequera é seguro que a houbera, e aumentándolle as beiras por medio de adeallas máis ou menos ilegais: ora zarraba un pouco por Abadín, ora mudaba os marcos un pouco pra aló de Fingoi […]

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 321-328
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

> Porque xa dicía o outro que sempre a lingua foi compañeira do imperio. E velaí que ata que ti lle puxeches remedio a expansión imperialista da Terra Chá carecía dunha lingua, esa magnífica lingua que non só inventaches, senón que prestixiaches internacionalmente co máis simpático profesor que coñecín na miña vida, ese Ramón Lamote que tanto se parece a ti. […]

Até a lectura de *Das cousas de Ramón Lamote*, a nosa fantasía literaria estaba moi influenciada polas imaxinacións d'*A historia interminábel* de Michael Ende, na versión de Alfaguara e tamén pola película do mesmo nome que puidemos ver no antigo e extinto Gran Teatro: alí estaban Fújur, Atreyu, Bastian e por suposto o home de pedra. Soaba na nosa cabeza o retrouso da súa banda sonora (cantando): *the never ending story…* Xa sabedes, cantabamos en *inglés inventado*. Xaora.

Os andeis do meu cuarto no 89 estaban dominados por Tintíns, Astérix ou Mortadelos, toda a colección xuvenil de Alfaguara, a Pippi Calzaslargas de Astrid Lindgren e maiormente moito era en castelán, aínda que xa leramos, iso si, as Mafaldas traducidas ao galego por Ramón Reimunde e o pai de Alba, Xoán Ramón Díaz, no oitenta e catro. Sempre digo que vin por primeira vez a miña compañeira cando tiña cinco anos, na dedicatoria da primeira páxina das Mafaldas.

Pero o caso foi que *Das cousas de Ramón Lamote* cambiouno todo. A *psicoxeografía* que aquí se manifesta conectaba con nós do xeito que o fan as grandes obras: coa súa calidade de resistencia e certa dose de surrealismo críptico, pero tamén coa súa calidade atraínte no literario que nos permitía acceder a outra forma de realidade misteriosa e suxestiva. Esta súa condición de libro-porta mergullábanos nunha versión da fantasía e a imaxinación que se unía dun xeito íntimo a nós. Porque por cada Papagaio —que era o Gardián das Palabras— e os Basiliscos d'*O paquete parlante* de Gerald Durrell, agora pousábanse no noso maxín o Reparante, os entomodelfos e os marmolubios. Ademais, o Reparante falaba, ao xeito dos animais d'*O mago de Oz*, pero tamén dos d'*O bosque animado* de Wenceslao Fernández Flórez ou *A galiña azul* de Carlos Casares, como van falar os d'*A formiga coxa*, de Marilar Aleixandre ou moitos anos despois os animais d'*A balada dos unicornios*, de Ledicia Costas. O Reparante falaba en galego, Lamote falaba en galego. E todo ese universo agora pertencíanos e estaba ao noso lado. Podiamos dicirnos e imaxinarnos na nosa lingua, e agora sabiamos ademais do chairego, lingua abondo importante como para que mesmo houbese un catedrático dela como o Ramón Lamote. A nosa intuición dicíanos que esas imaxinacións poderosas transcorrían nalgún lugar desta nosa cidade.

Ao rechamante que resultaban as peripecias do Lamote uníase o magnetismo enigmático das ilustracións de Xan Balboa en branco e negro: homes e mulleres que tiñan as cabezas tortas e a mirada entre ausente e nostálxica, ensamblados uns trazos noutros que agora nos poden remitir aos ollos e miradas que aparecen nos cadros, por exemplo, da marabillosa Tamara de Lempicka.

Eses elementos que o poderían facer refractario atraíannos porque, ao tempo, había fiestras para acceder a ese universo que ía cobrando forma na nosa imaxinación: a pretensión de verosimilitude co uso de certos elementos paratextuais ficticios e interactivos a través da inclusión de páxinas de xornais ou eses ocos para que as lectoras e os lectores completasen escribindo ou debuxando, fan del tamén un libro moderno e adiantado ao seu tempo.

Así que a terceira primeira vez que coñecín o Paco Martín foi logo de lelo. E agora sabía que aquel home de aspecto distraído coñecía perfectamente todo iso que se manifestaba na miña cabeza. *Das cousas de Ramón Lamote* descubriunos que a literatura pode incidir na realidade, non só a realidade na literatura, contra eses emisarios do nada que tanto se cotizan hoxe. Cando Lamote inventa o entomodelfo e a filla do rexedor comeza a falarlle dun que ela ten estamos, dalgún xeito, lendo tamén a Cunqueiro, cando n'*Os outros feirantes*, nese conto que se titula "O home que inventou o seu pasado", o protagonista le a nova dun asasinato en Oviedo e comeza a inventar un pasado para o asasino e a vítima até que resolve mentalmente o crime, porque esta última non era un simple avogado senón un home que gardaba un mapa de tesouros mouros. E esa mesma pegada cunqueiriana pode resoar tamén no propio Reparante, talvez a medio camiño entre o Murigante e o Tordavisco do de Mondoñedo.

Dende que lemos a parte final da carreira das nubes, nunca volvemos mirar do mesmo xeito a realidade e aprendemos a desconfiar dela. Que é o mesmo que confiarlle á realidade unha mirada distinta. Andabamos polas mesmas rúas que aquela persoa que escribira que alguén se podía dedicar a debuxar soños. O máis posíbel é que aquel home que dicían que era escritor non existise e fose en realidade un verdadeiro catedrático de chairego chamado Ramón Lamote. Estaba no noso mesmo barrio, na Piringalla. Barrio obreiro, da clase traballadora. Tardamos en saber que alguén podía considerar aquel lugar máxico para nós un barrio *marxinal*. Por non saber non sabiamos nin o que significaba a palabra *marxinal*. Nunha ocasión, xa no instituto, o profesor Jesús Sánchez del Valle dirixiuse ao Pereira, díxolle:

— Dígame usted una frase con la palabra *marginal*.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 321-328
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

O noso compañeiro quedou pensando e díxolle:

—*Marginal* vivía *onda al* lado mía, en Albeiros.

Así que si: agora Talleres Micky convivía no noso maxín coa biblioteca da muller do Rexedor de Lamote. Na libraría Mariló xa no só pensabamos en roubar chilindradas e maquiniñas de auga, había algún libro; a libraría Celta xa non era só o lugar onde un día chorei porque mordera sen permiso unha bola quente de pan que miña nai mercara na panadaría San Froilán. Aqueles lugares, influído sen dúbida pola lectura do Lamote, comezaban a representar algo máis para nós. Comezaban a estar plenos de significado, porque o libro do Paco contiña a forza da promesa. Se iso fose posíbel nel e na nosa lingua, agora sería posíbel en centos, miles máis deles. O libro como obxecto *afectante*, que move, conmove e nos transporta a través dos afectos. Os que espertan nas nenas e nenos, na rapazada, as situacións que se vivencian, os personaxes cos que nos identificamos e as imaxinacións que nos proxectan e mellor nos explican dun xeito complexo e sinxelo á vez.

Pero o certo é que aquel noso barrio foi perdendo en corredoiras e silveiras e gañando en asfalto e sumidoiros. E tubos. E eu, na parte do tubo do Lamote, non podo evitar pensar nos *Contos por teléfono* de Gianni Rodari, con ese tisne de 'imaxinismo urbano' ou 'urbanismo máxico' do italiano, que en todo caso é tamén como o Lamote unha literatura de clase: a clase subalterna, a realidade e a materia da xente do común, a anónima, transformada pola alquimia literaria do Paco nun fermoso exercicio de imaxinación e fantasía.

O Dúo Dinámico dos ianquis, Simon & Garfunkel, falaban da idea de refuxio e cantaban *I'm a Rock (son unha pedra)* —cantando—:

I have my books
And my poetry to protect me
[…]
I'm a rock…
I'm a rock…

Teño os meus libros e a miña poesía para protexerme, son unha roca… A nosa lingua e a nosa literatura protéxennos e son un *refuxio*. *Das cousas de Ramón Lamote* foi o noso primeiro Premio Nacional e constituíu un fito histórico para a nosa LIX. Axudou a varias xeracións de lectoras e lectores a procurarnos iso mesmo: un *refuxio*. Un lugar onde medrarmos por dentro e vencer as

tristezas, as imposibilidades e as amarguras que acompañan a nosa experiencia do mundo; a posibilidade de explicármonos e imaxinármonos na nosa lingua, prestixiándoa; a poñer en cuestión o inmediato da realidade e a completar a nosa interpretación da mesma a través do concurso doutras ópticas, outras perspectivas. Pero, sobre todo, o libro do Paco namorounos dunha tarefa esencial da nosa vida, talvez unha das máis importantes xunto coa de amar: a de ler. Pois isto, non o esquezamos, é tamén un dereito fundamental que temos as persoas: o dereito á lectura. Talvez a chave máis efectiva contra a violencia e a barbarie, xunto coa educación. Talvez a única chave que pode combater futuros xenocidios como o que agora sofre Palestina. Porque diante dos libros, o que somos reprégase e retrocede para avanzar despois dun xeito máis amábel e consciente do que nos rodea, como unha sorte de enredadeira. Dixo Pessoa que "nunca chegamos ao outro senón *outrándonos*". Ese é o verdadeiro valor dos bos libros e de obras como *Das cousas de Ramón Lamote*. Pois as escritoras, os escritores, somos toupas: esgazamos a terra, letra a letra, para ascender cara a un ceo sepultado.

Exordio, narratio, argumentatio... E chegamos á *peroratio*. Remato xa: señor Lamote, sentímonos infinitamente agradecidas/os de que vostede tivese a ben argallar un escritor chamado Paco Martín. Lembramos de novo a Rodari e aquel conto: *O camiño que non levaba a ningunha parte*. No final explícasenos con dozura que hai camiños que só se abren para aquel que se atreve a ser o primeiro en cruzalos.

Antes falamos de portas de entrada na LIX e agora é o momento de saír. O señor Lamote le o cartel dunha porta que pon:

> NEGOCIADO DE VISITAS Ó ENCARGADO DE AXUSTA-LAS VISITAS Ó SR. REXEDOR.

Cando abre hai outras dúas portas: unha pon "DEVAGAR". E a outra pon "DECONTADO". Esta última lévao a unha muller que lle confía uns formularios. Dille:

> Moi bien. Teña estes impresos, son noventa e seis pesetas.

Bótalle un latinorio e entón Lamote diríxese á outra porta, a que pon "DEVAGAR". Despechouna e comprobou que ía dar directamente á rúa.

El xa o supuña. Moitas grazas, parabéns ao Paco Martín, parabéns ao Ramón Lamote. Longa vida aos dous.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 321-328
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Boletín da Real Academia Galega
Núm. 386, pp. 329-334
© 2025. Real Academia Galega
https://doi.org/10.32766/brag.386.918

OS LIBROS QUE NOS UNEN
LAUDATIO A PACO MARTÍN

THE BOOKS THAT UNITE US. LAUDATIO FOR PACO MARTÍN

Alejandro Tobar Salazar

Hugin e Munin
Asociación Galega de Profesionais da Tradución e da Interpretación

Non conservo, para a miña desgraza, o primeiro correo electrónico que crucei con Paco. Cabería datalo, sospeito, haberá uns vinte e tres ou vinte e catro anos. Con todo, coñecémonos dende ben antes de que a correspondencia virtual se impuxese no día a día. En concreto, Paco e eu temos trato des que eu era un petís e el un home fraco, discreto e observador de corenta e tantos anos; ese trato incipiente noso collería un certo pouso corrido o tempo, nos últimos 90, os da miña adolescencia, e impregnaríase coas vistosas tinturas da amizade mutua e da admiración —de min cara a el— máis ou menos á par da primeira e crucial relectura que fixen da súa obra mestra: *Das cousas de Ramón Lamote*. Aquilo cadrou co cambio de milenio; ano arriba, ano abaixo. Secasí, o que non ten dúbida é que foi por maio de 2011 cando lle enviei un breve correo electrónico intitulado "Texto do encomio". Nel, dicíalle:

> Ola, Paco. Velaí che vai a primeira versión da *laudatio* que dende a Asociación de Escritores en Lingua Galega me piden que che faga. Está pensada para que dure arredor de doce minutos. Se queres que retire, modifique ou engada algo, dimo. Verás que deixei fóra mil historias. O que ocorre é que un encomio deste tipo, até onde me informei, seica se elabora a partir dunha anécdota (polo menos na forma clásica), e polo tanto non se trata de argallarche unha minibiografía. Amais, a min persoalmente gústame con esta extensión breve por un motivo concreto: é soportable para a audiencia. Se non gusta, pasa axiña.

E Paco, lido aquel primixenio e defectuoso documento, respondeume o día de despois:

> Estou de acordo e paréceme moi ben. Soamente cómpre que corrixas unha cousa: o teu pai, Jaime Torres e mais eu xogamos á escoba ou xogamos ao tute, sen adxectivo.

Ben, son múltiples os motivos que me moveron a rescatar aquel correo para esta nova chufa do meu amigo, pero amentarei só dous. O primeiro, o feito de evidenciar que a confianza que nos profesamos vén de vello. O segundo, que a contestación de Paco permite entrever até que punto non é el de levar a auga cara ao seu rego, nin sequera coas persoas novas, por forza máis maleables. El é máis de deixar facer e equivocarse, algo que visto hoxe é de moito valorar. Se intervén para emendarlle a plana a un achegado, debe xulgar que hai unha razón de peso, poñamos por caso un erro de vulto, como foi a miña confusión entre o tute e o tute cabrón.

Falo, naturalmente, por min e só por min, pero sospeito —e case direi *sei*— que a actitude atenta pero flexible de Paco caracterizou o seu labor docente, e segue a facelo coa súa vida familiar e as súas relacións con xente moi diversa, de extracción social e xeracións igualmente dispares. Velaí, xa que logo, a súa primeira gran virtude, ao alcance de moi poucos: chamémoslle "empatía sen dirixismos".

A segunda gran virtude xa lle viría por outro lado, e quizais sexa a tal para fiar esta loanza. En sentido estrito, sería máis ben un talento. Refírome á imaxinación. Unha imaxinación que Paco demostra, sobre todo, a por de escritura; unha imaxinación coa que envolve seguido a cidade de Lugo nun fantasioso halo de ficción. E gustaríame contar unha pequena anécdota que aínda me veu ao acordo estes días de atrás:

Lin ou escoitei que as persoas que nacen con xordeira total tenden a crear unha serie de preconceptos auditivos respecto ao mundo ao seu redor; ideas, a miúdo singulares e por veces estrafalarias, sobre que elementos, lugares e situacións producen algún tipo de son e cales non. O silencio forzoso conduce estes individuos a elucubraren, e logo pasa que, cando algún xordo entra no quirófano e sae cun implante coclear no cranio, chega a estarrecerse ao comprobar que os peidos —non todos— fan ruído, ou cando constata aflixido o perfecto mutismo dunha bóla de xeado ao se derreter.

En tan fascinante repositorio de sons imaxinados, lembro o caso dunha muller que confesou que levara unha desilusión ao saber que as nubes, ao chocaren entre si, non facían absolutamente ningún ruído. E lémbroo porque

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 329-334
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

ao escoitalo crin que era o complemento ideal para a carreira de nubes que Paco imaxinou hai corenta anos contra o final do seu *Ramón Lamote*, unha obra literaria de fronteira que insisto en citar de novo, pois para min é incomprensible que saíse dos plans de estudos.

É sabido de todos que cando un club gaña partido tras partido o seu equipo titular non se toca. O que si se debería tocar unha chisca, tamén o digo, é a maqueta. Un libro publicado en lingua galega en 1985 precisa, por forza, dun lavado de cara regular para seguir brillando coma o primeiro día a catro décadas vista. E como a pasada semana me cadrou de follealo, e como comprobei que, tirante unha pequena intervención estética en 2011, non se lle volveu meter man, aproveito para dirixirme aos meus estimados colegas de Galaxia para solicitarlles que axusten a maqueta, que fagan a pertinente edición de mesa e que, encoraxados e orgullosos, volvan pular por unha obra que calquera casa editorial, de calquera punto do globo, querería ter no seu catálogo.

Igual ca esas persoas que inventan sons imposibles ou abraian cos que durante anos consideraran improbables, Paco Martín tamén é dado a fantasiar cos espazos coñecidos e non dabondo explorados. Reitero: os atronadores cirros, estratos e cúmulos daquela muller xorda habían ser a parella de baile ideal para as súas carreiras de nubes; as crepitantes bólas de xeado, un gorentoso petisco para o Reparante que o noso homenaxeado, coa inestimable axuda de Xan Balboa, perfilou e puxo a andar por esta senlleira cidade do interior galego que hoxe nos acolle.

Volvo ao rego: esta segunda, a imaxinación, non é tanto unha gran virtude coma un gran talento; que a Paco lle vén de serie, xaora, pero que se preocupou por fomentar e puír, extremo que en literatura se logra a poder de lecturas, lecturas e máis lecturas, non tanto de arrancar a escribir. Para poñerlle un algo de lírica: a escritura é o piroclasto dun magma previo, máis virulento e formativo, a lectura. Por iso, quero falar dos libros que nos unen, e que talvez vos unan tamén a vós con el.

Para o efecto, levei a cabo unha pescuda pola nosa correspondencia dos últimos vinte anos e obtiven, alén dun leve rauto de nostalxia polo que agora sei que eran exfuturos, unhas duascentas mencións cruzadas a libros, autores, autoras, filmes e obras de arte en xeral, por esa orde. Gustaríame que cando menos asomen unhas poucas, as de máis relevo, porque de novo evidencian o perfil aberto, ecléctico e munífico do Paco Martín lector, capaz de conxugar rexistros de certa densidade con outros de marcado pouso popular.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 329-334
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Poida que sexa atribuíble a ese reservorio lector o éxito da súa escritura arbórea e rompedora en libros coma *No cadeixo* ou *Muxicas no espello*. Se callar, o que fixo de Paco un —e recorro ás súas palabras; non son miñas— "provinciano exercente" foi a súa querenza polo ritmo dos *Contos da montaña* de Miguel Torga, a quen aí atrás unha coñecida miña cualificaba de maneira un tanto inxusta como "rural e conservador", no canto de entrañable e talentoso.

Ben, confortado por saber que nesta sala hai xente formada e lectora, andarei o camiño ás avesas: en vez de transitar do local ao universal, por unha vez farei o oposto. Confiareivos, por exemplo, que unha das miñas recomendacións literarias que mellor acolleu Paco foi o ensaio divulgativo *Unha breve historia de case todo*, de Bill Bryson (inédito aínda hoxe en galego). "O libro de Bryson, divertidísimo. Xa llelo fixen mercar a doce persoas", escribíame hai case quince anos.

Nunha data máis recente, hai apenas tres veráns, sei que falamos por extenso (pero nada deixamos por escrito) dos *Ensaios* de Montaigne. E que pode haber máis universal ca Montaigne, moderno entre os clásicos, clásico entre os modernos? Nesas coordenadas é onde se move Paco Martín, a persoa.

Pero tornemos á ficción, e fagámolo cunha visita a outro par de tótems noutra lingua: a castelá. Amentemos O *Quixote*, pero por riba do *Quixote* amentemos O *Lazarillo*, do que Paco me contaba:

> Lino tantas veces que a miña nai chegou a se preocupar e preguntoume que era o que alí puña que tanto me interesaba. E narreille a novela toda, identificando os personaxes coas xentes do barrio.

E o barrio digo eu que sería Recatelo. Ou Magoi. Nada menos.

Fincados logo na literatura en castelán, afondemos noutras primeiras espadas que nos puxeron aos dous a encadear correos electrónicos. Próximos, para Paco, están o valisoletano Miguel Delibes, un autor inescusable..., que ben mirado tamén encaixaría no apelativo de "provinciano exercente", e mais a barcelonesa Ana María Matute. "Ai, moi ben escribe!", confiábame.

Emporiso, é na outra beira do Atlántico onde realmente este señor de envexable prosodia e eu atopamos o máis sólido punto de unión. O conto "El guardagujas" do mexicano Juan José Arreola, as longas e fatigosas pero envolventes novelas do chileno Roberto Bolaño ou, sobre todo, as narracións do cubano Alejo Carpentier, quen con *El siglo de las luces* artellou

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 329-334
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

unha das novelas máis marabillosas do mundo hispano, son debilidades que compartimos.

Comentamos tamén —como non!— algunhas novelas de García Márquez e de Vargas Llosa, e espero que a Paco non lle importe que eu agora revele a súa opinión, expresada nun correo de hai dezasete anos, sobre o famoso e mal avindo par de homes de letras. Escribíame:

> García Márquez é xenial. *El amor en los tiempos del cólera*, unha novela maxistral, sen dúbida. A Vargas Llosa —que é un magnífico escritor— fáltalle precisamente ese toque de certeza no que conta que ao Gabo lle sobra.

Mais deixemos estar os latinoamericanos e volvamos para Europa. Pisemos o continente, previa paraxe en Gran Bretaña. Non me escapa que levo deitados xa un cantos nomes e, inxustamente, case ningún é de muller. *Mea culpa*. Traiamos por tanto unha gran figura feminina ao acordo: Anita Brookner.

Desta autora londiniense, pouco menos que obriguei a Paco a ler a novela intitulada *Os tardeiros*. E cando estaba el para acabala, escribiume: "unha obra soberbia. Non sei por que, pero vou dar unha e outra vez a *Madame Bovary*". "Con razón", respondinlle, e anexei o encabezamento dun artigo asinado por unha crítica norteamericana que empeza así:

> Anita Brookner enriquece os seus textos con abundantes alusións directas e indirectas a novelistas considerados canónicos: Dickens, Flaubert, Stendahl, Proust, Zola, Balzac, Tolstoi...

E desoutros tamén falamos. Como falamos de James Joyce, de quen Paco me trasladaba burleiro un aforismo: "Alguén me dixo unha vez que Joyce era o irlandés arquetípico: nace en Irlanda, escribe en inglés e vive en París".

Para ir pechando, internémonos agora na Europa continental. O *polard* francés, o mal chamado *noir* nórdico, a literatura centroeuropea de comezos do xx, as obras de Rodari para o público infantil e xuvenil, o teatro de Buero Vallejo, a literatura vasca contemporánea (coa novela *Twist*, de Harkaitz Cano, á cabeza)... Semellante amálgama de elementos espertaron en maior ou menor medida o interese do Paco lector, e serve como mostra do eclecticismo mencionado hai uns momentos. Un eclecticismo, unha amplitude de miras, que por suposto aplica tamén á literatura nacional. Nas nosas misivas electrónicas, son constantes as valoracións de obras en

lingua galega e de autoría galega: as narracións de Ánxel Fole ou de Otero Pedrayo, a poesía de Novoneyra ou de Manuel María, os variados traballos de Darío Xohán Cabana (coa énfase posta nas súas achegas en materia artúrica), destacados libros dos seus compañeiros e amigos Agustín Fernández Paz, Fina Casalderrey ou Xabier Docampo, as contribucións de Marica Campo, as de Isidro Novo, as achegas do seu benquerido Juan Farias e do para min engaiolante Luís Pimentel, mesmo obras varias de María Victoria Moreno, con que por certo eu cría que Paco coincidira durante o paso dela por Lugo, pero non tal. Así mo desmentía:

> Verás, Alejandro, daquela estaba eu en Elgeta, no País Vasco, e non souben de M.ª Victoria até os setenta, primeiro polo que me dixo Alonso Montero e despois xa por ela, cando marchara para Pontevedra, e aló me levou ao instituto no que traballaba e tamén ao Colexio de cegos que dirixía o seu primeiro marido, onde mesmo fixeran unha edición do *Lamote* en braille, cousa que igual non sabías.

Non o sabía. Pero vou sabendo. Imos sabendo.

Agradézolle, pois, á Academia, e de xeito particular a Marilar Aleixandre, esta oportunidade para compartir convosco hoxe unhas pinceladas sobre o Paco Martín co que a miña familia e eu mesmo temos a sorte de tratar. Oxalá unha parte destes apuntamentos sirva para completar o perfil de quen, e agora tomo prestada unha frase que lle oín en repetidas ocasións ao tradutor Xavier Senín, "non pasou de baleiro polo mundo".

Acabo xa. Na *laudatio* que en 2011 me encargara a AELG, cualifiquei a Paco como "ecuánime, humilde e conciliador". Agora, catorce anos despois, para unha encomenda similar que parte da RAG, coido que con dicir que é un humanista chega. Un humanista na liña do antedito Michel de Montaigne, en contraposición ao egoísmo e á barbarie, chámese esta como se chame e teña a intensidade que teña: quer caciquismo vilego, que hoxe anda á solta polas secuestradas Radio e Televisión de Galicia; quer ALTRI como tropo metonímico para calquera atentado medioambiental; quer xenocidio cometido polo Estado de Israel contra o pobo palestino, o meirande acto de deshumanización que poida haber.

Comedido pero firme, endexamais Paco calou diante de semellantes atropelos. E, como algo xa nos imos coñecendo, suxiro que o aplauso que a continuación lle habemos dedicar a este señor se deba asemade ao seu rol central na cultura galega, *Lamote* mediante, e ao seu cariz humanista e, polo tanto, á súa condición de home de paz.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 329-334
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Boletín da Real Academia Galega
Núm. 386, pp. 335-336
© 2025. Real Academia Galega
https://doi.org/10.32766/brag.386.919

GRAZAS EN NOME DO SEÑOR LAMOTE

THANK YOU ON BEHALF OF MR. LAMOTE

Paco Martín

Ben sei que, en casos coma o que aquí nos reúne hoxe, cómpre comezar saudando, coa cerimonia que a cadaquén corresponde, a todas as persoas que teñen a deferencia de nos acompañar participando dun ou doutro xeito neste encontro e nos conceden a xenerosidade de pensar que un servidor é merecente deste entrañable agasallo. E así quero facelo agora dando mostra da satisfacción coa que recibo a presenza da familia miña e mais a de tantas amigas e amigos —tamén a daqueles que, polas razóns que sexan, non poden estar agora aquí—. Grazas tamén ás institucións e ás persoas que as representan por colaboraren para que isto sexa posible, e cito as que aparecen ó pé do cartel anunciador: a Real Academia Galega, a Deputación de Lugo, a Xunta de Galicia, o Ministerio de Ciencia, Innovación e Universidades e mais o Círculo das Artes, editor do meu primeiro libro publicado e un dos principais motivos das miñas andainas de primeira xuventude poñendo clases a domicilio para así aforrar os cartos precisos para me poder asociar ó que daquela era, e segue a ser, espazo ineludible da vida cultural luguesa, espazo que agora nos acolle.

Recoñecemento especial a Marilar Aleixandre, organizadora, na súa condición de académica, de iniciativas coma esta; a Isabel Soto e Alejandro Tobar, admirados amigos a quen tanto e tan ben lles quero e de quen tanto xenerosamente recibo, a Lois Pérez, laborioso e activo representante en Lugo da Asociación de Escritoras e Escritores en Lingua Galega, unha lembranza entrañable do ilustrador Xan Balboa e a Branca Villares por facer bo aquí aquilo que Borges dicía citando a Pater: "Todas as artes van dar á música".

Un servidor de todos vostedes, que pretende, na medida na que llo permiten vaidades e egoísmos, ter unha certa conciencia das súas moitas limitacións, non entende demasiado ben as razóns que moveron estas persoas

para me invitar a que hoxe teña eu o privilexio de ser aquí convidado de honra. Non saio pola televisión, dificilmente se me escoitará dicir *en base a, a día de hoxe* ou *poñer en valor,* non se me convida a participar en ningún deses faladoiros pedantes nos que todos saben todo de todo, non aturo a ningún dos moitos salvadores que cren ter dereito a decidir a sorte dos demais, non podo persoalmente oufanarme de nada e, por riba, padezo covardemente a aterradora vergoña de ser muda testemuña do asasinato impune de milleiros de semellantes meus na Palestina.

Son fillo duns tempos nos que aínda eran apreciables os aires de veladas ameazas e vellos rancores, nos que aínda era posible saber de medos agachados e fachendas pouco disimuladas que mesmo os cativos percibiamos sen sermos sabedores das súas causas; uns tempos de informacións prefabricadas nos xornais e dos noticiarios dunha radio de seriais e discos dedicados pola primeira comuñón —haberá hoxe quen diga que nalgúns destes aspectos non é demasiada a mudanza, e non serei eu quen llo discuta—, seriais de argumento sentimental e concursos de afeccionados á chamada canción española. Cativos eramos que, penso eu, formabamos parte dunha sociedade presa na esperanza que, en esencia, vía en nós adultos sen aínda medrar de todo dos que se agardaba que o máis axiña posible estivésemos en condicións de contribuír á mellora das condición familiares; nenas e nenos que mantiñamos as nosas fantasías axudados dos contos contados polos demais, da contribución de determinadas bibliotecas como a do Instituto, os cómics e novelas que se podían alugar por uns poucos céntimos de peseta, o cine cando era economicamente posible e a imaxinación que en nós espertaban, chea de soños de futuro e mundos ideais.

Así e todo, cando nos chegou o momento de bater coa realidade, soubemos enfrontala coa naturalidade de quen xa a viñera aprendendo ós poucos.

Fíxenme mestre de escola e pensei, daquela, que unha das miñas obrigas era intentar esquecer a infancia propia para mellor comprender a dos meus alumnos, pero, afortunadamente, non foi posible e, como moitas e moitos dos que no ensino andabamos, pensei que era de xustiza traspasar os límites establecidos das programacións, erguerme de novo até aquelas miñas primeiras pretensións literarias e facer por compartilas... Permitídeme, xa que logo, a fachenda de pensar que eu agora aquí, neste acto, estou a recibir, en representación do señor Lamote Miñato, a homenaxe da que, eles si, son dignos merecentes os personaxes que enchen por obra das súas autoras e autores todos os libros nosos, entregando neles a palabra que nos fai ser quen somos, loitando por sumar algunha primavera máis ás que don Álvaro Cunqueiro soubo labrar e sementando o amor, o respecto e o orgullo cos que temos a obriga de manter a propia dignidade.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 335-336
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

VI

Traballos de estudo e investigación

As cruces de pedra na Galiza: o cumio do Castelao investigador no exilio / M.ª de los Ángeles Tilve Jar

Cantares de Rosalía e *Rimas* de Murguía: vidas paralelas / Diego Rodríguez González

Boletín da Real Academia Galega
Núm. 386, pp. 339-374
© 2025. Real Academia Galega
https://doi.org/10.32766/brag.386.920

AS CRUCES DE PEDRA NA GALIZA: O CUMIO DO CASTELAO INVESTIGADOR NO EXILIO

AS CRUCES DE PEDRA NA GALIZA: THE ZENITH OF CASTELAO AS RESEARCHER IN EXILE

M.ª de los Ángeles Tilve Jar
Museo de Pontevedra
ORCiD: 0009-0008-5882-0948

Resumo: *As cruces de pedra na Galiza* (1950) representa a síntese do labor investigador de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao sobre os cruceiros galegos e constitúe unha achega clave ao estudo do patrimonio de Galicia. Iniciado en 1924 no Seminario de Estudos Galegos e concluído en 1946 no exilio en Buenos Aires, o proxecto combina traballo de campo, análise tipolóxica e extensa documentación gráfica, incluíndo a comparación con cruces doutros contextos europeos. Cun enfoque pioneiro, a obra vai máis aló da catalogación, integrando dimensións históricas, artísticas e simbólicas, e interpretando os cruceiros como expresión da identidade colectiva galega. Aínda que algunhas hipóteses foron posteriormente superadas, o seu legado marcou un punto de inflexión na visibilización e valorización destes elementos patrimoniais, consolidándose como referencia imprescindible na investigación cultural galega.

Abstract: *As cruces de pedra na Galiza* [*Calvaries in Galicia*] (1950) represents the culmination of Alfonso Daniel Rodríguez Castelao's research on Galician calvaries and constitutes a key contribution to the study of Galicia's heritage. Initiated in 1924 at the Seminario de Estudos Galegos [Centre for Galician Studies] and completed in 1946 during his exile in Buenos Aires, the project combines fieldwork, typological analysis, and extensive graphic documentation, including comparisons with calvaries from other European contexts. With its pioneering approach, the work goes beyond simple cataloguing by integrating historical, artistic, and symbolic dimensions, in order to interpret these wayside crosses as

ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680
Enviado: 17/II/2026 Aceptado: 25/II/2026

expressions of Galician collective identity. Although some hypotheses have since been revised, its legacy marked a turning point in the recognition and appreciation of these previously overlooked aspects of heritage elements; it is now established as an essential source of reference in Galician cultural research.

Palabras chave: Castelao, cruceiros, patrimonio cultural, arte popular, identidade galega.

Key words: Castelao, calvaries, cultural heritage, popular art, Galician identity.

INTRODUCIÓN

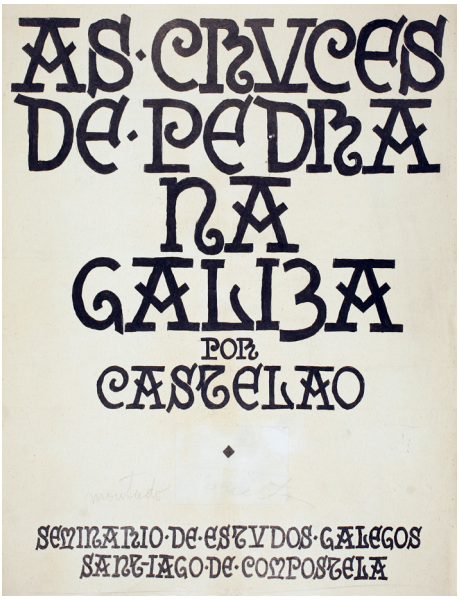
O exilio de Castelao en Buenos Aires constitúe unha das etapas máis relevantes da súa produción intelectual e do seu compromiso político. Durante aproximadamente unha década, alí converteuse en figura central do nacionalismo galego, mantendo unha intensa actividade creativa e de investigación, apoiado por destacados membros do galeguismo no exilio como Rodolfo Prada, Xosé Núñez Búa e Manuel Puente (Villares 2024; Núñez Seixas 2016).

Neste período puido culminar proxectos concibidos con anterioridade á guerra civil, que adquiriron na capital arxentina a súa configuración definitiva, como a estrea, en agosto de 1941 no Teatro Mayo, de *Os vellos non deben de namorarse*, resultado dos seus intentos por crear en Galicia un Teatro de Arte Galega, un proxecto que comezara en 1921 coa finalidade de artellar unha dramaturxia popular e artística ao servizo de Galicia (Vieites 2000; Tilve e Castaño 2017). Do mesmo xeito, publicou o ensaio *Co pensamento en Galiza*, dedicado a Alexandre Bóveda, que sería editado polo Centro Ourensán de Buenos Aires en 1944 baixo o título definitivo de *Sempre en Galiza*.

Foi tamén na capital arxentina onde Castelao concluíu *As cruces de pedra na Galiza*, o seu monumental estudo de investigación e análise sistemática sobre os cruceiros galegos.[1] Iniciado en 1924, o estudo afonda na orixe e nas tipoloxías das cruces, desde a arte rupestre ata os cruceiros cristiáns, acompañando a Castelao durante máis de dúas décadas: primeiro en Galicia e, logo, no seu exilio americano, inicialmente nos Estados Unidos e posteriormente na Arxentina. Tras anos de labor constante, a redacción definitiva

1 Este pioneiro estudo foi analizado por diversos autores; véxase especialmente Valle Pérez (1986, 1989, 1999, 2000b, 2020 e 2022).

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 339-374
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680



Orixinal da cuberta d'*As cruces de pedra na Galiza*. Doazón da familia de Álvaro Gil Varela. Museo de Pontevedra. Nº rex. 012449

rematou en 1946, aínda que a obra non se publicaría ata seis meses despois da súa morte, o 28 de xuño de 1950, coincidindo co décimo cuarto aniversario do Estatuto de Galicia (Castelao 1950).

Na colección do Museo de Pontevedra consérvase, grazas á doazón efectuada en decembro de 1991 pola familia de Álvaro Gil Varela, un valioso conxunto de materiais que documenta todo o proceso creativo da obra: notas, fichas autógrafas e correspondencia, un manuscrito incompleto da primeira versión, o texto mecanografado coas correccións do autor, bosquexos e debuxos previos así como todos os debuxos orixinais e fotografías da publicación.[2] Estes materiais amosan o rigor metodolóxico e a dedicación de Castelao, e converten este proxecto nunha referencia fundamental do patrimonio galego.

O libro, publicado pola Editorial Nós en Buenos Aires, amosaba no lombo e na portada o logo e a referencia ao Seminario de Estudos Galegos, evidenciando a gratitude do artista e a estreita relación da obra co organismo que inspirou a súa investigación sobre os cruceiros, ao tempo que proporcionou unha comunidade de intelectuais que amparou o seu rigor metodolóxico (Fraguas 1986; Filgueira 1987).

2 O excepcional conxunto de materiais foi inscrito no Libro de rexistro xeral de obxectos o 17 de decembro de 1991, asignándoselle os números do 012446 ao 012449.

1. A XÉNESE DO PROXECTO. CASTELAO NO SEMINARIO DE ESTUDOS GALEGOS

O Seminario de Estudos Galegos (SEG) nacera o 12 de outubro de 1923 en Ortoño (Ames) coa intención de investigar, dignificar e divulgar a cultura galega. Inspirado na Institución Libre de Enseñanza e na súa herdeira, a Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, o SEG seguía tamén o camiño iniciado pola Xuntanza de Estudos e Investigacións Históricas e Arqueolóxicas de Pontevedra, promovida en 1922 por Antón Losada Diéguez, na que Castelao colaborara como debuxante.

Nunha das primeiras xeiras deste grupo pontevedrés visitouse o Chan das Cruces, en Ponte Sampaio, onde Castelao realizou diversos debuxos das tres grandes laxas graníticas con gravados rupestres cruciformes,[3] posiblemente medievais, que se conservaron no lugar ata mediados do século xx. Tamén debuxou a cruz do Forniño,[4] un histórico cruceiro sen figuración, situado nun penedo natural e relacionado co culto ofilátrico autóctono, gravado con petróglifos antropomorfos e varios cruciformes que despois integraría n'*As cruces de pedra na Galiza*. Sobre a orixe destes signos, Castelao reflexionou no libro:

> ¿Será, pois, desatentado pensar que algunhas laxes —como outros moimentos precristiáns— foron cristianizadas ao evanxeizarse totalmente o noso país, no final do século IV, ou coincidindo cos decretos prohibitivos do culto das pedras? (Castelao 1950, p. 20)

Co precedente da Xuntanza e co mesmo interese por consolidar un discurso identitario nacionalista, naceu o Seminario de Estudos Galegos, que axiña se converteu nun centro de integración da intelectualidade galeguista e da erudición galega. Entre 1923 e 1936, os membros do Seminario levaron a cabo un inxente labor de investigación científica e divulgación do patrimonio e da cultura galega, función que a universidade galega daquela época, con programas académicos alleos á historia e á cultura galegas, non cumpría. Neste contexto, o SEG constitúe unha resposta á necesidade de estudar Galicia desde Galicia, aplicando metodoloxías modernas e rigor

3 Son tres debuxos a pluma que se conservan no Museo de Pontevedra (Nº rex. 001738-CAST-1; CAST-2 e CAST-3). Inspirándose nos signos cruciformes dunda destas laxas, Castelao deseña un posible logo para a Xuntanza de Estudos e Investigacións Históricas e Arqueolóxicas, co que encabeza unha carta enviada do grupo a Francisco Javier Sánchez Cantón (1922). Arquivo do Museo de Pontevedra, Sánchez Cantón, 148-28.

4 Museo de Pontevedra. Nº rex. 001738-CAST-4.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 339-374
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

académico, seguindo modelos europeos, e desenvolvendo un intenso traballo en arqueoloxía, etnografía, historia e pensamento galego (Monteagudo e Villares 2024).

Poucos días despois da constitución formal do SEG, no transcurso da súa segunda sesión de traballo celebrada o 3 de novembro de 1923, Castelao, xunto con Vicente Risco e Antón Losada Diéguez, sería proposto e admitido como socio de número. O seu ingreso oficial tería lugar o 4 de maio de 1924, data na que se celebrou o primeiro acto público do Seminario, no que Castelao —presentado por Armando Cotarelo Valledor— pronunciou o seu discurso titulado *O novo espírito da arte*, un texto fundamental para comprender o seu pensamento estético no que defende unha arte social, que reflicta o novo espírito da modernidade, pero sen renunciar ás raíces populares e nacionais galegas.

Tratouse dun acto solemne, ao que asistiu o arcebispo Lago González. No remate da sesión, os asistentes visitaron a exposición do *Álbum Nós*, inaugurada ese mesmo día co patrocinio do Seminario. No marco desta mostra, nos días seguintes, outras figuras destacadas do galeguismo militante —como Salvador Cabeza de León, Manuel Lugrís e Ángel del Castillo— leron os seus discursos de ingreso, mentres que na clausura interveu Antón Losada Diéguez. Esta sería a derradeira vez que, en vida do artista, se expuxeron ante o público os orixinais dos debuxos do *Álbum Nós*, que finalmente sería publicado en 1931 (Tilve e Castaño 2017, pp. 253-254).

Pouco despois do seu ingreso, Castelao será encargado de crear a imaxe gráfica do SEG.[5] Ademais será nomeado coordinador da Sección de Artes e Letras. Desde entón, e ata 1936, a súa presenza será constante en todas as iniciativas do mesmo. Asiste asiduamente ás súas asembleas e traballa na ilustración dos libros e en todos os proxectos editoriais da institución.

Na sesión extraordinaria do Seminario, celebrada no pazo de San Clemente de Santiago de Compostela o 16 de maio de 1925, Castelao realizou a lectura pública da súa obra *Cousas. Colleita de contos*. Nesa ocasión presentou tamén unha serie de debuxos que ilustraban diversos relatos, que apareceran publicados na prensa desde 1919, e que en 1926 serían incorporados no primeiro libro de *Cousas*, editado polo SEG (Tilve e Castaño 2017, pp. 403, 408-409, 591).

5 Como imaxe corporativa da institución, Castelao realizou un deseño en formato de tondo cun motivo central simbólico: o Graal coroado por unha pomba con ás espalladas e cinco estrelas. Ao seu redor, en dous aneis concéntricos e cunha tipografía de estilo medieval, situou a inscrición Seminario de Estudos Galegos Compostela e Deus Scientia Gratresque Gallætiæ. No anel exterior, a palabra *Compostela* flanqueábase con cunchas de vieira, outro símbolo representativo da identidade galega.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 339-374
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680



Lámina nº 19 do *Álbum Nós*, 1916-1918
Museo de Pontevedra.
Nº rex. 018623-20

A publicación comezaba co limiar titulado "A carón da natureza", no que se reproduce parte da súa conferencia *Arte e galeguismo*, e incluía unha selección de dezanove relatos ilustrados. Entre eles destaca "Cruceiros", acompañado do seguinte comentario do autor:

> Onde hai un cruceiro houbo sempre un pecado, e cada cruceiro é unha oración de pedra que fixo baixar un perdón do Ceo, polo arrepentimento de quen o pagou e polo gran sentimento de quen o fixo.
> ¿Tendes reparado nos nosos cruceiros aldeáns? Pois reparade.
> A Virxe das Angustias, enclavada no reverso de moitas cruces de pedra, non é a Piedade dos escultores; é a Piedade creada polos canteiros.
> Os nosos canteiros, deixándose levar polo sentimento, non podían maxinar un home no colo da nai.
> Para os artistas canteiros, Xesucristo sempre é pequeno, sempre é o Neno, porque é o Fillo, e os fillos sempre somos pequenos nos colos das nosas nais.
> Reparade nos cruceiros e descubriredes moitos tesouros. (Castelao 1926).

Estas manifestacións xenuínas da arte popular galega interesaron a Castelao desde moi cedo. De feito, os cruceiros xa aparecen de maneira recorrente na súa obra anterior. Así, poden atoparse no tríptico *Cegos*, pintado

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 339-374
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680



Anoitecer (Cruceiro), 1920-1922
Museo de Pontevedra. Nº rex. 000649

para o Balneario de Mondariz en 1915; nas láminas nº 4 e nº 19 do *Álbum Nós*; no deseño para *Soño dun frade limosneiro*, incluído no *Diario* de 1921; en óleos como *O cruceiro da carballeira* e *A casa do cruceiro* (ca. 1921-1922); en estampas, como *Anoitecer (Cruceiro)* (1920-1922) ou na ilustración do relato *A aldea esquecida*, publicado en *Galicia* en 1924 e tamén no primeiro libro de *Cousas*.

Nestas obras, os cruceiros preséntanse como parte esencial da paisaxe galega, en tanto que elementos profundamente enraizados na tradición cultural que, co seu primitivismo rural, se revelan como exemplos idóneos para expresar a identidade e o ideal nacionalista galego defendido pola xeración Nós. Este ideal, que Castelao formula de maneira explícita no seu discurso de ingreso no SEG en 1924, xa se perfilaba nas súas reflexións de xullo de 1922 nunha carta dirixida a Manuel Antonio, tras a polémica xerada pola publicación do manifesto *¡Máis Alá!* (Ríos 1989). Naquel escrito, Castelao sostén que "un cruceiro feito por un canteiro e logo pintado por un pintor de portas ten máis personalidade que calquera obra dos meirandes escultores", defendendo así a necesidade de articular unha "nova Arte" que sexa "primaria ou primitiva", unha arte que atope na tradición popular galega o seu espazo fundamental de aprendizaxe (Castelao 2000, pp. 85-87).

Porén, o seu ingreso no SEG suporá para o artista un salto cualitativo na maneira de achegarse aos cruceiros. A partir de entón, estes elementos deixan de ser percibidos exclusivamente como compoñentes estéticos ou ornamentais da paisaxe galega, pasando a conceptualizalos tamén como

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 339-374
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

obxectos de investigación e análise crítica. Así o expón o propio autor no limiar d'*As cruces de pedra na Galiza*: "E de súpeto descobrín nos cruceiros un aspeito da nosa arte popular aínda non estimado como cousa importante. E velaí o que máis me importou" (Castelao 1950, pp. 7-8).

2. METODOLOXÍA E DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

Castelao emprende daquela un estudo exhaustivo e sistemático sobre as cruces e os cruceiros galegos, que vai moito máis aló da simple catalogación. O seu propósito é comprender tipoloxías, analizar formas e interpretar o seu significado en relación coa súa orixe e representación cultural. A investigación estruturouse a través dunha recollida rigorosa de fontes gráficas, documentais e bibliográficas, desenvolvida principalmente entre 1924 e 1936, aínda que a redacción e revisión crítica do ensaio se prolongou, como veremos, ao longo das dúas décadas seguintes.

A través do testemuño directo do autor nunha carta que lle escribe a Filgueira Valverde a finais de novembro de 1925, sabemos que naquela altura o estudo xa estaba iniciado: "Sigo traballando nos cruceiros e xa teño vinte e dous. Se hai tempo penso que a cousa teña interese".[6] Posteriormente, noutra datada en febreiro de 1928, confirma que seguía a traballar intensamente neste ámbito, incorporando, ademais, un exame comparativo de cruces análogas localizadas noutras rexións. Esta aproximación metodolóxica evidencia a intención de Castelao por situar os cruceiros galegos nun contexto máis amplo, permitindo unha interpretación comparativa que reforza tanto a rigorosidade científica coma a relevancia cultural do estudo:

> Querido Filgueira: Escríboche para que vexas o que hai no Seminario en col dos cruceiros. ¿Tendes papeletas? ¿Sabes en qué números do Boletín da Academia Galega apareceron traballos en col dos cruceiros de Noya? Todo canto se poida saber prégoche que mo digas. Fálalle a Cotarelo. Sen querer metinme n'un sarillo que mete medo. Xa se entende que para estudial-os cruceiros compre estudial-as cruces de canteiria labrada e por ise camiño xa me voa a cabeza. Cheguei a Valencia, estiven en Cataluña e

6 Carta de Castelao a Filgueira Valverde. Pontevedra, 28 de novembro de 1925. Arquivo do Museo de Pontevedra. Filgueira, 312-25.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 339-374
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

> ainda en Albacete; andiven por Bretaña e agora ando por Gales e Irlanda. A cousa vaise poñendo preñada.[7]

Efectivamente, Filgueira facilitoulle fichas de catalogación de cruceiros elaboradas no Seminario, algunhas das cales se conservan no arquivo persoal do artista, custodiado actualmente no Museo de Pontevedra. Esta carta revélase particularmente significativa, xa que evidencia como, a través do Seminario, se tecían redes colaborativas entre os seus membros, traballando de forma coordinada para completar os seus proxectos de investigación. Así o recoñece tamén o autor:

> Non me fallaron, no entanto, axuda e consello dos compañeiros de Seminario, naquela avinenza de mestres i estudantes galegos que unha lufada de absolutismo sandiamente tronzou e tolleu. (Castelao 1950, p. 8)

A análise da abundante documentación conservada no Museo sobre a elaboración deste estudo permite avaliar tanto a súa complexidade coma a metodoloxía seguida polo autor, así como as peripecias e vicisitudes que estes materiais sufriron ao longo do tempo.

O proceso de catalogación non se limitou á simple recollida de datos, senón que implicou unha sistematización rigorosa, combinando observación directa, recollida fotográfica, rexistro detallado de tipoloxías e comparación con exemplos doutros territorios. Tal enfoque evidencia unha concepción do estudo como proxecto integral, no que a análise histórica, artística e etnográfica se articula de maneira coordinada. A correspondencia conservada reflicte ademais a conciencia do autor sobre a necesidade dun traballo estruturado, anticipándose ás prácticas contemporáneas de investigación.

Aínda que, como veremos, parece que *As cruces de pedra na Galiza* estaba case rematado en 1936, xa que en marzo dese ano a prensa galega anunciaba que o SEG tiña a obra a punto de entrar no prelo, o inicio da guerra civil frustraría esta iniciativa.

Sorprendeu moito que, entre os materiais incautados na casa pontevedresa de Castelao en 1937, como consecuencia do Expediente de Responsabilidades Políticas incoado contra el, e que chegaron ao Museo de Pontevedra en depósito xudicial preventivo, non se atopase nin o orixinal nin a ampla

7 Carta de Castelao a Filgueira Valverde. Pontevedra, febreiro 1928. Arquivo do Museo de Pontevedra. Filgueira, 312-72.

documentación escrita e gráfica que Castelao recompilara desde 1924 para a súa elaboración (Tilve 2021, pp. 67-107). Esta documentación era, sen dúbida, ben coñecida por Filgueira Valverde, quen, en abril de 1939, llo comunicou discretamente —cunha breve frase en clave— a Francisco Javier Sánchez Cantón na primeira das cartas que lle escribiu ao remate da guerra (Fortes 2018, pp. 215-216).

Certamente, entre os materiais procedentes da incautación só ingresaran corenta e seis debuxos, apuntamentos e bosquexos moi sinxelos relacionados co tema das cruces. A maioría deles a lapis; dous coloreados á augada,[8] e algúns feitos a pluma, como os que reproducen o peto de ánimas e o cruceiro de Dozón[9] e *Anxos do Pórtico da Gloria*,[10] versión inicial do deseño que Castelao engadirá como ilustración no encabezamento das "Verbas limiares" na edición do libro. Ademais destes orixinais de Castelao, ingresaron algúns deseños achegados pola súa rede de colaboradores, como os cinco que reproducen os cruceiros ourensáns de Allariz e de Santa Águeda de Seixalbo, asinados por Vicente Risco.[11]

Tamén no exhaustivo inventario da acta de incautación de 1937 mencionábase un conxunto de 144 fotografías de cruceiros, imaxes que ata hai moi pouco se consideraban perdidas. A súa identificación foi posible grazas ao labor de Cristina Echave, conservadora responsable do Arquivo Gráfico do Museo, quen logrou recoñecelas dispersas no arquivo xeral. Alí as localizou pegadas en antigas fichas de catalogación redactadas por Alfredo García Alén, nas que este material figuraba identificado unicamente coas iniciais "R. C.", preservando así a identidade do seu propietario. Ao separalas das fichas, moitas delas revelaron no reverso anotacións coa inconfundible letra de Castelao e, nalgunhas, incluso a identidade do autor da imaxe ou o nome da persoa que llas proporcionara.

A análise deste conxunto fotográfico permite constatar que Castelao non visitou persoalmente todos os cruceiros que estudou e que, en numerosas ocasións, recorreu a imaxes de cruces e cruceiros que lle eran remitidas desde as catro provincias galegas, así como desde fóra de Galicia, no marco dunha rede de informantes. Entre eles figura Fermín Bouza Brey, autor das fotografías do cruceiro do Carril e, posiblemente, tamén dunha da fonte

8 Trátase dos rexistros nº 002579-735 e 002579-741. Este último, que reproduce o cruceiro de Estribela, constitúe unha versión coloreada en augada dun dos deseños que ilustrará a lámina XXVIII na edición do libro en 1950.

9 Nº rex. 012.449-744.

10 Bosquexo en tinta a pluma sobre papel, 21,7 x 13,8 cm (Nº rex. 828-611).

11 Nº rex. 002579-722; 727; 728; 743; 745.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 339-374
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680



Anxos do Pórtico da Gloria, 1924-1936
Versión da ilustración que encabeza
as "Verbas limiares" d'*As cruces de pedra na Galiza*.
Museo de Pontevedra. Nº rex. 002579-611



Cruceiro de Estribela (Pontevedra), 1924-1936
Museo de Pontevedra. Nº rex. 2579-735



Cruceiro de Vilanova, Allariz (Ourense)
Ca. 1924-1934. Debuxo de Vicente Risco.
Museo de Pontevedra. Nº rex. 002579-722



Detalle do varal do Cruceiro do Carril (Pontevedra). Fotografía de Fermín Bouza Brey, 1924-1936. Museo de Pontevedra. AG 3739.



Cruz da Portela (O Padornelo-Zamora), 1924-1936. Posible menhir cristianizado. Laboratorio fotográfico Sanchón (Vigo). Museo de Pontevedra. AG 11474

de San Pedro de Cea, en Vilagarcía de Arousa. Xunto a estas, consérvanse numerosas imaxes de autoría anónima, como as do cruceiro do cemiterio de Bueu; as do cruceiro de Francos, en Calo (Teo); ou as fotografías da Cruz da Portela, situada no Padornelo (Zamora), procedentes do Laboratorio Fotográfico Sanchón, de Vigo, así como a do cruceiro de San Cibrao das Viñas (Ourense).

Nada máis se soubo do resto dos materiais que Castelao recompilara e elaborara para a súa investigación ata moitos anos despois, xa que esta documentación permanecía en Buenos Aires. Non se atopaba na súa casa de Pontevedra en 1937, e non parece verosímil que Castelao marchase a Madrid en xullo de 1936 —nunha viaxe prevista como breve— levando consigo todo ese material, cando non podía imaxinar que, tras o golpe de Estado do 18 de xullo, xa nunca podería regresar. O propio autor aludiu ás circunstancias e aos avatares sufridos por estes materiais ao longo dos anos en diversas ocasións e tamén nas "Verbas limiares" do seu libro:

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 339-374
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

> Empero, a boa fada que soupo gardarme de todo mal, quixo salvar os meus deseños e unha gran parte das notas: papeis que se fixeron vellos e aburados de tanto andaren por pousadas distintas. (Castelao 1950, p. 9)

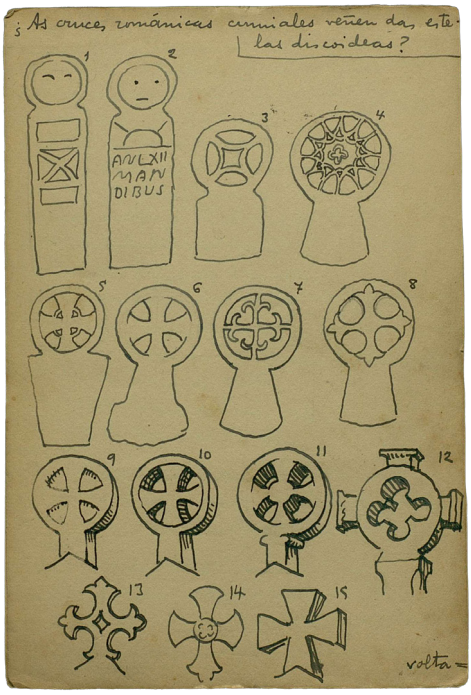
Quizais alguén puido facerlle chegar o material a América. A través de reveladoras anotacións manuscritas de Rodolfo Prada, amigo e protector do artista na Arxentina, sabemos que as fichas e apuntes de traballo para *As cruces de pedra* permanecían en Buenos Aires e que, antes de morrer, Castelao llos entregara para que os custodiase ata o día en que puidesen ser enviados a Galicia:

> Fichas, apuntes da obra de Castelao "As Cruces de Pedra na Galiza". Ousequioumas xenerosamente o autor. Recibinas eu en sagro depósito para destinalas o día de mañán ao Museo ou Biblioteca en Galiza no que se adique unha sección aá inmorrente grorioso Castelao. Rodolfo Prada. Bs Aires a 8/9/51.[12]

Por outra nota sabemos que, en 1969, tras a morte de Virxinia Pereira, Prada atopou no seu apartamento da rúa Belgrano nº 2.605 algúns documentos soltos da mesma temática. Xuntounos cos anteriores e, ese mesmo ano, entregou todos os materiais a Álvaro Gil Varela, outro dos grandes valedores de Castelao, a quen a viúva xa lle cedera con anterioridade todas as láminas cos debuxos orixinais e fotografías publicadas no libro en 1950:

> Papeletas para engadir a carpetiña coas notas e ourixinais de Castelao relacionados co seu libro "As Cruces de Pedra na Galiza", carpetiña que me ousequiou o propio Castelao e que eu lle transferín a Alvaro Xil en Madrid o ano 1969, como complemento das láminas orixinais do devandito libro que lle ousequiara Virxinia.
> Istas notas atopeinas entre papeis de Castelao no apartamento que deixou Virxinia en Buenos Aires.
> Bs Aires, 1º de outono de 1973
> Rodolfo Prada
> As envío a Alvaro Xil por conduto de Xosé Núñez Búa.[13]

12 Arquivo documental do Museo de Pontevedra, CF-9.
13 Arquivo documental do Museo de Pontevedra, CF-9.



Folla de traballo para *As cruces de pedra na Galiza*. Doazón da familia de Álvaro Gil Varela. Museo de Pontevedra. Nº rex. 012446-20

Todo este excepcional conxunto documental e gráfico, que en 1991 se incorporou ao Museo de Pontevedra por doazón dos herdeiros de Álvaro Gil, permite coñecer polo miúdo a metodoloxía seguida por Castelao no seu estudo. Trátase de preto de 500 documentos, entre debuxos, fotografías, fichas e anotacións previas á confección da obra definitiva. Destacan especialmente os apuntamentos sobre as diversas tipoloxías e referentes das cruces, así como reflexións sobre a ampla bibliografía consultada. A obra non se limita a analizar os cruceiros galegos propiamente ditos, senón que tamén estuda as antefixas e calvarios, as pedras cristianizadas consideradas máxicas, as cruces en camiños e encrucilladas, as cruces de pedra sobre portas de casas e hórreos, e os petos de ánimas.

Castelao investiga a posible orixe das cruces na máis remota antigüidade, facendo referencia aos traballos sobre as insculturas rupestres de Ramón Sobrino Buhigas[14] analizando a gran cantidade de signos cruciformes que, interpretados como estilizacións da figura humana cos brazos abertos, aparecen abundantemente localizados nos petróglifos galegos.

14 Museo de Pontevedra, nº rex. 012446-42.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 339-374
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Tamén estuda a iconografía precristiá e gnóstica, os menhires e figuras exipcias, como a de Isis, buscando establecer relacións simbólicas entre Galicia e culturas afastadas. Neste sentido, sinala:

> Na arte anexa de moitas culturas antigas aparescen os cornos como emblemas de poderío, realeza e divinidade, xunguidos a emblemas heliolátricos. Ollando aos deuses exipcios con longos cornos que apreixan o disco solar, pensamos en moitas cruces antefixas galegas, onde o año cornudo sostén a roda crucífera. E, salvando os doados erros da nosa maxinación, damos na Figura 31 un novo enlace sensibel antre os siños místicos da Galiza e do lonxano Exipto. (Castelao 1950, p. 64)

Neste contexto, os apuntamentos dunha cabeza de Isis, dunha figura gnóstica, dunha cruz antefixa sobre cranio de carneiro e dun dos petróglifos da Pedra da Boullosa en Fragas (O Campo Lameiro) serven para ilustrar as súas consideracións sobre a orixe do *Agnus Dei* (Castelao 1950, p. 64, fig. 31). Ademais, nunha estatuíña de bronce coa representación de Isis aleitando Horus, conservada no Museo do Louvre, Castelao identifica similitudes iconográficas coas representacións da Piedade ou da Quinta Angustia que frecuentemente aparecen no reverso dos cruceiros galegos.[15] Igualmente, estuda a posible orixe dos cruceiros a partir das estelas discoides galaico-romanas, entre elas a de Ouzande, unha peza antropomorfa que el mesmo descubriu casualmente en 1928 nesta parroquia estradense e que, pouco despois, sería entregada á Sociedade Arqueolóxica de Pontevedra.[16]

Entre a documentación chegada desde Buenos Aires atopamos tamén numerosas fotografías, así como copias e calcos realizados polo artista a partir de imaxes reproducidas na ampla bibliografía consultada, que recollen exemplos de iconografía antiga e medieval. Deste xeito, Castelao non só documenta a morfoloxía dos cruceiros, senón que tamén reflexiona sobre o seu contexto cultural, artístico e espiritual, amosando como Galicia se insire nunha tradición máis ampla. Entre estas pezas destaca, por exemplo, unha fotografía dos signos apotropaicos cruciformes gravados na antiga porta de madeira da ermida de Santa Tegra (A Guarda),[17] siglas poveiras similares ás

15 Museo de Pontevedra, nº rex. 012446-47.

16 Rudimentaria estela atopada por Castelao en 1928, hoxe conservada no Museo de Pontevedra (N.º rex. 002009), que inspirou apuntamentos sobre o lugar do achado (N.º rex. 002579-787; 002579-951) e unha das súas *Cousas da vida* (Tilve e Castaño 2017, pp. 381-385).

17 Museo de Pontevedra, nº rex. 12446-57. A fotografía reproduce a antiga porta de madeira, hoxe desaparecida, da ermida de Santa Tegra. Na actualidade, estes antigos signos consérvanse reproducidos

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 339-374
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680



Signos apotropaicos na porta da capela de Santa Tegra (A Guarda-Pontevedra). Fotografía anónima. Ca. 1932-1936
Doazón da familia de Álvaro Gil Varela
Museo de Pontevedra. Nº rex. 012446-57

estudadas por Antonio de Santos Graça en *O Poveiro: Usos, Costumes, Tradições, Lendas* (1932), obra fundamental da etnografía portuguesa que retrata a vida, a cultura e a singularidade dos pescadores da Póvoa de Varzim.[18]

A documentación inclúe tamén copias de debuxos, como o dun monograma bizantino localizado en Rávena (Italia),[19] así como calcos, como o da *Danish runic stone cross*, unha antiga cruz de pedra danesa na que se representa un labirinto.[20] Ademais, figuran debuxos de cruceiros doutras rexións españolas, como os de Roncesvales,[21] a Cruz de Termo de Albacete[22] ou

nunha pedra que lembra a súa función de protección máxico-relixiosa. Estes signos eran gravados polos mariñeiros de Póvoa de Varzim (Portugal) na porta como testemuño da súa visita a este templo, obxecto da súa especial devoción.

18 A tradición dos signos apotropaicos na Póvoa de Varzim está estreitamente ligada á cultura mariñeira e maniféstase principalmente nas siglas poveiras, marcas usadas polos pescadores para identificar a propiedade de barcos e ferramentas, que tamén cumprían unha función máxico-relixiosa. Combinando tradición, identidade familiar e protección, estas siglas gravábanse en lugares sagrados da Póvoa, como a igrexa matriz, a igrexa da Lapa e a capela da Santa Cruz.

19 Museo de Pontevedra, nº rex. 12446-41. Copia dunha ilustración incluída na páxina 55 do libro *Medieval Art*, de W. R. Lethaby (Londres, 1904).

20 Museo de Pontevedra, nº rex. 012446-29. Calco da figura 128, páxina 151, de *Mazes and Labyrinths* de W.H. Matthews (Londres, 1922).

21 Museo de Pontevedra, nº rex. 012446-34.

22 Museo de Pontevedra, nº rex. 012446-17. Debuxo copiado de *La Cruz de término del Museo de Albacete*, de Joaquín Sánchez Jiménez (Publicaciones de la Comisión de Monumentos de Albacete, 1927).

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 339-374
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680



Calvario de Beade (Ourense)
Fotografía enviada a Castelao por José Chao en agosto de 1934. Doazón da familia de Álvaro Gil Varela.
Museo de Pontevedra. Nº rex. 012446-57

a Cruz do rei D. Sancho de Zamora;[23] así como cruces portuguesas como as de Roriz (Santo Tirso),[24] o Cruzeiro do Senhor do Galo de Barcelinhos (Barcelos), relacionado coa peregrinación a Compostela,[25] ou a de San João do Campo, no Campo do Gerês, nas Terras do Bouro.[26]

No que respecta aos cruceiros galegos, sábese que o seu curmán, Manuel Rodríguez Castelao, lle enviou algúns debuxos, actualmente desaparecidos, dos cruceiros de Rianxo. Consérvanse, en cambio, dous calcos do cruceiro do Home Santo, situado na praza da Porta do Camiño de Santiago de Compostela, que Castelao realizou a partir de debuxos publicados por Enrique Mayer en 1888.[27]

O conxunto documental achega tamén numerosas fotografías, fundamentais para elaborar tanto os debuxos preliminares coma as láminas definitivas da publicación. Entre elas, imaxes como a do cruceiro de Loureiro en

23 Museo de Pontevedra, nº rex. 012446-36. Debuxo que acompaña unha nota bibliográfica tomada do *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora*, de Manuel Gómez Moreno (1927).

24 Museo de Pontevedra, nº rex. 012446-44.

25 Museo de Pontevedra, nº rex. 012446-35. Copia dunha ilustración de *O Minho Pittoresco,* de José Augusto Vieira (Lisboa 1886-1887, tomo II, p. 140).

26 Museo de Pontevedra, nº rex. 012446-37. Calco de una ilustración de *O Minho Pittoresco*, de José Augusto Vieira (Lisboa 1886-1887, tomo I, p. 477).

27 Estes calcos, nº rex. 012446-15 e 012446-16, reproducen as ilustracións realizadas por Enrique Mayer para o artigo de Bernardo Barreiro, "La Cruz del Home-Santo", publicado en 1888 na revista *Galicia Diplomática*.



Cruz do cemiterio do mosteiro de Clonmacnoise (Irlanda). Fotografía enviada a Castelao por Plácido Castro, ca. 1930. Doazón da familia de Álvaro Gil Varela. Museo de Pontevedra. Nº rex. 012446-51

Cotobade, que ilustra unha nota do autor sobre a representación do perdón de Cristo na cruz,[28] e as de cruceiros singulares baixo baldaquinos, como o da Santísima Trinidade de Baiona[29] ou o do Cristo do Humilladoiro, do cemiterio de Santa María a Nova, en Noia (A Coruña).[30]

Destaca tamén unha fotografía do calvario de Beade (Ourense), enviada a Castelao o 31 de agosto de 1934 por José Chao, empresario e fotógrafo de Ribadavia, seguindo as indicacións de Álvaro de las Casas, membro do Seminario de Estudos Galegos e fundador da revista *Ultreia*.[31]

Entre o material recollido atópase igualmente un conxunto significativo de fotografías e tarxetas postais de cruces das Illas Británicas, entre as que destacan as da Cruz de Gai, procedente de Glamorgan e conservada no Museo Nacional de Gales;[32] a Cruz de Lancaster, datada no s. VIII e custodiada no British Museum;[33] así como a emblemática Cruz Alta de Muiredach, un monumental monólito do século IX con escenas bíblicas gravadas, situado no cemiterio de Monasterboice, no condado de Louth (Irlanda).[34]

28 Museo de Pontevedra. Nº rex. 012446-50.
29 Museo de Pontevedra. Nº rex. 012446-55.
30 Museo de Pontevedra. Nº rex. 012446-56.
31 Museo de Pontevedra. Nº rex. 012446-54.
32 Museo de Pontevedra. Nº rex. 012446-52.
33 Museo de Pontevedra. Nº rex. 012446-53.
34 Museo de Pontevedra. Nº rex. 012446

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 339-374
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Algunhas destas imaxes, como a da cruz do cemiterio do mosteiro irlandés de Clonmacnoise, foron remitidas a Castelao polo destacado galeguista Plácido Castro del Río, quen residiu no Reino Unido ata 1930.[35]

Así mesmo, consérvanse calcos e copias de deseños de cruces medievais do reino anglosaxón de Northumbria, no norte de Inglaterra e sueste de Escocia,[36] así como debuxos de Viollet-le-Duc relativos a cruces medievais francesas localizadas na catedral de Notre-Dame de París, na catedral de Beauvais, nas igrexas de Montmille, Ébreuil, Coutarnoux e Saint-Thomas, ou na colexiata de Notre-Dame de Melun.[37]

Este corpus documental resultou de grande utilidade para Castelao no estudo comparativo das tipoloxías destas rexións coas galegas. Neste interese por establecer paralelismos entre as cruces galegas e as doutros territorios, particularmente das rexións do ámbito celta, cómpre situar tamén a orixe da viaxe que realizou en 1929 a Bretaña, como beneficiario dunha bolsa da Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE), a segunda que lle concedeu a institución, despois da que en 1921 lle permitira realizar estudos en París, Bélxica e Alemaña.

3. *AS CRUCES DE PEDRA NA BRETAÑA*: A INVESTIGACIÓN COMPARATIVA DE CASTELAO

A viaxe de Castelao a Bretaña en 1929 constitúe un fito fundamental no desenvolvemento do seu proxecto intelectual arredor das cruces de pedra, concibido desde unha perspectiva comparatista e atlántica (Novo 2010). No limiar d'*As cruces de pedra na Bretaña*, o propio autor explica que levaba anos recompilando materiais para un estudo sobre os cruceiros galegos e a súa intención de facer unha análise comparada con outros dos chamados "Fisterres europeos": "Dende fai bastantes anos veño recollendo materiais para un próisimo libro en col dos cruceiros galegos, cavilando sempre nun lonxano estudo comparativo das cruces de pedra dos Fisterres", e conclúe: "non se podería falar dos nosos cruceiros sen ter visitado primeiramente a Bretaña" (Castelao 1930, p. 7).

35 Museo de Pontevedra. Nº rex. 012446-51.

36 Museo de Pontevedra. Nº rex. 012446-31,32 e 33. Calcos das fig. 12 (p. 6), fig. 36 (p. 29), fig. 37 (p. 29), fig. 51 (p. 40), fig. 52 (p. 41), fig. 79 (p. 62) e fig. 97 (p. 79), incluídas no libro *Northumbrian crosses of the pre-Norman age*, de W. D. Collingwood (1927).

37 Museo de Pontevedra. Nº rex. 012446-39. Nesta lámina Castelao copia as ilustracións de Viollet-le-Duc na entrada *croix* no *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, tomo 4 (1854-1868).

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 339-374
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Ademais, parece que foi Valentín Paz-Andrade, tras a súa propia viaxe a Bretaña en 1927, quen advertiu a Castelao da abundante presenza de cruceiros na rexión, incitando o artista a incorporar esta visita como parte fundamental do seu estudo (Novo 2010, p. 6). Deste xeito, a viaxe adquire unha función científica esencial, garantindo o rigor e a validez do traballo comparativo.

A este interese científico súmanse factores biográficos e vitais determinantes. A viaxe a Bretaña sitúase nun contexto persoal marcado pola adversidade. O ano 1928 foi especialmente doloroso para Castelao: o 3 de xaneiro falece o seu único fillo, Alfonso, e ao mesmo tempo agravouse a enfermidade ocular que sufría. Estes acontecementos provocaron unha profunda crise emocional tanto no propio Castelao coma en Virxinia Pereira, amplamente testemuñada no epistolario dese ano (Castelao 2000). Deste xeito, a viaxe a Bretaña adquire un carácter múltiple: constitúe un proxecto intelectual, un compromiso cultural e, á vez, un afastamento terapéutico dos lugares da dor.

Neste contexto, o seu amigo Antón Losada Diéguez anímao a que solicite unha nova bolsa da JAE, xa que acababan de ser convocadas.[38] O 4 de febreiro, nunha carta dirixida a Juan López Suárez, Castelao expresa con claridade tanto a urxencia persoal da viaxe como o seu fundamento científico, destacando o enfoque comparativo que desexa darlle á súa investigación:

> Mi entrañable Losada tiene razón, yo debo salir de aquí con mi mujer. Y puesto que usted esta dispuesto a protegerme ahí va mi proyecto, por si usted lo encuentra aceptable. Le ruego que me diga con absoluta franqueza lo que le parece, indicándome otro mejor, si a V. se le ocurre, pues en estos momentos yo no sé si discurro bien.
>
> Hace ya varios años que vengo dedicado a la tarea de dibujar cruceros, y cuento ya con una buena cantidad de dibujos (Sánchez Cantón conoce mis trabajos y mis proyectos). Estos dibujos los hacía yo con la intención de ir estudiando de modo minucioso los cruceros, que yo considero como la manifestación más interesante. Al dibujarlos iban surgiendo ideas que yo anotaba. Mi intención, claro está, no es la de los arqueólogos sino la de un artista que intenta llamar la atención de todos hacia la obra de nuestros canteros. No veo el fin de mi trabajo, porque no hay manera posible de conocer todos los cruceros que hay en Galicia, pero creo poder

38 *La Gaceta de Madrid*, 22 de xaneiro de 1928.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 339-374
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

> llegar a conocer todos los de esta comarca y los más importantes de la región. Después de mi trabajo ya saldrían otros.
> Al mismo tiempo que hago dibujos del natural voy recogiendo noticias, fotografías, fechas, nombres de canteros, etc., pero siendo ya dueño de elementos preciosos no sé todavía como debe hacerse un trabajo de esta clase. En Bretaña hay multitud de cruceros, según tengo entendido, y a juzgar por las fotografías que conozco de las "Croix ornées" y de los "Calvaires" existe una chocante semejanza entre los cruceros de ambos países, que tiene poco que ver a mi juicio con las "Cruces de término" que han venido a mis manos por un pequeño libro acerca de los "calvaires" que me hace suponer que es cosa ya bastante estudiada en Bretaña. Pues bien, ¿le parece a V. que yo debo solicitar una pensión de tres o cuatro meses para ir allá a conocer los "calvaires" y ver lo que han hecho los bretones? Yo tengo un interés enorme en ir a Bretaña, y en ir pensionado sólo lo tengo por la razón de que yo no dispongo de dinero para hacer un viaje por mi cuenta. (Castelao 2000, pp. 107-108)

Coa resposta favorable de López Suárez, o 19 de febreiro de 1928 Castelao solicita formalmente a pensión destinada ao estudo das cruces e calvarios de Bretaña. Na súa solicitude indica que o desfrute da mesma debería facerse durante catro meses, preferiblemente nos meses de primavera ou verán, cando hai máis luz e menos chuvia, dado que o traballo se levaría a cabo ao aire libre.[39] Días despois envíalle ao seu amigo Francisco Javier Sánchez Cantón un paquete con oitenta e tres debuxos de cruceiros galegos para que os presentase como respaldo da súa solicitude (Castelao 2000, pp. 111, 130).

No marco da actividade da Junta para Ampliación de Estudios (JAE), a Comisión de Estudos en Galicia desempeñou un papel relevante na promoción exterior de figuras centrais da cultura galega.[40] A solicitude de Castelao, elevada por este órgano,[41] foi finalmente aceptada polo Ministerio de

39 Solicitude dirixida ao presidente da Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Pontevedra, 19 de febreiro de 1928. Expediente JAE 124-299, Arquivo JAE. Residencia de Estudiantes. Dispoñible en http://archivojae2.edaddeplata.org/ficha/personas/9685/expedientes/JAE-124-299

40 A Comisión de Estudos en Galicia tiña como función principal propoñer e xestionar bolsas de investigación no estranxeiro para investigadores e artistas galegos, promovendo así a internacionalización da cultura galega. Integraban a comisión Ignacio Bolívar, José Casares Gil, Fernando Álvarez de Sotomayor, Pilar García Arenal, o marqués de Figueroa, Sánchez Cantón, Fernández Varela, Ramón María Tenreiro e Juan López Suárez.

41 O acordo de propoñelo para a bolsa tómase na sesión celebrada o 26 de xullo de 1928. Expediente JAE 124-299. Arquivo JAE. Residencia de Estudiantes. Dispoñible en http://archivojae2.edaddeplata.org/ficha/personas/9685/expedientes/JAE-124-299

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 339-374
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Instrución Pública, que, mediante Real Orde do 13 de agosto de 1928, lle concedeu ao artista unha bolsa de 425 pesetas mensuais, xunto con 500 pesetas para gastos de desprazamento, destinada a facilitar a estadía de catro meses na Bretaña.

Con todo, as dificultades derivadas do agravamento dos seus problemas de visión obrigárono a aprazar a viaxe. Por este motivo, unha nova Real Orde do 24 de xaneiro ratificou a concesión inicial, fixando finalmente a partida para a primavera de 1929, sen que este atraso supuxese unha modificación substancial nas condicións da axuda.[42] O matrimonio emprende a viaxe a finais de abril e, tras unha breve escala en París —onde o artista consulta a súa doenza co prestixioso oftalmólogo Victor Morax—, inicia a súa travesía por Bretaña, establecéndose a comezos de maio en Quimper. Desde ese momento e ata finais de agosto de 1929, realiza un amplo percorrido pola Baixa Bretaña, visitando numerosas localidades caracterizadas pola abundancia de cruceiros e grandes conxuntos de calvarios, que analiza e documenta de maneira sistemática, recompilando materiais que máis tarde darían forma ao seu libro *As cruces de pedra na Bretaña* (1930).

Durante a viaxe percorre o departamento de Finistère, visitando, ademais de Quimper, Fouesnant e Bénodet, Pont-l'Abbé, Penmarc'h, Douarnenez, Locronan, Audierne e Châteaulin. Máis adiante, establecido en Morlaix e en Saint-Pol-de-Léon, percorre o norte ata chegar a Brest. No oeste visita o denominado País dos Calvarios, deténdose en Landerneau e Landivisiau. Desde as terras do centro de Bretaña, parte de Carhaix en dirección á costa norte, visitando Guingamp, Tréguier, Paimpol e Lannion, co obxectivo de rexistrar os cruceiros do antigo bispado de Landévennec. Finalmente, diríxese ao sur da Bretaña, visitando Saint-Brieuc, Pontivy e Vannes, no departamento de Morbihan, así como Nantes, antiga capital bretoa. Este extenso percorrido reflicte a ambición e o rigor do seu programa de investigación (Valle Pérez 2004; Seixas Seoane 2019, t. 1. p. 1195).

Neste territorio érguense centos de calvarios, silenciosos testemuños de fe e arte, que Castelao, con ollo atento e man precisa, debuxa incansablemente. Sobresaen os de Killinen e Tronoën, así como o de Guimiliau, que considera o máis fascinante. Tamén lle merecen admiración os de

42 A consecuencia do tratamento da súa lesión ocular, o 2 de abril Castelao envía un oficio ao Instituto Nacional de Segunda Ensinanza de Pontevedra para que lle notifiquen ao director xeral de Ensinanza Superior e Secundaria a súa imposibilidade de emprender a prevista viaxe nesas datas. O escrito será presentado o 5 de abril polo seu amigo o pintor Carlos Sobrino. Expediente JAE 124-299, Arquivo JAE. Residencia de Estudiantes. Dispoñible en http://archivojae2.edaddeplata.org/ficha/personas/9685/expedientes/JAE-124-299

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 339-374
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680



Follas do *Álbum de Bretaña*, 1929. Museo de Pontevedra.
Nº rex.: 002579-852 (arriba esq.), 002579-863 (arriba der.), 002579-866 (abaixo esq.) e 002579-879 (abaixo der.)

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 339-374
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Saint-Thégonnec, Plougastel ou Saint-Vénec, pero para el ningunha obra supera en beleza o calvario de Pleyben, auténtico emblema artístico da rexión. No Pays de Léon documenta tamén os menhires cristianizados e as cruces que salpican a paisaxe, lembrando a fusión entre a antiga tradición megalítica e a espiritualidade cristiá.

Durante a súa estadía, Castelao explora tamén a conexión cultural e a presenza da iconografía xacobea e, o 13 de xuño, comeza a escribir "Sant-Iago en Bretaña", un longo artigo que publicará en dúas partes na revista *Nós* (1929-1930) e que incluiría posteriormente no seu libro.

A través da abundante correspondencia que Castelao mantén nese período con amigos como Antón Losada Diéguez, Vicente Risco, Ramón Otero Pedrayo, Carlos Sobrino, Francisco Lloréns, Xosé Filgueira Valverde ou Casto Sampedro (Castelao 2000), coñecemos non só detalles sobre o itinerario e as impresións que lle causa a rexión, senón tamén o seu interese polo espertar nacional de Bretaña e polas institucións culturais e museos, como os de prehistoria no Château de Kernuz e o de Penmarc'h, así como do Museo departamental bretón en Quimper.

Tamén establece contactos con membros da Société Archéologique du Finistère, especialmente con Louis Le Guennec, bibliotecario de Quimper, e ten un encontro con François Jaffrennou, coñecido como Taldir:

> Pasei o día co Bardo Taldir, que lee *Nós* sempre. Simpatiquísimo e cultísimo. Non podo estar á xuntanza que van ter en Huelgoat, porque aínda non saín de Finisterre e a Bretaña é un mundo. (Novo 2010, pp. 12 e 32).

Paralelamente ó seu traballo de documentación de cruces e calvarios, durante a súa viaxe a esta terra que o fascinou, Castelao realizou o coñecido *Álbum de Bretaña*, unha excelente serie de cincuenta debuxos nos que recolle paisaxes, escenas cotiás, tipos e manifestacións da cultura popular bretoa. Deste xeito, a viaxe transcende o ámbito estritamente arqueolóxico ou artístico para, cunha ollada humanista, deterse na vida popular, nas mulleres, nos labregos, nas artesanías e nas prácticas laborais, recoñecendo nestas figuras unha proximidade cultural con Galicia, ata o punto de converter os bretóns en "paisanos doutra nosa Fisterra". Así, a viaxe de 1929 revélase como unha experiencia clave na consolidación do pensamento comparatista de Castelao e na súa concepción atlántica da cultura galega (Novo 2010).

O intenso traballo de campo sobre as cruces e calvarios da rexión culminou coa redacción da memoria titulada *Las cruces de piedra en Bretaña*,

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 339-374
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680



Debuxos orixinais d'As cruces de pedra na Bretaña, 1929-1930
Museo de Pontevedra. Nº rex. 017602-B

presentada á JAE ao remate da viaxe. A finais de 1929, Castelao escribiulle a Salvador Cabeza de León, presidente do Seminario de Estudios Galegos, informándoo de que xa completara o estudo das cruces bretoas e dispoñía dun número considerable de debuxos. Na carta solicitaba que se lle indicase a data para presentar o seu traballo e advertía que a abundancia de ilustracións dificultaría a lectura simultánea do texto coa proxección dos debuxos. Finalmente, a lectura realizouse o 8 de marzo de 1930 na Sección de Etnografía e Folclore do Seminario.[43]

Na mesma misiva, Castelao tamén manifestaba as dificultades económicas que lle impedían publicar o ensaio sen o apoio institucional, suxerindo que a edición debía realizarse canto antes para evitar que outro libro bretón se adiantase e publicase contidos similares:

43 *El Progreso*, 9 de marzo de 1930, p. 3.



Debuxo orixinal d'*As cruces de pedra na Bretaña*, 1929-1930
Museo de Pontevedra. Nº rex. 017602-B-114

> Non sei o que costaría o conto, pero cicais non sexa moito, pois os debuxos son a liña e o fotograbado non pode ascender a moito máis dunhas quinientas ou seiscentas pesetas. Se o traballo lles parece digno de ir á imprenta e houbese cartos, non estaría mal publicalo axiña, pois entre tanto pode aparecer un libro aló na Bretaña e o meu traballo pode ser xa reseso. (Castelao 2000, p. 149)

Pouco despois, o Seminario acometeu a edición do libro *As cruces de pedra na Bretaña* que, impreso nos Talleres de Antúnez en Pontevedra, se publicou o 15 de maio de 1930. O texto, en galego, divídese en cinco capítulos, nos que o autor aborda a descrición detallada das cruces bretoas, desde as máis primitivas e os megálitos cristianizados, ata os calvarios, complementando as descricións con 151 debuxos de conxunto e detalle. Desde 2009, o Museo de Pontevedra conserva, por compra, 120 destes debuxos orixinais.[44]

Coincidindo coa edición, Otero Pedrayo publicou un longo artigo eloxiando a obra de Castelao e salientando que, máis aló do valor dos debuxos e da precisión da linguaxe, o libro constituía unha achega inédita da cultura galega sobre un tema non estritamente galego. Ademais, subliñaba que esta

44 Este conxunto ingresou o 30 de decembro de 2009, constando a súa inscrición no Libro de rexistro xeral de obxectos do Museo co nº 017602.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 339-374
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

obra anticipaba o futuro estudo sobre as cruces e cruceiros de Galicia, no que o autor profundaría na comparación destas coas de outras rexións (Otero 1930).

A publicación do libro tamén tivo certa repercusión na Bretaña, sendo comentada por Jakez Riou, xornalista de *Le Courrier de Finistère*, e por Roparz Hemon, director da revista *Gwalarn* de Brest. Ademais, o libreiro de Quimper, Mauricio Le Dault solicitou exemplares e envioulle ao artista a fotografía dunha antiga cruz do cemiterio de Kerfeunteun, que el mesmo localizara.[45] Estes recoñecementos evidencian que este pioneiro estudo das cruces fomentou un diálogo cultural coa comunidade bretoa e ampliou o seu impacto en Europa, aínda que hoxe sexa pouco coñecido nese contexto.

4. AS *CRUCES DE PEDRA NA GALIZA* (1929-1936)

Ademais das numerosas referencias aparecidas na prensa galega ao longo de 1930, nas que se informaba de que Castelao estaba a preparar a publicación do seu estudo sobre as cruces galegas, xa en decembro de 1929 a revista *Viaje por España* dera a coñecer varios debuxos de cruceiros galegos realizados polo autor, sinalando que este se atopaba a desenvolver unha investigación sobre esta temática, proxecto que continuaría durante os anos seguintes.

Co obxectivo de completar o seu estudo e de afondar na análise comparativa das cruces de pedra galegas coas doutros territorios atlánticos, Castelao solicitou o 7 de febreiro de 1930 unha nova pensión á JAE. Na súa solicitude expresaba a súa intención de visitar nesta ocasión os museos de Inglaterra e Irlanda para coñecer as cruces de pedra alí conservadas, presentando como mérito a memoria sobre as cruces bretoas elaborada o ano anterior.[46] Porén, nesta ocasión a axuda non lle foi concedida.

A partir dese momento iniciouse para Castelao unha etapa de intensa actividade política, na que se foi consolidando progresivamente como unha das figuras centrais do nacionalismo galego. Coa proclamación da Segunda República en abril de 1931, participou, xunto con outros membros do SEG, na redacción do Anteproxecto de Estatuto da Galiza. Ese mesmo ano foi elixido deputado nas Cortes Constituíntes e, desde entón, dedicouse con

45 *El Compostelano*, 9 de agosto de 1930, p. 2; *El Progreso*, 14 de agosto de 1930, p. 1.

46 Solicitude dirixida ao presidente da Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Pontevedra, 7 de febreiro de 1928. Expediente JAE 124-299. Arquivo JAE. Residencia de Estudiantes. Dispoñible en http://archivojae2.edaddeplata.org/ficha/personas/9685/expedientes/JAE-124-299

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 339-374
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

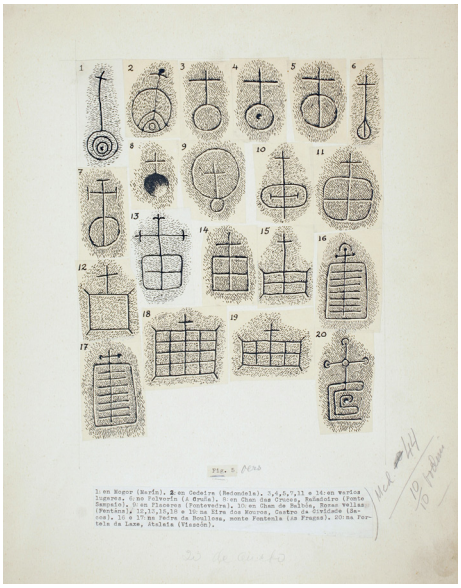


Fig. 5. Nº rex. 012449-05

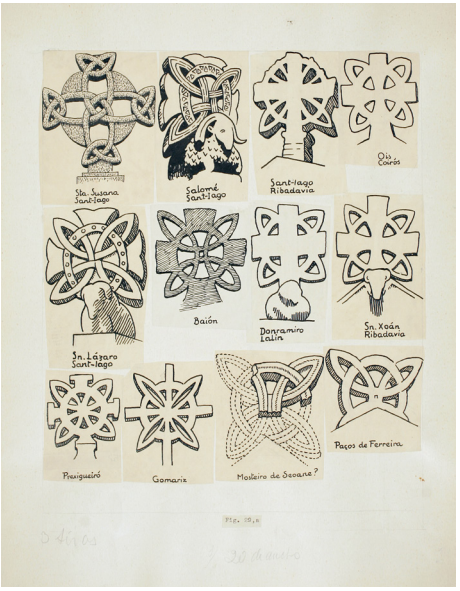


Fig. 29a. Nº rex. 012449-17

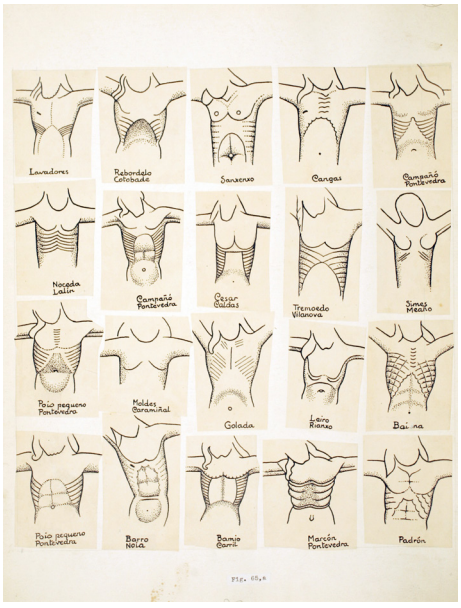


Fig. 65a. Nº rex. 012449-43



Fig. 69a. Nº rex. 012449-47

Debuxos orixinais d'*As cruces de pedra na Galiza*, 1924-1946
Doazón da familia de Álvaro Gil Varela. Museo de Pontevedra

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 339-374
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

intensidade á consecución do Estatuto e á consolidación do Partido Galeguista, do que sería secretario político desde 1933 (Seixas 2019, t. I).

Malia todo, durante este período Castelao continuou a traballar sobre as cruces, como amosan algúns debuxos realizados en papeis co timbre do Congreso dos Deputados que reutilizou. Esta temática centrou tamén o seu discurso de ingreso na Real Academia Galega, lido na Coruña o 25 de xullo de 1934 baixo o título *As cruces de pedra na Galiza*, ao que respondeu Antonio Vilar Ponte (Castelao 1964). Neste conciso texto, que compendia as investigacións desenvolvidas ata ese momento, e que lle serviría máis tarde como base para a obra publicada en 1950, pode considerarse que o estudo estaba practicamente concluído. De feito, na edición que ese mesmo ano reuniu nun volume os dous libros de *Cousas*, alúdese xa a *As cruces de pedra na Galiza* como unha obra no prelo; porén a obra non sería publicada daquela (Valle 1999, pp. 8-9).

Pouco despois, coincidindo co levantamento revolucionario de Asturias de outubro de 1934, Castelao —quen nas eleccións do ano anterior non revalidara a súa acta de deputado— foi trasladado como funcionario á sección provincial de Estatística de Badaxoz, medida que, na práctica, supuxo un desterro político. Desde alí viaxou en abril de 1935 ao Porto para participar na Semana Cultural organizada polo Seminario de Estudos Galegos nesta cidade portuguesa, no que foi o principal encontro cultural luso-galego celebrado durante a Segunda República. Nese contexto, o 4 de abril pronunciou na Facultade de Ciencias da Universidade de Porto a conferencia *Os cruceiros na Galiza* e, á mañá seguinte, a petición do doutor Pires Lima, proxectáronse cun epidiáscopo os debuxos orixinais das cruces que ilustraban o traballo.

Posteriormente, Castelao asistiu o 30 de xullo á apertura dun curso de extensión escolar organizado tamén polo SEG en Pontevedra. No marco desta actividade, o 15 de agosto impartiu a lección *Os cruceiros de Galicia*, na que deu a coñecer os resultados das súas investigacións sobre esta temática, ilustrando a disertación, como xa fixera en Porto, coa proxección dos debuxos.

A comezos de marzo de 1936, o Seminario anunciaba que, na súa última sesión, se publicaría o estudo realizado por Castelao e que se estaba a preparar a edición d'*As cruces de pedra na Galiza*, a cargo do propio autor e ilustrada con pregos de fototipias. Poucos días antes celebráranse as eleccións xerais, nas que Castelao, integrado no Fronte Popular, fora novamente elixido deputado. Tras o plebiscito do 28 de xuño, que aprobou o Estatuto de Galicia, viaxou a Madrid para presentar no Congreso, como membro

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 339-374
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

da comisión do Comité Central de Autonomía de Galicia, o relatorio do Estatuto. Porén, o golpe militar do 18 de xullo e o inicio da guerra civil obrigárono a un exilio definitivo e atrasaría catorce anos a publicación.

5. *AS CRUCES DE PEDRA* EN BUENOS AIRES. A CULMINACIÓN E PUBLICACIÓN DA OBRA

A chegada de Castelao aos Estados Unidos e, posteriormente, a Buenos Aires non interrompeu o seu labor. Ao contrario, no exilio continuou revisando, corrixindo e reestruturando o material recollido sobre as cruces ata 1936.

Así o revela a documentación doada pola familia de Álvaro Gil Varela, conservada no Museo de Pontevedra, na que aparecen debuxos de cruceiros sobre cuartillas coa cabeceira do Hotel Colombo de San Francisco. Este feito permite datalos arredor do 13 de xullo de 1939, data na que Castelao chega a esa cidade da costa oeste americana. A documentación inclúe tamén recortes de prensa sobre cruces que o artista gardaba, como o dun artigo de Madeleine S. Miller, "Historic Symbols", publicado no *The New York Times Magazine* o 24 de marzo de 1940.

A correspondencia de Castelao durante este período reflicte con claridade a súa intención de rematar e publicar a obra. Xa o 2 de novembro de 1939, nunha carta escrita a Rodolfo Prada desde Nova York, cando



Debuxo orixinal da lámina VIII
d'*As cruces de pedra na Galiza*, 1924 - 1946
Doazón da familia de Álvaro Gil Varela
Museo de Pontevedra. Nº rex. 012449-58

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 339-374
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680



Debuxo orixinal da lámina XXIV
d'*As cruces de pedra na Galiza*, 1924 - 1946
Doazón da familia de Álvaro Gil Varela
Museo de Pontevedra. Nº rex. 012449-74

trataba de obter a documentación necesaria para establecerse en Buenos Aires, escribía: "Teño moitas cousas que facer. Estrenaría unha obra en tres actos de Teatro novo, que cicais fora un éxito de sorpresa. Teño o libro de Cruces de Pedra. En fin, o traballo puramente cultural alegraríame a vida" (Castelao 2000, p. 320). Pouco despois, noutra dirixida aos galeguistas de Buenos Aires na que aplaudía a posibilidade da refundación do Seminario de Estudos Galegos na capital arxentina, reafirmaba a importancia do material que conservaba e o seu interese en publicalo:

> Eu conservo por milagre o material do meu libro encol das cruces de pedra en Galiza; un traballo de dez anos que dá para un gran volume. [...] Sigo sospirando por Bos Aires. Creo que aí podería facer moitas cousas. O libro do Seminario encol das cruces. (Castelao 2000, pp. 325 e 328)

En maio de 1940 aínda asinaba en Nova York o xa citado manuscrito incompleto sobre os cruceiros galegos que hoxe se conserva no Museo.[47] Trátase dunha primeira versión do texto da que, como xa sinalara Valle Pérez (1999, pp. 18-19), se ignora se sería a redacción concibida para a frustrada edición de 1936 ou, pola contra, unha síntese elaborada para algunha

47 Museo de Pontevedra. Nº rex. 012447.

conferencia ou artigo, dado que presenta numerosas diferenzas respecto do texto definitivo publicado en 1950.

Pouco despois pode deixar atrás Nova York, una estadía que para el foi longa e desacougante, e o 18 de xullo de 1940 chega ilusionado a Buenos Aires, o lugar que consideraba máis idóneo para liderar o seu proxecto da "Galicia ideal". Alí, nese mesmo ano publicou o artigo "Los cruceros" (Castelao 1940).

A pesar da intensidade da súa actividade política, especialmente coa constitución do Consello de Galicia, que presidirá desde 1944, Castelao continúa traballando na redacción final da súa investigación, e o 31 de decembro de 1945 comunica que está rematando o libro:

> Creo que logo rematarei o libro de "Cruces de pedra na Galiza" que se imprentará de seguida. Temos á nosa veira, co nome de "Comisión de finanzas do consello de Galiza" uns cantos homes ricos, que imos preparando para que mañán sexan os impulsores financeiros do Seminario de Estudos Galegos. (Castelao 2000, p. 556)

Entre os homes adiñeirados que cita o autor atopábase Manuel Puente. Emigrante natural de Salvaterra de Miño e presidente da Irmandade Galega de Bos Aires, cunha sólida actividade como fabricante e importador de alfaias, foi un piar fundamental da causa galeguista e do Consello de Galiza, favorecendo a Alfonso Daniel Rodríguez Castelao desde a súa chegada á Arxentina. Foi a el a quen, o 20 de xuño de 1946, cando estaba a piques de partir cara a París para incorporarse como ministro sen carteira no goberno republicano presidido por José Giral, Castelao lle entregou o orixinal da obra xa concluída.

O propio autor deixou testemuño das circunstancias vitais que rodearon a finalización do libro: "Poño fin a este libro nun intre azaroso da miña vida, nas vésperas de saír para Franza, a onde me leva un deber indeclinable" (Castelao 2000, p. 177). Nas "Verbas limiares", coas que prologa a publicación —que aínda demoraría algúns anos—, insistía no carácter provisional do traballo e na necesidade de que fose completado por outros investigadores: "[…] poño remate a esta obra inconcrusa e fanada, que outros poderán compretar, reitificar e mellorar con novas aportacións. Hoxe fica cancelado o meu compromiso" (Castelao 1950, p. 9). Esta declaración revela a conciencia autocrítica do autor e a súa vontade de inscribir a obra nun proceso colectivo e aberto de construción do coñecemento.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 339-374
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680



Debuxo orixinal da lámina LXIII
d'*As cruces de pedra na Galiza*, 1924 - 1946
Doazón da familia de Álvaro Gil Varela
Museo de Pontevedra. Nº rex. 012449-113

O Museo conserva o texto definitivo, mecanografado e con correccións manuscritas do autor,[48] que reproduce case literalmente o seu discurso de ingreso na Real Academia Galega (1934) e a conferencia pronunciada no Porto (1935), evidenciando a continuidade e a estabilidade das súas teses no tempo. Tamén se conservan as 73 follas de figuras, cos numerosos debuxos a liña realizados a pluma, co estudo tipolóxico das partes dos cruceiros, esquemas e comparacións formais, que se intercalaron no texto. Igualmente, atópanse as 73 láminas con coidados debuxos á augada de cruceiros galegos, cunha representación especialmente significativa dos da provincia de Pontevedra (127 debuxos), fronte aos 29 da Coruña (con exemplos de Rianxo, Noia, O Caramiñal, Padrón, Santiago de Compostela, Melide ou Abegondo), sete de Ourense e un de Mondoñedo (Lugo), ademais das doce fotografías que ilustraron a edición impresa.[49]

A obra foi publicada finalmente pola Editorial Nós o 28 de xuño de 1950, coincidindo simbolicamente co aniversario do plebiscito do Estatuto de Autonomía de Galicia de 1936. A edición, moi coidada e de gran formato (38 × 29 cm), incluía unha breve biografía de Castelao redactada por Eduardo Blanco Amor e traducida ao inglés, xunto cun amplo resumo do texto, por

48 Museo de Pontevedra. Nº rex. 012448.
49 Museo de Pontevedra. Nº rex. 012449.

G. Hennessy, mostrando a intención de proxectar internacionalmente o pensamento do autor.

Castelao non chegou a ver a obra totalmente impresa; nos derradeiros meses da súa vida, Rodolfo Prada, Xosé Núñez Búa e Luis Seoane asumiron a coordinación editorial, conscientes do agravamento da súa doenza. En decembro de 1949, poucos días antes do seu falecemento, o 7 de xaneiro de 1950, imprimiuse o primeiro prego permitindo ao autor asinar exemplares especiais, incluído o número 10, conservado na biblioteca do Museo de Pontevedra.[50] Así, Castelao participou simbolicamente na culminación dun proxecto que transcendeu o seu tempo.

A pesar de que moitas das súas hipóteses foron superadas, *As cruces de pedra na Galiza* consolidouse como un fito fundamental da historiografía e da cultura galega. O maior legado de Castelao foi poñer en valor os cruceiros, ata entón pouco apreciados, marcando un antes e un despois na súa consideración e convertendo a súa obra en referencia imprescindible na investigación cultural galega.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Castelao (1926). *Cousas*. A Coruña: Lar.

Castelao (1929-1930). Sant-Iago en Bretaña. *Nós*. 67, 119-121; 79, 124-127.

Castelao (1930). *As cruces de pedra na Bretaña*. Santiago de Compostela: Seminario de Estudos Galegos.

Castelao (1940). Los cruceros. *Galicia*. 330, 41-44.

Castelao (1944). *Sempre en Galiza*. Buenos Aires: Editorial As Burgas.

Castelao (1950). *As cruces de pedra na Galiza*. Buenos Aires: Nós.

Castelao (1964). *As cruces de pedra na Galiza: Discurso de ingreso na Real Academia Galega*. A Coruña: Real Academia Galega. DOI: 10.32766/rag.38

Castelao (2000). *Obras*. T. VI [Epistolario]. Vigo: Galaxia. Coord. Henrique Monteagudo.

Filgueira Valverde, Xosé (1987). *Cuarto adral: Castelao na lembranza*. Sada: Ediciós do Castro.

Fortes Alén, María Jesús, coord. (2018). *Cartolatría: Epistolario Sánchez Cantón - Filgueira Valverde*. Pontevedra: Museo de Pontevedra.

50 Museo de Pontevedra. Nº rex. 41.855. O exemplar está encadernado en pasta con gofrado en dourado e cunha caixa en tea como sobrecuberta.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 339-374
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Fraguas Fraguas, Antonio (1989). Castelao e o Seminario de Estudos Galegos. En: Justo Beramendi e Ramón Villares, eds. *Actas Congreso Castelao*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, vol. 1, 43-48.

Gurriarán, Ricardo (2006). *Ciencia e conciencia na Universidade de Santiago (1900-1940)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Monteagudo, Henrique e Villares, Ramón, eds. (2024). *Saber de Nós. O Seminario de Estudos Galegos*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. DOI: 10.17075/snseg.2024

Novo, Olga (2010). Castelao no bosque de cruceiros. A viaxe a Bretaña de 1929. *Moenia*. 16, 5-34. Dispoñible en http://hdl.handle.net/10347/5627

Núñez Seixas, Xosé Manoel (2016). *O soño da Galicia ideal. Estudos sobre exiliados e emigrantes galegos*. Vigo: Galaxia.

Otero Pedrayo, Ramón (1930). Un libro novo. *El Pueblo Gallego*. 19/VI/1930, 12.

Ríos Panisse, María do Carme (1989). O rupturismo do manifesto "¡Máis Alá!". *Dorna*. 15, 87-92.

Seixas Seoane, Miguel Anxo (2019). *Castelao constructor da nación*. 3 vols. Vigo: Galaxia; Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.

Tilve Jar, M.ª de los Ángeles (2021). El legado Castelao en el Museo de Pontevedra. En: Inmaculada Real López, ed. *Las colecciones y los museos del exilio*. Madrid: Ministerio de Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática, 67-107. Dispoñible en https://epage.mpr.gob.es

Tilve Jar, M.ª de los Ángeles e Castaño García, Xosé Manuel (2017). *Meu Pontevedra. Castelao 1916-1936*. Pontevedra: Museo de Pontevedra.

Valle Pérez, José Carlos (1986). Entre la arqueología y la etnología, las cruces de piedra. En: José Antonio Durán, ed. *Castelao: 1886-1950*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 180-183.

Valle Pérez, José Carlos (1989). Castelao e as cruces de pedra. En: Justo Beramendi e Ramón Villares, eds. *Actas Congreso Castelao*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, vol. 1, 599-602.

Valle Pérez, José Carlos (1999). *Castelao e as cruces de pedra*. Pontevedra: Museo de Pontevedra.

Valle Pérez, José Carlos (2000a). Castelao e o teatro. Notas ó abeiro das súas propostas para a escenografía de «Os vellos non deben de namorarse». En: *Castelao e o teatro. Escenografías*. Pontevedra: Museo de Pontevedra; A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Valle Pérez, José Carlos (2000b). *Castelao e as cruces de pedra. Fondos do Museo de Pontevedra*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
Valle Pérez, José Carlos (2004). Castelao en Bretaña. En: *Castelao en Bretaña*. Catálogo da exposición. Pontevedra: Museo de Pontevedra, 11-23.
Valle Pérez, José Carlos (2022). *A obra de Castelao no Museo de Pontevedra*. Pontevedra: Amigos do Museo de Galicia.
Vieites, Manuel F. (2000). Castelao e o teatro popular galego. En *Castelao. Exposición 50 aniversario*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 107-114.
Villares Paz, Ramón (2024). O Consello de Galiza, Goberno galego no exilio. *Grial. Revista Galega de Cultura*. 244, 63-67.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 339-374
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Boletín da Real Academia Galega
Núm. 386, pp. 375-388
© 2025. Real Academia Galega
https://doi.org/10.32766/brag.386.921

CANTARES DE ROSALÍA E *RIMAS* DE MURGUÍA: VIDAS PARALELAS

CANTARES GALLEGOS [*GALICIAN SONGS*] BY ROSALÍA DE CASTRO AND *RIMAS POPULARES DE GALICIA* [*TRADITIONAL GALICIAN VERSE*] BY MANUEL MURGUÍA: PARALLEL LIVES

Diego Rodríguez González
Real Academia Galega / Fundación Barrié
ORCiD: 0009-0006-3758-0944

Resumo: Por máis que os *Cantares gallegos* de Rosalía de Castro e as *Rimas populares de Galicia* de Manuel Murguía están profundamente vencellados pola súa relación co folclore de Galicia, non se poden ver as segundas como fonte de inspiración dos primeiros; son obras de que discorren, o mesmo que os seu obxectivos ideolóxicos e culturais, por camiños paralelos. Máis que para buscar a orixe da obra de Rosalía, as *Rimas* sérvennos, a través dos puntos de encontro, para acoutar mellor o ingrediente popular na súa obra. A este enfoque engadimos algunhas novas hipóteses sobre o proceso de creación e significación da obra fundacional do Rexurdimento.

Abstract: Although *Cantares gallegos* by Rosalía de Castro and *Rimas populares de Galicia* by Manuel Murguía are strongly linked through their shared relationship with Galician folklore, the latter cannot be regarded as a source of inspiration for the former; rather, they are works that follow parallel paths. *Rimas* should be used not to identify the source of Rosalía's work, but to study its traditional components through the investigation of shared features. On this basis, new hypotheses about the creation and significance of this foundational work of the Rexurdimento [Galician Literary Renaissance] can be proposed.

ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680
Enviado: 26/III/2026 Aceptado: 31/III/2026

Palabras chave: *Cantares gallegos*, *Rimas populares de Galicia*, Rosalía de Castro, Manuel Murguía, poesía popular.

Key words: *Cantares gallegos*, *Rimas populares de Galicia*, Rosalía de Castro, Manuel Murguía, popular poethry.

A recente publicación como anexo deste *Boletín* d'*As rimas populares de Galicia de Manuel Murguía: estudo e edición dos materiais conservados* (Rodríguez 2025) deunos ocasión de profundar nun tema que consideramos crucial na relación intelectual entre Rosalía e Murguía. Trátase, como se enuncia no título deste artigo, da relación entre a recollida folclórica del e a produción poética de base popular dela. Nas liñas a seguir imos tratar, por unha banda, das súas actitudes cara ao folclore popular: a de Murguía explícita, a de Rosalía explícita no prólogo de *Cantares gallegos* mais tamén implícita na súa obra; por outra banda, trataremos dos aspectos cronolóxicos e da bibliografía material, que animan a pensar nunha produción paralela máis ca nunha relación directa entre as dúas obras.[1]

As *Rimas* son, en principio, unha concepción murguiana, e os *Cantares*, probablemente unha concepción mixta, cando menos se nos deixamos guiar polo propio testemuño de Murguía. Falamos no segundo caso, por suposto, non dos *Cantares* en si, senón do seu aspecto unitario e sobre todo da súa lectura identitaria.

Debemos entrar na propia concepción dos *Cantares gallegos* de Rosalía para afondar nesta problemática. A hipótese clásica da creación máis ou menos improvisada de cada cantar individual, saída principalmente da testemuña de Murguía, foi desafiada en múltiples ocasións, na miña opinión de xeito non concluínte. De acordo coa mesma, Murguía comezou a imprimir *Cantares gallegos* sen o permiso de Rosalía. Unha vez que ela foi sabedora deste feito, o libro escribiuse á demanda do prelo. Tamén se afirmaba que Rosalía tiña unha gran facilidade para escribir e que o facía moi á présa (Murguía 1885, pp. 187-188).

As declaracións de Murguía —o seu primeiro encontro con Rosalía, o seu encontro coa poesía popular, mesmo a súa visión da obra de Rosalía— son adoito acollidas con desconfianza, o que parece razoable en tanto que o historiador acostuma dar unha forma literaria á súa testemuña e, ademais de escritor, é un activo editor e axente mercantil das súas obras e das da súa

1 Agradézolles a Nélida Cosme e Fernando Pereira a revisión deste artigo e as súas moi pertinentes suxestións.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA.
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

dona. Pero a desconfianza non proba nada *per se*. Examinemos este e outros aspectos do noso libro fundacional.

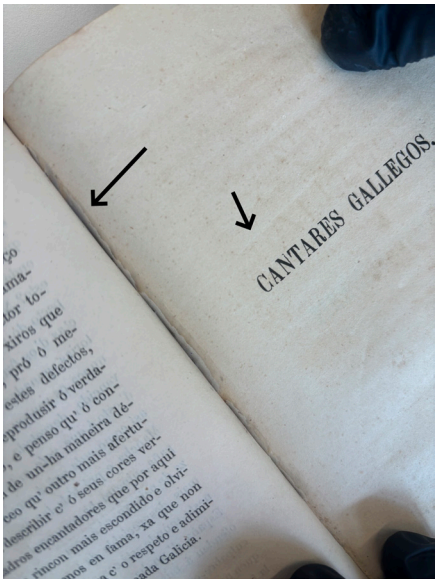
CANTARES GALLEGOS E O SEU PRÓLOGO

O primeiro obstáculo para soster que Murguía di a verdade cando declara que publicou os versos sen o permiso de Rosalía, obrigándoa deste xeito a continuar a edición da obra, é unha razón estrutural: prescindindo do prólogo —xa veremos por que— o libro comeza cunha exhortación á meniña gaiteira —"Has de cantar, / que che hei de dar zonchos;"— e remata cun xenial peche circular —"Eu cantar, cantar, cantei"—, efecto por certo estragado por Murguía ao engadir varios poemas na terceira edición (Angueira 2013).

Loxicamente, o peche non ten por que ser premeditado; pode ser algo que se improvise ao final. Pero é moi difícil de soster que o inicio fose casual, porque ademais da súa función de dar cohesión a todo o que vén despois, cumpre a función de converter en épica todo o libro. A invocación á musa que canta a cólera de Aquiles, no inicio da *Ilíada*, ten a mesma función: cose o texto, dálle unha razón de ser común a todos os cantares. Para este feito hai polo menos dúas explicacións posibles: a primeira é que fose o propio Murguía o que idease que, entre os poemas que compoñía a súa dona, ese precisamente encetase o libro; a segunda, que, efectivamente, cando Rosalía estaba comezando o libro, Murguía levase os primeiros poemas á imprenta para comprometela, pero nese caso este xermolo de planificación sería unha idea de Rosalía.

Hai outra poderosa razón para aceptar que *Cantares gallegos* se compuxo a medida que se ía imprimindo: o tituliño "pirmeira parte". Inda na segunda edición, corrixida e aumentada, non hai material suficiente para constituír unha "segunda parte". Toda unha segunda parte estaba por facer cando se imprimiu, na páxina que antecede aos primeiros versos, a lenda "pirmeira parte". E isto pon de manifesto un plan deseñado, pero non executado. Un plan de Rosalía?, un plan de Murguía? Gustaríanos responder a esta pregunta, pero debemos deixala apartada se queremos seguir adiante.

É posible que a impresión de *Cantares* rematase dun xeito súpeto; que algunha causa de forza maior obrigase a pechar o ciclo. Noutra ocasión (Rodríguez 2021) suxerimos que puido ser por motivos de saúde. Por que, calmadas as circunstancias, se optou por unha segunda edición corrixida ao mesmo tempo que se encabalgaba parte do contido no libro *Follas novas*? Cremos, seguindo a tensión entre Murguía, que quere publicar, e Rosalía, que se resiste —que chegará ao paroxismo cando se produza a queima, por



Exemplar de Domingo García-Sabell
con restos de papel da encadernación editorial
e a pegada de tinta da cuberta orixinal

vontade de Rosalía, dos seus manuscritos póstumos—, que era o propio Murguía o que distribuía os produtos da pulsión creativa de Rosalía para optimizalos no plano editorial e comercial.

Da bibliografía material podemos extraer outro feito de interese: varias circunstancias lévannos a concluír que *Cantares* careceu de prólogo e de dedicatoria, polo menos ata que unha parte dos exemplares estaban xa cosidos e con encadernación editorial. Un exemplar conservado na biblioteca de García-Sabell na Fundación Barrié contén restos dunha encadernación editorial en papel azulado entre o prólogo e o corpo do libro e mais a pegada deixada pola tinta fresca do título da encadernación editorial. Este detalle levounos a examinar outros exemplares, inda que sen un resultado concluínte, salvo que na Biblioteca Nacional de España existe un exemplar perfectamente encadernado que carece deste primeiro prego.

Ese prego, que contén a dedicatoria a Fernán Caballero e a data 17 de maio de 1863, aniversario de Murguía, foi engadido despois, encartado na primeira folla onde aparece a portadiña e o título "pirmeira parte". Resulta doado relacionar estes dous feitos co testemuño de Murguía relativo ás reticencias de Rosalía. O máis probable é que a data do Día das Letras Galegas sexa a conmemoración dun agasallo de Rosalía a Murguía: un prólogo no que asume o ideario do seu home, no que *politiza*, no mellor sentido da palabra, a súa actividade poética.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 375-388
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

En diversas partes do libro obsérvase a intención de facerse oír en todo o Estado, e a dedicatoria a Fernán Caballero sería unha parte máis deste propósito. Desde hai tempo causou perplexidade a dedicatoria a un personaxe por unha banda extremadamente conservador; por outra banda, non demasiado relacionado con Galicia: as razóns aducidas na dedicatoria son o feito de ser muller e ocuparse de Galicia. Polo demais, inda que se buscaron, con resultados desconcertantes, as referencias a Galicia na obra da andaluza —xa que Rosalía di que lle dedica o libro por apartarse das vulgares preocupacións con que normalmente os escritores se referían á nosa terra—, esqueceuse unha pasaxe que si podía coincidir co enunciado por Rosalía no seu brinde: é un capítulo de *La estrella de Vandalia*, no que Fernán Caballero fai unha descrición non idealizada, pero respectuosa, dun criado galego (Caballero 1906, pp. 125 e ss.). Ademais introduce a *gheada* sen un sentido aldraxante: cando o van contratar, o criado pregunta de xeito insistente pola "paja", o que xera incomprensión, pois o señor pensa que lle está pedindo "palla" como parte do salario.

AS *RIMAS* COMO FONTE DOS *CANTARES*

Desde a declaración de Juan Naya de que Rosalía colaboraba na recollida das *Rimas* de Murguía, considerouse que esta recollida podía estar na base da construción dos poemas de *Cantares gallegos* (Angueira 2013). Nós temos varias razóns para pensar que non é así. En primeiro lugar, recoller cantares, escoller os que cadran para glosar e incorporalos ao libro semella un pouco un procedemento de laboratorio que non se compadece co resultado final. Os cantares de Rosalía non teñen costuras, están feitos desde unha compresión cabal do folclore, carecen de toda artificialidade. É dicir, están feitos por unha persoa que mira o folclore tradicional desde dentro, polo que o natural é que os cantares que glosa xa estean, en xeral, na súa cabeza. Máis abaixo veremos como tamén a glosa ten unha base eminentemente popular, cando a comparemos coas *Rimas*.

Isto concorda coa petición que lle fai Milá: Rosalía colabora en "De la Poesía popular gallega" cos seus propios cantares como fonte, coa contrariedade de que Milá non sabe distinguir entre o que Rosalía puido inventar e o que puido recoller, e pídelle a Murguía que o aclare. Inda que tal como me advirte Fernando Pereira, o coñecemento dos cantares de Rosalía por parte Milá parte dunha carta de Saco Arce de 1872, o problema permanece cando o catalán contacta con Murguía.

> Añadiré que todo ha de ser genuinamente popular. Aunque fuese muy bello, aunque tuviese el espíritu y la forma popular, aunque fuese de la misma D.ª Rosalía no haría para el caso. (Barreiro e Axeitos 2005, carta 787, 10 de xullo de 1875)

Respecto da facilidade de escritura, cremos que non se poden opoñer habelencia e complexidade. En definitiva, acreditamos na habilidade para versificar, e escribir en xeral cunha cadencia poética de Rosalía, por máis que xurdan exemplos de correccións ou probas de premeditación. Unha cousa non impide a outra.

Pero é a propia cronoloxía das *Rimas*, tal como a podemos deducir dos artigos de Murguía e dos manuscritos da propia obra, a que mostra que non hai unha influencia directa dela na actividade poética de Rosalía. Inda que o que si existe é algo máis importante: unha comunidade de motivos e mesmo de procedementos. A seguir examinaremos estes dous asuntos: en primeiro lugar a cronoloxía das *Rimas*, e a continuación os elementos comúns que como dicimos non teñen por que explicarse pola influencia directa, senón por pertencer ao mesmo mundo no que a poeta está inmersa.

VERÁN DE 1864

Cando, nun artigo de *Los Lunes del Imparcial* de 1881, Murguía recapitula a súa actividade de colector, indirecto, de "rimas populares", sitúa o comezo da súa colección en agosto de 1864, paradoxalmente nun momento inmediatamente posterior á publicación de *Cantares*. Este feito hai que relacionalo tamén coa resignificación dos propios *Cantares gallegos* que representa o engadido do prólogo.

Parece que nun momento dado, a posteriori da propia impresión do libro e antes de engadir o prólogo, Murguía e Rosalía se deron conta do potencial que o mesmo tiña para a construción da identidade nacional, para defender a personalidade de Galicia fronte ás aldraxes que tradicionalmente recibía de Castela.

En todo caso, tal declaración de Murguía, por retórica que fose, fai de feito imposible que os *Cantares* procedan da actividade da recollida das *Rimas*. Este conxunto de rimas en todo caso extraviouse, e sabemos que só moi relativamente se parecían ás rimas posteriores, que publicamos en 2025 a partir dos materiais conservados. Nestas novas *Rimas* predominan os poemas longos, máis ou menos asimilables aos romances, que Murguía mesmo pensaba que non existían ata a viaxe a Portugal de 1879.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 375-388
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

AS CÁNTIGAS DE MURGUÍA (1858)

A primeira vez que fala Murguía da poesía popular faino co significativo título "Poesía gallega contemporánea" nun artigo de *El Museo Universal*. Ademais, achega un dos cantares que despois glosará Rosalía:

> —Cantan os galos pra o dia
> érquete meu ben é vaite!...
> —Como me hey dir quiridiña
> como me hey dir e deixarte!...

Que ideas de Rosalía podían estar xa no artigo de Murguía? Na miña opinión, os intentos de escisión tallante son, a partir da súa relación sentimental, vans. Quizais o propio cantar proveña en realidade dela. Parece o máis posible que o interese histórico e a erudición partan en xeral de Murguía, mentres que as ideas puramente literarias sexan de Rosalía. O sentido político semella, non obstante, un punto de concomitancia. Se ben Murguía é quen teoriza a nación, Rosalía comparte plenamente o sentido de redención social da man da redención cultural. É ela quen achega, por exemplo, a historia de Ignotus.

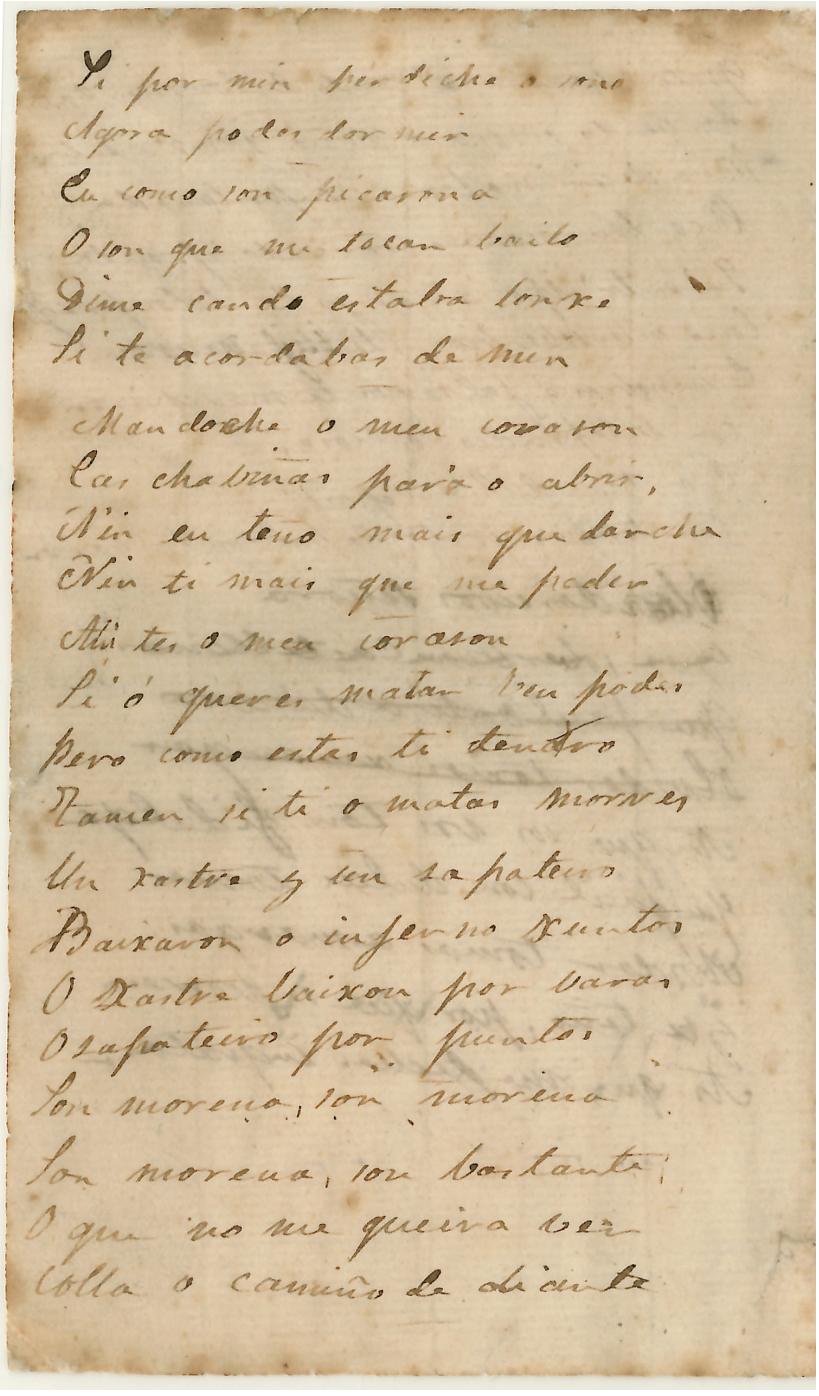
OS MANUSCRITOS DE POESÍA POPULAR EN LETRA DE ROSALÍA

Como dixemos máis arriba, a intervención de Rosalía nas colleitas de Murguía, fose cal fose o seu grao, non parece ter relación coa composición de *Cantares gallegos*.

Certo é que, dentro do escaso corpus manuscrito de Rosalía, unha boa parte está dedicada á poesía popular, tal como puxo de manifesto Henrique Monteagudo no seu excelente e fundamental estudo de autógrafos rosalianos (2017), do que seguiremos a nomenclatura.

Comezaremos polo AMC-1. Case todo o rosaliano é sorprendente, e este manuscrito, que esta feito probablemente aproveitando as gardas dun libro, comeza nada menos que co seu cantar popular máis famoso, que ademais acabou asociado á primeira publicación en galego de Rosalía.

Como é sabido, este poema publicouse por primeira vez en *El Museo Universal* en 1861, carente do seu cantar popular (Castro 1861). Consideramos que a súa publicación sen o cantar significa abertamente que o poema non é orixinariamente unha glosa do cantar. Inda que fose o seu inspirador



Y si por mis pecados a ma
Agora poder dormir
Eu como son picarona
O son que me tocan bailo
Dime cando estaba lonxe
Si te acordabas de min

Mandoche o meu corazon
Cas chaviñas para o abrir,
Nin eu teño mais que darche
Nin ti mais que me pedir
Nin tes o meu corazon
Si ó queres matar ben podes
Pero como estas ti dentro
Tamen si ti o matas morres

Un xastre y un sapateiro
Baixaron o infierno xuntos
O xastre baixou por varas
O sapateiro por puntos
Son morena, son morena
Son morena, son bastante
O que no me queira ver
Colla o camiño de diante

Páxina de AMC-1. Arquivo Municipal da Coruña

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 375-388
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

inconsciente, o poema será seguramente anterior ao *descubrimento* de sistema de Antonio de Trueba. Naturalmente isto non vale para o resto dos cantares, que xa partirían do cantar popular.

O sistema de Trueba (1862), cuxo *Libro de los cantares* é mencionado por Rosalía como un incentivo para escribir o seu, polo demais non é orixinal: é unha adaptación das glosas e *letrillas* dos clásicos casteláns. É máis que posible que Rosalía fose consciente deste feito, dado o seu coñecemento, por exemplo, de versos bastante máis descoñecidos de Góngora (Castro 1859). Pero o resultado é que, de xeito consciente ou non, os *Cantares* se aproximan moito máis a estes modelos clásicos (Lope, Góngora ou mesmo San Juan de la Cruz en *Follas novas*) que ao suposto modelo de Trueba. Os *Cantares* pertencen a un momento auroral, o galego en 1862, paralelo ao castelán nos séculos XVI e XVII, e desta maneira, posúen unha xenuinidade, soltura e creatividade lingüística moi distante dos *Ecos nacionales* de Ventura Ruiz Aguilera ou dos cantares de Antonio de Trueba. Nos *Cantares* de Rosalía en definitiva o obxecto retratado non é só un pobo, tamén o é unha lingua.

O AMC-1 contén dezanove cantares, dos cales sete están tamén recollidos na primeira edición de *Cantares gallegos*. A súa conexión co libro de Rosalía é indubidable, pero ao mesmo tempo considerámolos desconectados da colección folclórica de Murguía, pois de acordo con Murguía, esta aínda non comezara.

Que é pois, na nosa opinión, a folla AMC-1 do Arquivo Municipal da Coruña?

Non nos parece que sexa a posta en limpo dunha recollida popular, senón máis ben unha serie de cantares que Rosalía deita da súa propia memoria; coa excepción de "Miña santiña, miña santasa", que aparecerá glosado na segunda edición de *Cantares gallegos* (1872) e que, como indicamos, está en letra de Murguía (Rodríguez 2017) e talvez sexa suxestión del. Henrique Monteagudo sinala a súa procedencia doutro manuscrito, deducida dun suposto erro de copia que sería a introdución dun anaco dunha copla entre os versos doutra. Non somos desa opinión. En realidade, as coplas que aparecen incompletas son grupos de dous versos, preparados para o procedemento de utilizar unha parte dunha copla para rimar todo o poema: un procedemento utilizado por Antonio de Trueba (1862, pp. 41-45) e pola propia Rosalía. Por exemplo, o cantar 22 (Castro 1863, p. 103) que integra o popular "Escribírache un-ha carta/Nas alas d'un paxariño".

Así, na edición de Monteagudo, que corrixe a orde orixinal do manuscrito, temos:

[12]

Si por min perdiche o sono
Agora podes dormir;
Dime cando estaba lonxe
Si te acordabas de min.

[13]

Eu como son picarona
O son que me tocan bailo
[…]

Na nosa opinión a copla 12 non estaba truncada polos versos dunha incompleta copla 13, senón que se trata de tres fragmentos distintos cuxa función é construír poemas que riman con eles.

[1]

Si por min perdiche o sono
Agora podes dormir.

[2]

Eu como son picarona
O son que me tocan bailo

[3]

Dime cando estaba lonxe
Si te acordabas de min.

A presenza repetida de cantares que despois son utilizados en *Cantares gallegos* abre a posibilidade de que sexa unha folla de traballo de Rosalía, na que se anota a dispoñibilidade para despois realizar as glosas. Isto explicaría que veña encabezado por "Adiós ríos, adiós fontes", que é o primeiro —non no libro, senón na aparición en imprenta— dos cantares glosados. As coplas e cantares non utilizados poden ser simplemente un traballo que nunca se fixo; non hai que esquecer que *Cantares gallegos* quedou probablemente truncado e había unha segunda parte planificada ou polo menos prometida no título "pirmeira parte" que o encabeza. En todo caso, as coplas que restaron sen utilizar, incluíndo un fragmento que é só un refrán —"Casa de balde, casa de sangre"—, son perfectamente aptas para facelo.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 375-388
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Distinto carácter teñen os autógrafos AMC-2 e AMC-3, dos cales Murguía reproduce tres coplas na *Historia de Galicia*. Estes cantares parecen máis loxicamente pertencer ao conxunto que Murguía emprende en 1864, e polo tanto á colaboración de Rosalía nesa recollida.

Polo que respecta aos manuscritos da Academia, rexeitamos a atribución caligráfica, feita por Juan Naya de RAG-A-1 (Rodríguez González 2017), polo que non atopamos na Academia poemas de orixe popular da man de Rosalía.

Os manuscritos da Fundación Penzol entran de cheo na colaboración rosaliana nas *Rimas* de Murguía (nas orixinais de 1864-1879), xa que ademais conteñen comentarios moi similares aos que o mesmo Murguía introduce nas súas *Rimas* (Rodríguez González 2025).

E tamén o fan os conservados da Deputación. Ambos os corpus atópanse ademais acompañados de comentarios. Algúns tan curiosos como un xeito de dereito de pernada que se adquiría bicando a noiva na porta da misa.

Son produtos tamén desta colaboración as dúas follas manuscritas conservadas no Fondo Said Armesto da Fundación Barrié, inda que pola súa lingua castelá queden fóra do ámbito deste artigo (Rodríguez González 2017).

AS AFINIDADES ENTRE AS *RIMAS* E OS *CANTARES*

Debido a este marco cronolóxico débese admitir que as concomitancias entre os *Cantares* e as *Rimas* non son polo tanto derivadas da inspiración directa, senón que teñen máis ben fontes comúns.

Tal sucede, por exemplo, co parecido entre "Nosa Señora da Barca" e "Camariñas, Camariñas", resaltado por Henrique Monteagudo na presentación das *Rimas populares de Galicia* na Casa Casares Quiroga na Coruña. Na nosa opinión, non é que unha veña da outra, senón que Rosalía recolle un tópico, a enumeración das calidades das mulleres, que está tamén presente na segunda. "Camariñas, Camariñas" foi recollida por Alejandra, quen tiña escasamente tres anos cando se publicou "Nosa Señora da Barca".

Pódese dicir o mesmo das rimas en versos de gaita galega. Particularmente, "Holofernes" contén semellanzas con algunhas pezas de *Follas novas*: o clima agresivo, a noite, a violencia contra a muller, certos recursos como o hipérbato ou a repetición de palabras e a acentuación achégano a "A xusticia pola man". Naturalmente, a calidade do resultado e o aproveitamento destes recursos é claramente superior no poema de Rosalía, e cabe preguntarse se "Holofernes", como poema probablemente semipopular, ten xa influencias do Rexurdimento ou se Rosalía incorporaba nas súas

composicións máis cultas xeitos e recursos que xa eran empregados, inda que non con tanta habelencia, por poetas máis ou menos populares. Parece que máis ben deberiamos de situarnos no segundo caso.

Nun lance parecido estaría "A romaría do Val", do que si sabemos a súa procedencia individual dun gaiteiro, pola carta en que Ojea lle envía a Murguía o poema. Este poema/conto ten tamén un sabor que recorda narracións como as de Vidal ou ambientes semellantes aos do mesmo "Nosa Señora da Barca" ou a "Romaría do Seixo": a ledicia descritiva de *loitas alegres e contos sen fel* ou a leve irreverencia convídannos a pensar nun mundo estético que non inventa, senón que perfecciona Rosalía.

Do conto humorístico en verso, por outra banda, tamén hai testemuñas entre as achegas de Marcial Valladares ás *Rimas* de Murguía, o que leva a pensar que era un xénero tamén particularmente desenvolto, loxicamente máis fráxil e de máis difícil transmisión que os propios romances. Poemas como "O xastre de Lomba", que non proveñen de Valladares, pertencerían ao mesmo xénero (Rodríguez 2025, pp. 411-412).

Outras conexións como a oposición entre as paisaxes de Castela e de Galicia, inda que poidan parecer máis anecdóticas, resultan importantes para xulgar a naturalidade con que Rosalía trata o tema e a incomprensión que atopou repetidamente, empezando por Ventura Ruiz Aguilera. O intercambio poético entre Ruiz Aguilera e Rosalía, que ten ao mesmo tempo o contido contrapuntístico dun *parrafeo* (Castro 1863, pp. 131-139), ten un sentido ben profundo: mentres o primeiro defende un folclore esteticista, Rosalía defende un folclore expresionista. A percepción de ambigüidade nos galegos é en realidade o reflexo dunha fatal incomprensión.

S'é terra de hermosura
a terra de Castilla,
será bendita groria
aquesta terra miña

Hermosura sen auga,
sen arbres e sin prados,
sin frores nin ribeiras
sin mares e sin lagos.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 375-388
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Outros paralelos son os lingüísticos, dos que pode ser un exemplo o adxectivo "descolorida" aplicado á Lúa:

> coma o Sol é rei do día,
> que co poder de meu pai,
> anque eres descolorida

O sintagma "Lúa descolorida" é utilizado por Rosalía dúas veces: No poema "Lúa descolorida" de *Follas novas* (1880, p. 65) e en *El caballero de las botas azules*: "descolorido como la luna" (1867, p. 43).

CONCLUSIÓNS

O mesmo que o resto da obra de Rosalía de Castro e de Manuel Murguía, *Cantares* e *Rimas* teñen vidas paralelas: son coma dous ríos que non se chegan a xuntar pero que se asemellan porque discorren por parecida paisaxe e levan auga das mesmas montañas. No caso da novelística, por exemplo, pode haber influencias que non se distinguirían realmente da utilización de fontes comúns. No caso da poética, é máis que posible que suxestións para escribir como as que aparecen na carta a Rosalía que editamos en 2016 (Rodríguez 2016) , se producisen máis dunha vez, e que nesas outras veces callasen. Este feito non sería desde logo motivo de detrimento: a orixinalidade dunha obra e a personalidade dun artista poden radicar en moi diferentes ámbitos: véxase a obra de William Shakespeare na que dificilmente se atopará un argumento orixinal.

O caso do prólogo de *Cantares gallegos,* que nos parece a resposta positiva a un empeño de Murguía, sería de xeito paradoxal un acto de afirmación de independencia. Un agasallo só se pode facer daquilo que algunha vez foi propio, e nós somos os definitivos receptores del.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Angueira, Anxo (2013). Estudo introdutorio. En: Rosalía de Castro, *Cantares gallegos*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 11-114.

Barreiro, Xosé Ramón e Axeitos, Xosé Luís (2005). *Cartas a Murguía II. (1868-1885).* A Coruña: Fundación Barrié.

Caballero, Fernán (1906). *Obras completas*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos.

Castro, Rosalía de (1859). *La hija del mar*. Vigo: J. Compañel.
Castro, Rosalía de (1861). ¡Adios qu'eu voume! *El Museo Universal*. 47 (24/XI/1861), 375.
Castro, Rosalía de (1863). *Cantares gallegos*. Vigo: J. Compañel.
Castro, Rosalía de (1867). *El caballero de las botas azules*. Lugo: Soto Freire.
Castro, Rosalía de (2017). *Autógrafos poéticos*. A Coruña: Fundación Barrié e Real Academia Galega. Edición de Henrique Monteagudo.
Murguía, Manuel (1858). Poesía gallega contemporánea. *El Museo Universal*. 2 (30/I/1858), 10-11; 4 (28/II/1858), 30-31; 6 (30/III/1858), 42.
Murguía, Manuel (1881). El Folk-Lore gallego. *El Imparcial* [Suplemento: *Los lunes de el Imparcial*]. 10/X/1881, 3-4.
Murguía, Manuel (1885). *Los precursores*. A Coruña: Latorre y Martínez.
Rodríguez González, Diego (2016). Unha carta de Manuel Murguía a Rosalía de Castro. *Follas Novas. Revista de Estudos Rosalianos*. 1, 145-157.
Rodríguez González, Diego (2017). A letra de Rosalía: bases para a súa identificación. *Follas Novas. Revista de Estudos Rosalianos*. 2, 97-139.
Rodríguez González, Diego (2025). *As Rimas populares de Galicia de Manuel Murguía: edición e estudio dos materiais conservados*. A Coruña: Real Academia Galega. DOI: 10.32766/rag.454
Trueba, Antonio de (1862). *Libro de los Cantares*. 5ª ed. Madrid: Imprenta de Luis Palacios.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 375-388
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

VII

VIDA OFICIAL DA RAG

A Academia na actualidade

Crónica da Academia (2025)

Necrolóxicas:

Querido Bernardino Graña / Anxo Angueira

Boletín da Real Academia Galega
Núm. 386, pp. 391-396
© 2025. Real Academia Galega
https://doi.org/10.32766/brag.386.922

A ACADEMIA NA ACTUALIDADE (ANO 2025)

COMISIÓN EXECUTIVA

A Comisión Executiva da Real Academia Galega actúa por delegación do Pleno e encárgase de exercer o goberno da institución. Dende o 24 de abril de 2021 ata o 4 de abril de 2025 a súa composición foi a seguinte:

Víctor Fernández Freixanes, presidente
Margarita Ledo Andión, secretaria
Fina Casalderrey, tesoureira
Marilar Aleixandre, arquiveira - bibliotecaria
Henrique Monteagudo, vicesecretario

A partir desa data, esta é a súa formación:

Henrique Monteagudo, presidente
Ana Isabel Boullón Agrelo, secretaria
María López-Sández, tesoureira
M.ª Dolores Sánchez Palomino, arquiveira - bibliotecaria
Lourenzo Fernández Prieto, vicesecretario

PLENARIO

Está constituído por trinta membros de número e é o encargado de tomar as decisións últimas que afectan á Real Academia Galega.

Relación dos membros numerarios por orde de ingreso:

Andrés Torres Queiruga
Manuel González González
Xesús Alonso Montero (*faleceu o 12 de febreiro de 2026*)
Xesús Ferro Ruibal
Antón Santamarina Fernández

Ramón Lorenzo Vázquez
Francisco Fernández Rei
Francisco Díaz-Fierros Viqueira
Rosario Álvarez Blanco
Víctor Fernández Freixanes
Xosé Luís Axeitos Agrelo
Euloxio Rodríguez Ruibal
Ramón Villares Paz
Margarita Ledo Andión
Manuel Rivas Barrós
Bernardino Graña Villar (*faleceu o 18 de xaneiro de 2025*)
Henrique Monteagudo Romero
Xosé Luís Regueira Fernández
Pegerto Saavedra Fernández
Fina Casalderrey Fraga
Marilar Aleixandre
Chus Pato
Ana Romaní
Ana I. Boullón Agrelo
Gonzalo Navaza
M.ª Dolores Sánchez Palomino
María López-Sández
Lourenzo Fernández Prieto
Anxo Angueira Viturro
Ernesto González Seoane (*eleito o 10 de outubro de 2025*)

MEMBROS CORRESPONDENTES

Relación dos actuais membros correspondentes por orde de ingreso:

José Luis Varela Iglesias (*faleceu en xaneiro de 2026*)
Xosé Manuel González Reboredo
Xoán Carlos Rivas Fernández (*faleceu o 25 de xuño de 2025*)
Francisco Xavier Carro Rosende
Fernando López-Acuña López
Ivo Castro
Dieter Kremer
M.ª Teresa Barro Muñoz-Ortiz
Xosé María Lema Suárez
Xulio Ríos
Luís Daviña Facal

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 391-396
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Johannes Kabatek
Xoán Babarro González
Xoán Bernárdez Vilar (*faleceu o 25 de marzo de 2025*)
Francisco Calo Lourido
Augusto Pérez Alberti
Xosé Xove Ferreiro
Modesto Aníbal Rodríguez Neira
Francisco Antonio Cidrás Escáneo
Ernesto Xosé González Seoane
Felipe Lubián Lubián
Héctor Manuel Silveiro Fernández
Carlos Xesús Varela Aenlle
Manuel Caamaño Suárez
Jorge Arbeleche
Craig Patterson
Luís Manuel García Mañá
Farruco Sesto Novas
Débora Campos Vázquez
Xosé Henrique Costas González
Antón Palacio Sánchez
Francisco Cerviño González
Alba Nogueira López
Xavier Vence Deza
Olivia Rodríguez González
Fernando Ramallo Fernández
José Manuel González Herrán
Luz Méndez Fernández
Goretti Sanmartín Rei
Xosé Antón Fraga Vázquez
Clodio González Pérez
Jorge Mira Pérez
Carlos Xavier Rodríguez Brandeiro
Marcos Bagno
Helena González Fernández
Olga Castro
Kirsty Hooper
Helena Villar Janeiro
Helena Zernova
Carmen Pazos Balado
Afonso Vázquez-Monxardín Fernández
Mercedes Queixas Zas

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 391-396
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Xavier Senín Fernández
Ramón Nicolás Rodríguez
Celia Pereira Porto
Ana Romero Masiá
Luciano Rodríguez Gómez
Bieito Silva Valdivia
Montse Pena Presas
Diego Rodríguez González
Xosé María Gómez Clemente
Felipe Arias

MEMBROS DE HONRA

Relación de académicas e académicos de honra actuais:

John Rutheford
Carlos Alberto Zubillaga Barrera
Marina Mayoral
María Rosa Lojo
Kathleen N. March
Takekazu Asaka

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 391-396
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

NOMEAMENTOS

Ernesto González Seoane



Académico de número
10 de outubro de 2025

Catedrático de Filoloxía Galega e Portuguesa da Universidade de Santiago de Compostela e membro correspondente da RAG dende o ano 2004, forma parte do seu Seminario de Gramática.

Xosé M.ª Gómez Clemente



Académico correspondente
10 de outubro de 2025

Membro do grupo de Tecnoloxías Aplicadas á Lingua Galega da Universidade de Vigo, a súa investigación céntrase no campo da neoloxía, a lexicografía e a terminoloxía, así como na aplicación das ferramentas informáticas ao estudo do galego. Dende 2024 é membro dos Seminarios de Lexicografía e Terminoloxía da RAG.

Felipe Arias



Académico correspondente
12 de decembro de 2025

Historiador, arqueólogo e museólogo, director - conservador do Museo Provincial de Lugo (1974-1984) e do Museo do Castro de Viladonga desde a súa creación en 1983 ata 2014, é profesor investigador *ad honorem* da Universidade de Santiago de Compostela.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 391-396
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

NECROLÓXICAS



Bernardino Graña

18 de xaneiro de 2025

Nado en Cangas no ano 1932, foi un dos membros fundadores do grupo Brais Pinto e a súa voz converteuse nunha das máis recoñecidas polo público e a crítica das letras galegas contemporáneas. Na Academia ingresou como membro de número en 2010, co discurso *Contos populares e Rosalía*.



Xoán Bernárdez Vilar

25 de marzo de 2025

Membro correspondente da Academia dende 2003, escritor e historiador, colaborou no programa de radio *Raíz e Tempo* (1965-1975), o primeiro en galego emitido dende Galicia tras a guerra civil, e desenvolveu unha vizosa carreira como autor de novelas e ensaios sobre diversos temas históricos.



Juan Carlos Rivas Fernández-Xesta

25 de marzo de 2025

Arqueólogo, historiador e membro correspondente da Academia dende 1977, foi director do Museo Municipal de Ourense desde a súa inauguración en 1987 deica a súa xubilación no ano 2003.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 391-396
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Boletín da Real Academia Galega
Núm. 386, 397-417
© 2025. Real Academia Galega
https://doi.org/10.32766/brag.386.922

CRÓNICA DA ACADEMIA (ANO 2025)*

XUNTAS ACADÉMICAS

O Pleno da Real Academia Galega reuniuse en xunta ordinaria e extraordinaria nas seguintes datas:

Xuntas ordinarias

O pleno da institución reuniuse de xeito ordinario o 14 de marzo, o 20 de xuño, o 10 de outubro e o 12 de decembro de 2025.

Xuntas extraordinarias

4 de abril de 2025. Sesión plenaria extraordinaria da Real Academia Galega no Pazo municipal da Coruña de elección de presidencia.

17 de maio de 2025. Sesión plenaria extraordinaria e pública da Real Academia Galega co gallo do Día das Letras Galegas dedicado ás cantareiras e á poesía popular oral, que se desenvolveu en Malpica de Bergantiños.

Comisión executiva

A Comisión Executiva da Real Academia Galega reuniuse nas seguintes datas:

31 de xaneiro de 2025
3 de marzo de 2025
10 de abril de 2025
9 de maio de 2025
17 de xuño de 2025
28 de xullo de 2025
30 de setembro de 2025
28 de outubro de 2025
24 de novembro de 2025
22 de decembro de 2025

* A versión completa e detallada desta sección pode consultarse na publicación *Memoria anual de actividades de 2025*, dispoñible en https://doi.org/10.32766/rag.460.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 397-417
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

CONVENIOS

Durante o ano 2025 a Real Academia Galega asinou convenios de colaboración, contratos e acordos con distintas entidades:

Subvención nominativa da Consellería de Cultura, Lingua e Xuventude da Xunta de Galicia (a través da Secretaría Xeral da Lingua) para accións culturais, de investigación lingüística e para investimentos.

Contrato do servizo de traballos de recolleita, normalización e elaboración de contidos e actividades divulgativas sobre a toponimia galega coa Consellería de Cultura, Lingua e Xuventude da Xunta de Galicia (a través da Secretaría Xeral da Lingua).

Contrato do servizo para a organización do Simposio dedicado ás Letras Galegas coa Consellería de Cultura, Lingua e Xuventude da Xunta de Galicia (a través da Dirección Xeral de Cultura).

Subvención nominativa do Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (a través da Subsecretaria de Ciencia, Innovación y Universidades) para financiar gastos de funcionamento.

Subvención nominativa da Deputación da Coruña para financiar actividades culturais.

Subvención nominativa da Deputación de Lugo para financiar gastos de funcionamento.

Subvención nominativa da Deputación Provincial de Ourense para financiar gastos de funcionamento.

Subvención nominativa da Deputación de Pontevedra para financiar actividades culturais.

Contrato de cesión temporal de obras de arte á Deputación de Pontevedra, por parte da Real Academia Galega, para a súa exhibición no Museo de Pontevedra.

Subvención nominativa do Concello da Coruña para financiar actividades culturais.

Convenio de colaboración coa Fundación Barrié para a edición electrónica do Dicionario da RAG e o Portal das Palabras.

Convenio de colaboración coa Consellería de Cultura, Lingua e Xuventude e a Fundación Cidade da Cultura para a cesión, a título gratuíto, do espazo necesario no edificio da Biblioteca e Arquivo de Galicia para situar os seminarios de Lexicografía, Sociolingüística e Onomástica.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 397-417
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

REPRESENTACIÓNS

A Real Academia Galega ten representación institucional nas seguintes entidades:

Asociación PuntoGal
Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades
Consello Asesor de Publicacións. Deputación de Ourense
Consello da Cultura Galega
Consello da Memoria Democrática. Concello da Coruña
Consello Municipal da Cultura. Concello da Coruña
Consello Social da Lingua Galega. Concello de Vigo
Fundación Cidade da Cultura
Fundación Penzol
Instituto da Lingua Galega
Observatorio da Lusofonía Valentín Paz Andrade
Padroado da Biblioteca do Real Consulado
Padroado da Biblioteca Nacional
Padroado da Fundación Carlos Casares
Padroado da Fundación Castelao
Padroado da Fundación Curros Enríquez
Padroado da Fundación Gonzalo López Abente
Padroado da Fundación Germán Sánchez Ruipérez
Padroado da Fundación Luis Seoane
Padroado da Fundación Manuel María de Estudos Galegos
Padroado da Fundación Rosalía de Castro
Padroado do Museo do Pobo Galego
Padroado da Fundación Camilo José Cela
Padroado da Fundación Otero Pedrayo
Padroado da Fundación Uxío Novoneyra
Padroado da Fundación Eduardo Pondal

A Real Academia Galega é membro do xurado dos seguintes premios:

Premio Antón Losada Diéguez
Premios da Cultura Galega
Premio Mondoñedo 10
Premios Nacionais de Literatura do Ministerio de Educación, Cultura e Deporte

Premio de Narrativa Breve Repsol
Premio de Tradución Plácido Castro
Premio Otero Pedrayo
Premio Trasalba da Fundación Otero Pedrayo

Institucións colaboradoras coa Real Academia Galega:

Asociación de Escritoras e Escritores en Lingua Galega
Asociación PuntoGal
Asociación Socio-Pedagóxica Galega
Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI)
Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades
Concello da Coruña
Consello da Cultura Galega
Deputación da Coruña
Deputación de Lugo
Deputación de Ourense
Deputación de Pontevedra
Fundación Barrié
Fundación Luís Seoane
Fundación Otero Pedrayo
Fundación Penzol
Fundación Rosalía de Castro
Grupo Radio Televisión de Galicia
Instituto da Lingua Galega
Museo de Pontevedra
Museo do Pobo Galego
Parlamento de Galicia
PEN Clube de Galicia
Universidade da Coruña
Universidade de Santiago de Compostela
Universidade de Vigo
Xunta de Galicia

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 397-417
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

DÍA DAS LETRAS GALEGAS 2025

O pleno da Real Academia Galega, reunido o 5 de xullo de 2024, acordou dedicar o Día das Letras Galegas 2025 ás cantareiras e a poesía popular oral; unha candidatura múltiple representativa das moitas persoas, sobre todo mulleres, que por toda Galicia coidaron, arrequentaron e transmitiron unha tradición centenaria que segue a deixar pegada nas novas xeracións. Esta dedicatoria personificouse en Adolfina e Rosa Casás Rama, de Cerceda, Eva Castiñeira Santos, de Muxía, e Manuela Lema, Teresa García Prieto e Prudencia e Asunción Garrido Ameixenda, integrantes estas catro das Pandeireteiras de Mens (Malpica).

A lingua galega continuou viva e vizosa durante séculos, malia as prohibicións e a súa desaparición do espazo oficial, porque o pobo galego a custodiou. En particular as mulleres preservaron a lingua e crearon anonimamente unha poesía popular transmitida nas cantigas. Cantareiras e pandeireteiras xorden no contexto das rogas, os traballos de axuda mutua entre a veciñanza, na que a conclusión desas tarefas se celebraba con música e baile. Malia haber un enorme número de mulleres que compuxeron e transmitiron cantigas populares, a maioría delas permaneceu no anonimato.

Nas últimas décadas do século xx, o traballo realizado pola musicóloga suíza Dorothé Schubarth (1944-2023) e o académico fonsagradino Antón Santamarina, autores da recolleita e edición nos anos 80 do século pasado do *Cancioneiro popular galego*, permitiu identificar informantes como Adolfina Casás Rama (1912-2009) e Rosa Casás Rama (1913-2005), tía e sobriña naturais da Vila da Igrexa, lugar da parroquia de Cerceda. Tamén a principios dos 80 Milladoiro subía aos escenarios a Eva Castiñeira quen, canda a súa sobriña, foi a primeira pandeireteira en actuar cun grupo folk. Antes, dende os primeiros 70, actuarían en



© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 397-417
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680



palcos folclóricos as Pandeireteiras de Mens.

Estas e moitas outras iniciativas de persoas que foron recollendo individualmente os cancioneiros populares por todo o país contribuíron a visibilizar a enorme riqueza dunha expresión artística colectiva deostada durante séculos. Así e todo, fronte ao que aconteceu noutros territorios, o cancioneiro popular conseguiu chegar cheo de vida ao século xxi, e deixou unha fonda pegada na alta cultura, empezando polos *Cantares gallegos* de Rosalía de Castro.

A candidatura apoiada pola maioría do pleno da RAG refírese ademais ás novas xeracións de intérpretes e creadores actuais que demostran que na propia esencia da poesía popular oral está evolucionar e cambiar.



© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 397-417
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

PLENARIO EXTRAORDINARIO DA REAL ACADEMIA GALEGA NO DÍA DAS LETRAS GALEGAS DE 2025



A sesión extraordinaria e pública do 17 de maio celebrouse en Malpica de Bergantiños, a terra das Pandeireteiras de Mens. As Tanxugueiras abriron o acto interpretando varios temas populares e reivindicaron as cantareiras das que aprenderon a defensa do galego.

Ana Boullón, Antón Santamarina e Xesús Alonso Montero participaron nun acto de recoñecemento das creadoras e transmisoras dos cantares anónimos, así como das persoas que investigaron e recolleron as cantigas do pobo, das que as levaron aos escenarios e mais das novas voces que son xa o futuro da tradición que proxecta a lingua galega polo mundo adiante.

A académica Ana Boullón sinalou as claves da historia da poesía do pobo e da súa relación coa música, en que o papel central da muller foi un feito diferencial de Galicia. Ademais, trazou o retrato das sete mulleres nas que se personifica a celebración deste 17 de maio: Adolfina Casás Rama, Rosa Casás Rama, Eva Castiñeira, Prudencia Garrido Ameixenda, Asunción Garrido Ameixenda, Manuela Lema Villar e Teresa García Prieto.

O presidente da RAG, Henrique Monteagudo, referiuse á xente nova, e reclamou unha reformulación da política lingüística que poña a infancia e a mocidade no centro.



Antón Santamarina pronunciou un discurso no que tirou de 80 anos de memoria persoal, primeiro como cativo da Fonsagrada que mamou as cantigas e logo como compilador e estudoso da poesía popular oral.

O profesor Xesús Alonso Montero compartiu tamén lembranzas dos primeiros anos de vida arredor das coplas, e defendeu a relevancia artística do cancioneiro da tradición oral, base e inspiración dos *Cantares gallegos* de Rosalía de Castro.

O pleno rematou coa interpretación do Himno a cargo de Icía Varela e Xaquín Rama. Tamén se contou coa participación das cantareiras da Asociación Carcaxía, que recibiron o público ás portas do auditorio.



© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 397-417
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680



PRIMAVERA DAS LETRAS

O presidente da Real Academia Galega, Víctor F. Freixanes, e a académica Fina Casalderrey inauguraron o 10 de marzo a edición de 2025 do proxecto Primavera das Letras, da man da comunidade educativa do CEIP Celso Emilio Ferreiro, en Cerceda; un dos tres puntos destacados da gran festa da cultura galega dese ano, pois na aldea da Vila da Igrexa naceron e viviron Adolfina e Rosa Casás Rama.

No acto participaron a mestra Felicidad Casás López, a directora do centro, Silvia Betanzos Tajes, o alcalde de Cerceda, Juan Manuel Rodríguez García, a inspectora de Educación Concepción Aramburu Sánchez, familias do alumnado e unha representación da comunidade educativa de CPI O Cruce de Cerceda.

Os protagonistas da presentación foron os alumnos e alumnas, que interpretaron os papeis das Ferreñas e das Cantareiras das Letras, na representación *As Ferreñas*, unha obra con texto de Paula Carballeira e ilustracións de Nuria Díaz, que tamén estiveron presentes no acto.



Na lingua que eu falo

O Premio Na lingua que eu falo naceu en 2025 ao abeiro de Primavera das Letras. O galardón toma o seu nome dun verso da obra fundacional das letras galegas contemporáneas, os *Cantares gallegos* de Rosalía de Castro, que resalta a importancia que ten en concreto, dentro dese vivir e expresarse na nosa lingua, a práctica oral do galego entre as novas xeracións.

A Real Academia Galega puxo en marcha este certame co propósito de recoñecer persoas, proxectos, iniciativas ou experiencias que, ben no ámbito escolar ben noutros espazos, destaquen polo seu traballo a prol da normalización lingüística na infancia.





O centro galardoado na primeira edición foi o CEIP Milladoiro, de Malpica de Bergantiños, que destaca polo bo facer do profesorado e do conxunto da súa comunidade educativa. Este centro actuou ademais como representante dunha comarca, a de Bergantiños, que serve a toda a sociedade galega de espello no que se mirar, xa que é onde se atopan os mellores datos de transmisión interxeracional do idioma.

A Academia valorou especialmente as actividades que o CEIP Milladoiro desenvolve desde hai anos coa competencia oral en galego na cerna. É o caso, entre outras, daquelas enmarcadas na programación da radio escolar, Radio Balea; o DichoLeo, un proxecto centrado na alfabetización audiovisual na que o alumnado grava pequenas pezas coas que traballa nas interferencias lingüísticas e amplían e melloran o vocabulario galego; o Galicómic, unha proposta na que cada aula crea a súa propia banda deseñada; ou libros de produción propia como o *Dicionario mariñeiro* ou o *Dicionario malpicán*, nos que tamén se lle dá o protagonismo á rapazada da man das súas familias.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 397-417
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Aplaudíronse asemade outras propostas como E ti, de quen vés sendo?, na que todo o alumnado participou na confección dun xogo de mesa con preguntas arredor de Malpica de Bergantiños, no marco do proxecto documental integrado Patrimonio In-Material!

A directora do CEIP Milladoiro, Ana Seoane Cives, recolleu o galardón de mans do presidente da Academia, Henrique Monteagudo o 17 de novembro. Fina Casalderrey, académica responsable de Primavera das Letras, foi a encargada de conducir un acto no que tamén interviñeron a deputada de Igualdade, Lingua e Dereitos Civís da Deputación da Coruña, Soledad Agra, e o alcalde de Malpica de Bergantiños, Eduardo Parga Veiga.

Tras a entrega do galardón, a xornada festiva continuou cunha visita ao centro, onde se serviron uns petiscos preparados polo alumnado na aula de cociña.





SIMPOSIO AS CANTAREIRAS E A POESÍA POPULAR ORAL

O 22 de novembro celebrouse no Parador de Muxía o simposio *As cantareiras e a poesía popular oral*. O encontro estivo coordinado polos académicos María López-Sández, Víctor F. Freixanes e Antón Santamarina. O programa desenvolvido foi o seguinte:

Mañá

10:00 h Inauguración

10.30 h. *Ao ronsel do cantigueiro. Perspectivas etnomusicolóxicas sobre as ensinanzas das cantareiras galegas*. Xulia Feixoo. Conferencia

11.00 h. *Letra en música: o cancioneiro popular galego*. Sergio de la Ossa. Conferencia

12.30 h. *Pensar a tradición desde o xénero e a clase social*. Mesa redonda

Domingo Blanco
Branca Villares
Xulia Feixoo
Antón Santamarina (moderador)

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 397-417
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680



Tarde

16.30 h. *Os avatares de nove melodías tradicionais.* Manuel Rico Verea. Conferencia

18.00 h. *Cantareiras: balance dun ano.* Mesa redonda

Richi Casás
Isabel Vigo
Xabier Díaz
Ana Boullón (moderadora)

19.30 h. A. C. Abaladeiras de Muxía Actuación musical



SE CANTO É PORQUE QUERO

O 9 de abril, no Museo do Pobo Galego, estreouse *Se canto é porque quero*, un documental, dirixido por Damián Varela Pastrana e realizado por Miramemira, que consta de tres episodios, nos que se tece un mosaico de testemuños e olladas que retratan mundo das cantareiras e da poesía popular oral.

A serie arrinca na Vila da Igrexa, rememorando o encontro entre Dorothé Schubarth e Rosa e Adolfina Casás Rama. Relátao na propia aldea Richi Casás, neto e sobriño neto de ambas as cantareiras. Mercedes Peón, Fuxan os Ventos, Felisa Segade ou as rapazas do Regueifa Tour son algunhas das voces convidadas nun relato que fai parada en Cerceda, Malpica de Bergantiños e Muxía, onde se gravou o peche do terceiro episodio coa colaboración de Caamaño & Ameixeiras, Mondra e mais o alumnado e o profesorado do CEIP Os Muíños de Muxía.



Rosa e Adolfina. As recollidas onte e hoxe
Capítulo 1



As pandeireteiras de Mens. Da aldea á cidade
Capítulo 2



Eva Castiñeira. A necesidade de perdurar
Capítulo 3

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 397-417
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

NOVAS DAS LETRAS GALEGAS DE 2025

Presentación das Letras Galegas 2025 na Rede

3 de xaneiro de 2025

A RAG abriu o ano da poesía popular oral e as cantareiras coa posta en marcha na súa páxina web. A nova sección arrincou coa presentación da celebración da académica Ana Boullón Agrelo e mais unha tribuna do académico Antón Santamarina.

Cadernos de Lingua rescata os contos que recolleu Dorothé Schubarth

13 de xaneiro de 2025

A investigadora Carme Hermida Gulías recompila unha escolma de narracións de tradición oral que a musicóloga suíza gravou entre as recollas que realizou para o *Cancioneiro popular galego*.

Presentación de *Cantareiras, A poesía popular nas Letras Galegas 2025*

13 de xaneiro de 2025

Henrique Mauricio e Carlos Taboada, responsables de Polo Correo do Vento, presentáronlle á Real Academia Galega o volume que publicaron co gallo do Día das Letras Galegas dedicado á poesía popular oral e ás cantareiras.

Visita da directiva da Agrupación Folclórica Aturuxo

13 de xaneiro de 2025

O presidente e o vicesecretario da RAG recibiron na sede temporal da institución a directiva da Agrupación Folclórica Aturuxo, quen lles trasladou datos biográficos sobre as Pandeireteiras de Mens.



Presentación da programación das Letras Galegas 2025

10 de febreiro de 2025

A académica Ana Boullón presentou xunto ao presidente da RAG, Víctor F. Freixanes, e Damián Varela e Alba López Álvarez, codirectores da serie documental das cantareiras, as iniciativas que se desenvolveron para a celebración das Letras Galegas de 2025.

Presentación do Laboratorio de Cántigas Novas

16 de febreiro de 2025

O presidente da Academia, Víctor F. Freixanes, participou na presentación do Laboratorio de Cántigas Novas, un espazo para a experimentación e a creación de novas cancións coodirixido polos músicos Ugia Pedreira e Óscar Górriz Muxía.

Conferencia de Henrique Monteagudo na Fábrica de Sel

10 de maio de 2025

O presidente da Academia impartiu unha conferencia na Fábrica de Sel de Muros sobre a fala e os cantares desta vila. Henrique Monteagudo afondou nas recollas históricas de cantigas populares no concello e na comarca da que é natural.

Inauguración dun mural para Rosa e Adolfina na EIM Luis Seoane

19 de maio de 2025

M.ª Dolores Sánchez Palomino participou no acto de inauguración do mural de Tania Solla na Escola Infantil Municipal Luis Seoane da Coruña xunto a Felicidad Casás, directora da escola e neta de Rosa Casás; a alcaldesa da Coruña, Inés Rey, e outros representantes institucionais.



© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 397-417
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Homenaxe a Eva Castiñeira

20 de maio de 2025

O presidente e a secretaria da Academia, Henrique Monteagudo e Ana Boullón, e a académica Marilar Aleixandre participaron no acto organizado polo Concello de Muxía ás portas da casa de Eva Castiñeira.



Homenaxe ás cantareiras e á poesía popular oral no ciclo Follas de Outono

20 de novembro de 2025

Fina Casalderrey participou na homenaxe ás cantareiras e á poesía popular oral coa que o Concello de Zas pechou o ciclo literario e cultural Follas de Outono. O acto que se desenvolveu no auditorio de Baio contou tamén coa participación de pandeireteiras de distintas xeracións da Asociación Cultural Adro.



Bernardino Graña / Xosé Castro

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 397-417
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Querido Bernardino Graña

Anxo Angueira

Morreu Bernardino Graña e con el foise un grande escritor, un poderoso mestre, un poeta irrepetible. Era de Cangas de Morrazo, cuxo mar e mariñeiros inmortalizou, e seu pai, mestre en Ribadavia, fixo que prendese no meniño a cultura literaria. Así, moi novo, con dezaoito anos, entrou a formar parte do comité de redacción da revista de poesía *Alba*, que dirixía en Vigo Ramón González Alegre.

Pertencía Bernardino a esa "Gran Xeración", como diría Darío Xohán Cabana, a das Festas Minervais, como diría Méndez Ferrín. El foi o gañador do certame precisamente nos anos 1954, 1955, 1959 e 1969. O seu primeiro libro, *Poema do home que quixo vivir*, publicouno Brais Pinto en 1958. Era Bernardino dos galegos que traballaban ou estudaban en Madrid e que se agruparon no Brais Pinto para xuntaren as súas ansias renovadoras en literatura, en arte ou en política. Alí estaban canda el Ramón Lorenzo, Bautista Álvarez, Alexandre Cribeiro, Reimundo Patiño, Xosé Fernández Ferreiro, César Arias ou o citado Méndez Ferrín.

Comezou como poeta, pero a súa dilatada actividade literaria levouno por tódolos xéneros. Iniciouse na arte dramática con *Vinte mil pesos crime* (1962), un referente no teatro dos anos sesenta, que logo continuou moito máis tarde *Con Franco nun armario* (2009). Hai no teatro de Bernardino unha vertente infantil e popular e de teatro en verso, especialmente coas súas sinfarainadas, obras protagonizadas polo mosquito Sinfarainín. Precisamente a súa estadía en Lugo como bolseiro no Colexio Fingoi permitiulle coñecer a fondo a literatura popular, querenza que endexamais abandonaría, ó preparar a antoloxía dos *Contos populares da provincia de Lugo* (1963). Foi este precisamente o motivo do seu discurso de ingreso na RAG en 2010: *Contos populares e Rosalía*. Nesta súa faceta de escritor de contos infantís foi un auténtico pioneiro e deixounos títulos inesquecibles como *O león e o paxaro rebelde* (1969), *O gaiteiro e o Rato Pérez* (1994) ou *O quirico lambón* (1997).

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 397-417
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Foi aínda Bernardino un crítico literario que reflexionou precisamente sobre as campás e os templos de Rosalía, por citarmos unha autora clásica, ou tamén sobre os rompedores xeitos da Nova Narrativa a propósito de *Arrabaldo do norte*. E chegou a sorprendernos profundamente ós seus lectores, el que xa publicara relatos en *Fins do mundo* (1974), coa súa serodia faceta de novelista ó publicar en 2006 o *Protoevanxeo do neto de Herodes*, obra que con magnífica arte narrativa reinventa a vida de Xesús, e que logo completaría en 2016 coa *Fuga a Exipto*.

Pero sobre todo Bernardino era poeta, un extraordinario poeta que cantou a terra e mailo mar, que cantou con amor e co rancor do duro encono, que denunciou os desastres ecolóxicos, as diferentes alienacións da vida contemporánea ou o terror do fascismo. E non hai outro libro del máis grande e máis pleno que *Profecía do mar* (1966), obra que debe figurar entre os grandes clásicos da literatura galega. Ninguén coma el, despois de Manoel Antonio, se achegou e se somerxeu na orografía marítima que representa o léxico mariño real e enxebre, ninguén navegou o mar materialista e contrasublime, ninguén o poderoso, o alto mar dos mariñeiros de Cangas de Morrazo. E nisto cómpre tamén advertir que como poeta foi Bernardino un referente da declamación, un pioneiro da oralidade poética contemporánea, un verdadeiro espectáculo de comunicación lírica en cada un dos seus recitais.

Como profesor será inesquecible mentres haxa a capacidade de lembrar nos seus alumnos. A literatura, a poesía viva, así, a través da palabra dita e moitas veces memorizada, foi para os que tivemos a fortuna de asistir ás súas clases o máis grande dos maxisterios recibidos. Para nós, a súa presenza distinta e orixinal nas clases, a súa palabra apaixonada, as viaxes da ribeira do Sar á ribeira da ría de Vigo, do *Rei Lear* a *El bosque animado*, de Fray Luis ou San Juan a *Seraogna*, tiveron un ramo definitivo co poema "En Padrón os alumnos no Instituto" do celebrado libro *Se o noso amor e os peixes Sar arriba andasen* (1980). O impacto do maxisterio de Bernardino en Padrón sobrevive non só na lembranza do seu alumnado, que namorou co "Como hei vivir sen a luz túa" que tan popular fixo Suso Vaamonde. O seu maxisterio foi determinante para aqueles que seguiron o seu rumbo na creación poética, como o grande Eusebio Lorenzo Baleirón, ou para moitos daqueles que nos dedicamos coma el ó ensino. Neste caso creo que o levamos dentro, poida que sen sabelo, como o noso particular profesor implícito.

Non foi menor a actividade cívica de Bernardino Graña. Activo militante dos recitais de intervención poética (a prol de Palestina ou contra a marea negra do *Prestige*), asiduo do Festival de Poesía do Condado, pomos

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 397-417
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

por caso, será lembrado tamén por ser impulsor e primeiro presidente da Asociación de Escritores en Lingua Galega (AELG).

Recibiu numerosos premios e recoñecementos ó longo da súa vida. Non só porque se premiaba e recoñecía un grande escritor, senón porque ademais Bernardino Graña tivo un mérito moi especial e único, porque está ó alcance de moi poucos: o mérito impagable de ser querido.

Boletín da Real Academia Galega
Núm. 386, pp. 419-422
© 2025. Real Academia Galega

NORMAS DE ENTREGA DE ORIXINAIS PARA PUBLICACIÓN

O *Boletín da Real Academia Galega* (BRAG) é unha publicación anual que recolle traballos de investigación centrados en distintos aspectos da lingua, da cultura e da literatura galegas, e mais outros contributos arredor da figura homenaxeada no Día das Letras Galegas.

As persoas interesadas en enviar artigos para a súa publicación no BRAG deberán seguir as seguintes normas:

1. A lingua de publicación é o galego.
2. Os traballos deberán conter material inédito e non presentado para a súa publicación en ningún outro medio de difusión. O prazo para o envío de orixinais estará aberto durante todo o ano. A secretaría do *Boletín* comunicará a recepción dos orixinais. Tras a fase do revisión comunicarase o número do BRAG no que aparecerá publicado cada traballo.
3. Os traballos deben remitirse ao enderezo electrónico: **publicacions@academia.gal**. Deben vir acompañados dos seguintes datos: nome, apelidos, afiliación, ORCiD (no caso de dispoñer del), correo electrónico, título do traballo, resumo, palabras chave, e referencias bibliográficas.
4. O texto deberá entregarse en versión definitiva. Unha vez recibidos os orixinais non se permitirá facer modificacións nin engadidos que afecten significativamente ao proceso de edición.
5. Os artigos e as notas deberán ir encabezados da seguinte maneira:
   - Título do artigo ou da nota, en galego e en inglés: centrado con minúscula negra de corpo 12.
   - Nome e apelidos do/a autor/a: debaixo do título, centrado, con minúscula e cursiva de corpo 12.
   - Universidade (ou centro de traballo) á que pertence o/a autor/a e ORCiD: debaixo do nome, centrado, con minúscula redonda de corpo 12.
   - Breve resumo (máximo 200 palabras) e palabras chave (entre 3 e 5) do artigo ou nota en galego e en inglés. Se o autor ou autora ten algún tipo de dificultade na tradución poderá poñerse en contacto co equipo editorial do Boletín para que se encargue de dita tarefa.

6. O corpo utilizado nos parágrafos normais do texto será 12, con entreliñamento sinxelo e cunha extensión dun mínimo de 20 000 e un máximo de 50 000 caracteres por artigo.
7. As citas textuais que se fagan dentro do texto principal deberán adoptar dous formatos diferentes: se non superan as tres liñas, irán dentro do parágrafo, co mesmo tipo de letra, entre comiñas; as citas máis longas poñeranse en parágrafo á parte, sen comiñas, con sangría pola esquerda e letra de corpo 10. En ningún caso se empregarán as cursivas.
8. As táboas, cadros ou materiais gráficos irán numerados correlativamente (Táboa 1, Táboa 2 etc.) e levarán un encabezamento conciso. No texto principal incluiranse as referencias a estes materiais. Deben acompañarse do recoñecemento da fonte e da autoría, e, no seu caso, dos correspondentes permisos de uso e reprodución. As fotografías, mapas, debuxos e gráficos deben presentarse con calidade para seren impresos; terase en conta que a edición impresa do BRAG publícase a unha tinta.
9. As notas do texto principal situaranse ao pé e estarán numeradas de xeito correlativo, en corpo 10. Non se incluirán aquí as referencias bibliográficas por extenso.
10. As citas dentro do texto deben introducirse entre parénteses, de acordo co seguinte formato (Apelido ano, n.º de páxina). Exemplo: (Barreiro 2012, p. 156). Evitaranse as formas tipo *op. cit.*, *ibidem* etc.

    Os nomes dos autores citados poderán ir dentro do propio texto, e non entre parénteses, en casos semellentes aos do seguinte exemplo: "Como xa sinalou Barreiro (2012, p. 50), a literatura...".
11. Todas as citas do texto debe estar recollidas nun apartado final de Referencias bibliográficas, de acordo á última versión actualizada das normas de referencia de Harvard (2023). As citas compoñeranse da seguinte maneira:

    Libros:

    Apelido(s), Nome (Ano). *Título*. Edición (se non é a primeira). Lugar de publicación: responsable da publicación.

    Barreiro Fernández, Xosé R. (2012). *Murguía*. Vigo: Galaxia.

    Apelido(s), Nome e Apelido(s), Nome (Ano). *Título*. Edición (se non é a primeira). Lugar de publicación: responsable da publicación.

    Piñeiro, Ramón e Losada, Basilio (2009). *Do sentimento á conciencia de Galicia. Correspondencia (1961-1984)*. Vigo: Galaxia.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 419-422
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Apelido(s), Nome (Ano). Título do traballo. En: Nome Apelido(s), ed(s). *Título do libro*. Edición (se non é a primeira). Lugar de publicación: responsable da publicación, rango de páxinas.

Cochón, Iris (2003). Lois Pereiro. En: Arturo Casas, ed. *Antoloxía consultada da poesía galega 1976-2000*. Lugo: Editorial TrisTram, 661-682.

Artigo de publicación periódica:

Apelido(s), Nome (Ano). Título do artigo. *Nome da revista*. Número, rango de páxinas.

Rodríguez Fer, Claudio (1980). O fonosimbolismo na poesía de Novoneyra. *Grial*. 68, 144-160.

Martínez González, Xurxo (2018). A obra de Saco Arce no contexto do Rexurdimento. *Boletín da Real Academia Galega*. 379, 419-462. https://doi.org/10.32766/brag.379.741

Web:

Apelido, Nome (Ano). *Nome da web*. Dispoñible en url

TILG = Santamarina, Antón, dir. (2006-). *Tesouro informatizado da lingua galega.* Dispoñible en http: //www.ti.usc.es/TILG/].

12. O Comité de Redacción reserva o dereito de facer leves alteracións nos traballos recibidos coa única finalidade de corrixirmos erros mecánicos ou lingüísticos.
13. Tras unha comprobación inicial do traballo realizada polo/a editor/a, solicitaranse informes de avaliación a expertos externos e/ou membros do comité científico, mantendo o anonimato do autor ou autora e das persoas avaliadoras (dobre cego). O seu ditame será decisivo para a súa inclusión no BRAG, aínda que será o Comité de redacción o que decida sobre a publicación.
14. O proceso de avaliación desde a recepción do orixinal ata a resposta ao autor ou autora non durará máis de dous meses. No caso de que o traballo precise correccións, á vista dos informes emitidos, o Comité de redacción do BRAG poderá incluír na comunicación unha listaxe coas súas propias recomendacións. O novo traballo, cos cambios introducidos, deberá ser enviado nun prazo máximo dun mes. A nova versión do traballo será enviada de novo aos revisores, que, nun prazo de quince días, emitirán un novo informe sobre a conveniencia ou non da publicación.
15. Os autores recibirán as primeiras probas para corrixir. Admitiranse só correccións tipográficas e ortográficas e, sempre a xuízo dos editores, aqueles engadidos ou eliminacións de texto que non afecten á maqueta da publicación.

16. A entrega dos traballos para a publicación no *BRAG* implica a cesión do seu dereito de explotación e copia. Esta cesión ten por finalidade a protección do interese común de autores e editores.
17. O *Boletín da Real Academia Galega* non se responsabiliza do contido de ningún traballo e o feito de patrocinar a súa difusión non implica, necesariamente, conformidade coas teses expostas. O editor, en calquera caso, exímese de toda responsabilidade derivada da eventual vulneración de dereitos de propiedade intelectual por parte do autor.

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia Galega 386, 419-422
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

Índice xeral

5
Unha farta colleita / Henrique Monteagudo

I As cantareiras e a poesía popular oral. Simposio Día das Letras Galegas[2025]

11
Ao ronsel do cantigueiro. Perspectivas etnomusicolóxicas sobre as ensinanzas das cantareiras galegas / Xulia Feixoo

27
Letra en música: o cancioneiro popular galego / Sergio de la Ossa

53
A regueifa e os cambios sociais / Domingo Blanco

67
Os avatares de nove melodías tradicionais / Manuel Rico Verea

79
A poesía popular: balance do ano e perspectivas de futuro. Argumentos para un coloquio / Richi Casás

99
Cantareiras: a exposición da transmisión / Isabel Vigo Rodríguez

109
O que de lonxe aprendín / teño mandado de dar! / Xabier Díaz

II Alocucións académicas no Día das Letras Galegas

117
Poesía popular oral: na tradición e no porvir Letras Galegas / Ana Boullón

127
Memorias dun amador da música popular sobre o cantigueiro galego / Antón Santamarina

145
Substancia poética e relevancia artística no cancioneiro da tradición oral: discurso académico en defensa e ilustración da musa popular galega / Xesús Alonso Montero

155
Palabras para o final do acto do Día das Letras Galegas / Henrique Monteagudo

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680

III A invención da tradición

163

Mais aló dunha festa. Patrimonio, identidade e cohesión social a través do Arde Lucus / José Carlos Sánchez Pardo

173

A Festa da Istoria de Ribadavia / Anselmo López Carreira

181

A Reconquista de Vigo: a adaptación secular dunha tradición / Luis Domínguez Castro

203

Cando cambiamos de avós. A romería vikinga nas Torres de Oeste (Catoira) como representación do pasado / Manuel Gago Mariño

IV Achegas xurídicas a cuestións ambientais

229

A paisaxe como categoría xurídica e a súa protección / Consuelo Castro Rey

241

A protección ambiental na encrucillada global / Alba Nogueira López

247

A responsabilidade civil por danos causados por hidrocarburos na costa galega / Luís Villares Naveira

285

A economía circular e o dereito a reparar: unha visión crítica dos novos paradigmas do dereito ambiental europeo / Beltrán Puentes Cociña

V Voces da narrativa. Homenaxe a Paco Martín

301

Das cousas do señor Paco Martín /
Isabel Soto en conversa con Paco Martín

321

De cando o señor Lamote argallou
un escritor chamado Paco Martín / Lois Pérez

329

Os libros que nos unen. Laudatio a Paco Martín /
Alejandro Tobar Salazar

335

Grazas en nome do señor Lamote / Paco Martín

VI Traballos de estudo e investigación

339

As cruces de pedra na Galiza:
o cumio do Castelao investigador no exilio /
M.ª de los Ángeles Tilve Jar

375

Cantares de Rosalía e *Rimas* de Murguía: vidas paralelas /
Diego Rodríguez González

VII Vida oficial da RAG

391

A Academia na actualidade

397

Crónica da Academia (2025)

415

Querido Bernardino Graña / Anxo Angueira

419

Normas de entrega de orixinais para a publicación

© 2025. REAL ACADEMIA GALEGA. Boletín da Real Academia
ISSN: 1576-8767 ISSN-e: 2605-1680



Deputación
DA CORUÑA