



# RAIGAME

REVISTA DE ARTE, CULTURA E TRADICIÓN POPULARES

*Maior de 2010*

*nº 32*

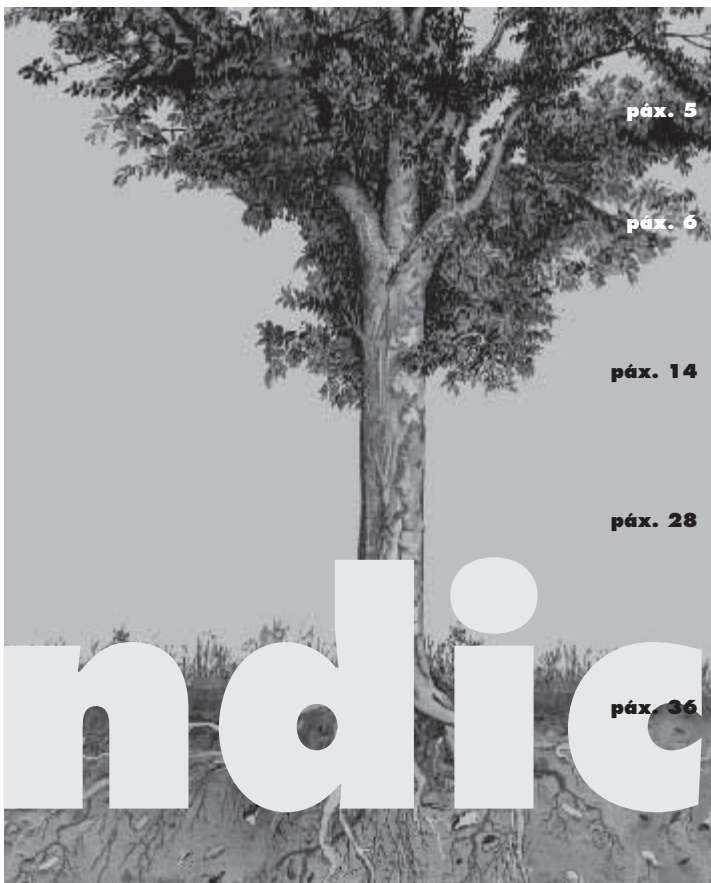


REVISTA DE ARTE, CULTURA E TRADICIÓN POPULARES

CENTRO DE CULTURA POPULAR  
XIS-UIS-99  
DEPUTACION OURENSE



# índice



páx. 5

Editorial

páx. 6

OS CABAZOS DE MADEIRA NO EO-NAVIA

**Carlos Xesús Varela Aenlle**

páx. 14

APUNTAMENTOS SOBRE A LÍRICA DE EMILIO PITA

**José Ángel García López**

páx. 28

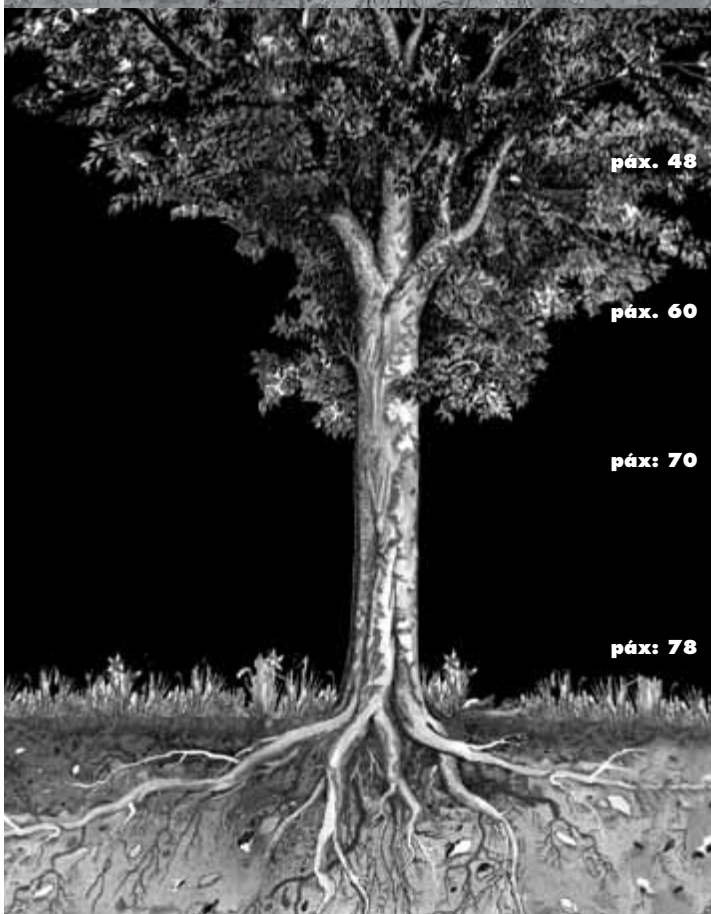
TEATRO LOSADA. DO «VARIEDADES» A UN COMERCIO  
CON HISTORIA. A VIDA DUN CINE NA CIDADE DE OURENSE

**María Zaragoza Arias**

páx. 36

PERCORRIDO FILATÉLICO POLA VÍA DA "PLATA"  
EN GALICIA

**M<sup>o</sup> Elisa Abad Suárez**



páx. 48

O POETA DA TERRA E A PESTE DA HISTORIA

**Carmen Blanco**

páx. 60

O SON DA TERRA NA POESÍA DE NOVONEYRA

**Claudio Rodríguez Fer**

páx. 70

O CANTO (DES)COMUNAL DOS SERES DA SERRA.  
UXÍO NOVONEYRA DICIDOR DOS SABERES DO SEU POBO

**Olga Novo**

páx. 78

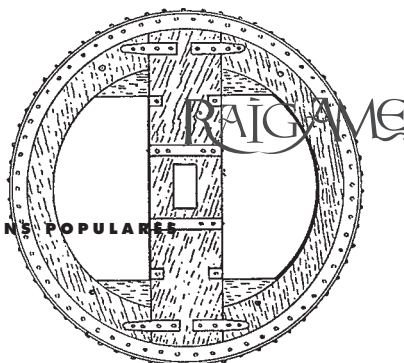
O COUREL DE UXÍO NOVONEYRA.  
ACHEGAMENTO Á CULTURA POPULAR

**Clodio González Pérez**

Portada: debuxo de Xosé Lois para  
*Uxío Novoneyra. Homenaxe* (1999).

Portada interior: debuxo de Xaquín Marín para  
*Uxío Novoneyra. Homenaxe* (1999).

REVISTA DE ARTE, CULTURA E TRADICIÓN POPULAR



*Dirección* Mariló e Xulio Fernández Senra

*Secretaría* Fco. Javier Álvarez Campos

*Icono Raigame (contraportada)* Tomás Vega Pato

*Coordenan* Centro de Cultura Popular Xaquín Lorenzo F.  
Escola Provincial de Danzas  
Colectivo Castro Floxo

*Edita*



*Deseño e Realización infográfica* Xosé Lois Vázquez & Nicole Carpentier, S.C.

*Impresión* RODI Artes Gráficas, S.L., Ourense

*Dep. Legal* OU - 75/95

*I.S.S.N.* 1136-3207

Todas aquelas persoas que teñan

interés en publicar artigos ou traba-

llos nesta revista poden dirixirse a:

**RAIGAME**  
Apto. 484  
Tlf. e Fax 988 249493  
32080 - Ourense  
[ccpraigamepublicacions@depourense.es](mailto:ccpraigamepublicacions@depourense.es)  
[www.ccpxaquinlorenzo.es](http://www.ccpxaquinlorenzo.es)

Tódolos dereitos de reprodución, adaptación, tradución ou representación dos textos, ilustracións e fotografías están reservados, e só poderán ser exercidos por terceiros previa solicitude e correspondente permiso dos editores ou dos autores.

Dende o día 25 de febreiro ata o día 1 de marzo do presente ano, desenrolouse o **IV Congreso de Patrimonio Etnográfico Galego**, dedicado nesta ocasión a Os Camiños de Santiago, como contribución ao Ano Xacobeo. O Centro de Cultura Popular Xaquín Lorenzo da Deputación Provincial de Ourense e a Facultade de Ciencias da Educación da Universidade de Vigo coa colaboración de Nova escola Galega prepararon un completo e variado programa con novedosas e interesantes achegas. Iniciativas como esta contribúen sen dúbida algunha ao coñecemento e posta en valor do noso patrimonio etnográfico tanto material como inmaterial. No estudo do Camiño de Santiago integrouse harmoniosamente a voz dos portadores coas análises de estudosos e especialistas.

Foros como estes propician debates moitas veces esquecidos. Este é o caso da delimitación e denominación

das distintas vías na Provincia de Ourense. A primacía dos intereses históricos sobre os intereses políticos foi un dos temas que suscitou un interesante debate. Non menos interesante resultaron as achegas documentais e precisións sobre as distintas denominacións que recibe o Camiño no seu percorrido pola Provincia de Ourense. Camiño Meridional, camiño Mozárabe, Vía da Prata, Vrea ou Vereá foron termos ou denominacións sobre os que se debateu de forma científica e documentada.

Sen dúbida algunha, estes foros aos que en moitos casos non se lle recoñece unha gran transcendencia propician, algunhas veces, polémicas positivas que fan aflorar documentación en moitos casos descoñecida ou esquecida e que axudan a debater e clarificar moitos temas que habitualmente permanecen esquecidos, e non precisamente porque non teñan importancia e transcendencia.



**CARLOS XESÚS VARELA AENLLE**

Castroverde, 1965.

Experto en desenvolvemento local pola Universidade de Oviedo, xeógrafo e etnógrafo, participa en varios proxectos en Asturias e Galiza e posúe numerosas publicacións sobre arquitectura popular, lingüística e etnografía, sendo membro correspondente da Real Academia Galega pola comarca asturiana do Eo-Navia.



---

# OS CABAZOS DE MADEIRA NO EO-NAVIA

---

Carlos Xesús Varela Aenlle

Dentro das tipoloxías de cabazos existentes na comarca asturiana do Eo-Navia, atopamos dúas esencialmente, chamadas polos etnógrafos como tipoloxías tipo “Ribadeo” e tipo “Mondoñedo”, denominacións que serían moito máis axeitadas se se referisen ás comarcas mariñás central e oriental. Pero, dentro desta clasificación xeral, existen varias subtipoloxías.

Unha desas subtipoloxías que os etnógrafos non miraron moito nela caracterízase por un feito peculiar: a cámara de madeira abrangue toda a superficie posíbel sustentándose sobre muros de cachotería ou mesmo sobre pequenas pedras ademais destes muros.

É unha subtipoloxía que non é allea ás comarcas veciñas luguesas, e así atopamos exemplares nos concellos da Pontenova (Vilameá, A Ermida, Folgueirúa), Riotorto, Alfóz, etc. Presenta semellanzas importantes co denominado cabazo tipo “Mondoñedo”, pero a gran diferenza é que os muros nesta tipoloxía acadan até o lousado. No caso desta subtipoloxía a cámara de madeira está delimitada pola rateira.

Na comarca do Eo-Navia localízanse nos concellos de Taramundi, Santiso de Abres, Castropol, Tapia de Casarego e Navia, tendo constancia que existiron no concello de El Franco. Ademais algúns exemplares aparecen no veciño concello de Valdés.

Os primeiros autores que se decatan da súa presenza son Efrén García Fernández, que debuxa un exemplar de Seares (Castropol) nunha das súas obras en 1979, e Jesús López-Cancio Fernández, ex-alcalde de Tapia de Casarego, que fará unha descrición interesantísima desta subtipoloxía nun inventario realizado do seu concello no ano 1985. Posteriormente, outro autor, no ano 2006, Javier Fernández-Catuxo, nun inventario de hórreos e cabazos dos concellos de Castropol e Ribadeo, promovido pola asociación “Ponte dos Santos” a través da iniciativa europea Leader Plus contempla tamén con interese esta subtipoloxía.

É certo que o número de exemplares existentes hoxe en día é escaso, pero non dubidamos que noutros tempos deberon existir máis debido a que se trata dunha



*Prado - Santiso de Abres.*

subtipoloxía que presenta unha maior fragilidade de conservación con respecto ás tipoloxías máis comúns de cabazos. Por outra parte, todo parece indicar que nalgúns inventarios este tipo de cabazos se catalogou baixo a denominación xeral de hórreo.

Así mesmo estes exemplares non presentan practicamente elementos decorativos, aspecto que se constata noutros semellantes nas comarcas veciñas como un da Ermida (A Pontenova), pero si algún deles presenta restos de pintura nas doelas (Río de Seares) ou unha talla pequena no de Prado de Riba (Santiso de Abres).

Faremos unha descrición e unha análise dos exemplares conservados segundo os concellos:

### **1. TARAMUNDI**

O único exemplar está na "Casa Benito" de Vilarede, parroquia de Ouria, sendo de grandes dimensións, con

dúas cepas de cachotería, amplas rateiras de lousa e cámara de madeira de doelas con dous corpos xa que posúe corredor aberto ao exterior en dous ocios separados por un balaústre, sobrevigos encaixados, conxunto de cangos interiores e lousado a catro augas de lousa con algúns penedos (pedras que sosteñen as lousas contra o vento).

Nas esquinas hai catro vigas verticais e a cámara sostense con varias traves. Os informantes dubidan se sempre estivo así ou é froito dun derrube dos muros laterais que chegaban até o lousado, producíndose entón unha modificación dun anterior cabozo tipo "Mondoñedo".

### **2. SANTISO DE ABRES**

Neste concello só coñecemos dous exemplares, un na Casa da Granda, moi preto da capitalidade do Chao e outro na localidade de Prado de Riba.





*Prado - Santiso de Abres.*



*Santiso de Abres.*

O primeiro exemplar, ben proporcionado, está sustentado en dúas cepas de cachotería a distinto nivel que rematan en dúas rateiras de lousa dunha soa peza e unha cámara de madeira apoiada en dúas trabes lonxitudinais onde encaixan outras dúas laterais.

Na fachada, orientada ao sur, nas esquinas aparecen dúas vigas de madeira que tamén encaixan nas trabes. O conxunto de doelas refórzase cunha zarrancha horizontal e catro en sentido oblicuo e os sobrevigos adoptan o mesmo encaixe cás trabes. O lousado ten unha estrutura de madeira con cangos dispostos lonxitudinal e lateralmente sobre os que van as lousas, que son máis anchas nos vértices e que xunto ao cabalete están reforzadas con pedras irregulares como protección contra o vento. A cubrición é a catro augas.

Nun dos laterais está a porta á que se accede sobre unha lousa posta enriba dunha das rateiras. A disposición das zarranchas lembra o exemplar existente na Casoa en Río de Seares (Castropol), aínda que neste caso son máis curtas en lonxitude e grosor.

O segundo exemplar está situado na Casa de Bernardo de Prado de Riba, situado en desnivel cunha cepa máis grande cá outra e presenta moitas semellanzas có anterior. A cámara de madeira está orientada ao sur, formada por doelas que se reforan con zarranchas horizontais e diagonais. Ten unha parte con doelas máis grosas que faría de despensa no interior e unha serie de cangos que soportan o lousado cuberto con pedras nos vértices do cumo. Un feito insólito é que posúe unha talla na

madeira dunha das doelas como imitando unha especie de pequeno abano.

### **3. CASTROPOL**

Tres exemplares e os tres situados na parroquia de Seares, dous na localidade de Vilavedelle e un en Río de Seares. Son de grande calidade arquitectónica e ademais presentan certas particularidades que os fan únicos na comarca do Eo-Navia, especialmente dous deles.

O primeiro dos exemplares está situado en Río de Seares nunha casa nobiliaria do século XVIII chamada "A Casoa". Trátase dun cabazo sobre cepas abondo altas de cachotería e recebadas que rematan con tres pés de pedra coas súas rateiras correspondentes. Pés que están unidos con cachotería entre eles pero que seguramente noutros tempos estarían exentos. As trabes lonxitudinais e as laterais encaixan unhas nas outras e na fachada como punto de apoio para evitar o seu derrubamento púxose un gran pau de sustentación.

A cámara é de doelas verticais de semellante grosor, reforzadas cunha zarrancha horizontal e dúas oblicuas, tanto nos lados longos como nos curtos. A estrutura remata cos sobrevigos lonxitudinais e laterais encaixados e un bo número de cangos que soportan o lousado a catro augas. Na parte traseira da cámara aínda mantén a coloración vermella nas doelas. En conxunto, trátase dun magnífico cabazo polas súas dimensións e esvelteza.



*Seares - Castropol.*

O segundo cabazo pertence á “Casa del Floro” na parte de enriba de Vilavedelle. Arquitectonicamente é un exemplar máis elaborado no traballo de carpintería. Susténtase sobre dúas cepas de cachotería de areísca sen rateiras. As trabes encáixanse unhas nas outras, existindo nas esquinas unhas vigas verticais de maior grosor cás doelas. O conxunto de doelas salienta polo seu bo escuadre e a utilización de cravos, tendo ademais unha zarranxa de reforzo na parte central dos lados máis longos.

A cuberta é a dúas augas, aspecto non tan frecuente e que nos fai supoñer que a súa antigüidade é menor con respecto aos outros exemplares existentes na parroquia de Seares. Os cangos da estrutura interna do lousado dispóñense seguindo a vertente e cun escuadre lineal moi elaborado.

O terceiro, pertencente á “Casa del Redondo”, na parte de abaixo de Vilavedelle, é un exemplar de grande interese, malia atoparse nunhas condicións moi deficientes, cunha forte inclinación cara a un lado. Curiosamente os elementos sustentantes son pedras de areísca coa súa respectiva rateira, moi semellante a outros modelos de cabazos galegos e de hórreos asturianos. Sobre elas

encáixanse as trabes de carballo e para evitar o seu derrube o espazo entre os pés cubriuse con ladrillo.

A cámara de doelas verticais atópase abondo deteriorada e presenta restos de zarranchas en forma de cruz que as reforzan. O lousado é a catro augas e nos vértices presenta tella resultado dunha reforma posterior. Trátase dun exemplar que polo seu interese precisaría unha restauración seria.

#### **4. TAPIA DE CASAREGO**

Neste concello existiron varios exemplares durante o século XX, hoxe en día só temos dous. O autor Jesús López-Cancio Suárez nun inventario no ano 1985 contabiliza cinco.

Entre os desaparecidos, está o da “Casa de Barroso” en Villarín, parroquia da Roda, desfeito para construír no seu lugar unha nave gandeira. Tratábase dun exemplar duns catro metros de longo por un de ancho e tres de altura, sustentado por catro pés cilíndricos revestidos de zinc, unha cámara de doelas de carballo, trabes encaixadas ao igual cós sobrevividos, catro vigas verticais nas esquinas

e cubrición de lousa. No ano 1985 coidaba o propietario que tiña máis de cen anos de antigüidade. O seu uso era para gardar o millo e os produtos da matanza do cocho.

O segundo desaparecido foi o de "Casa de Xusta" de Pellogra, parroquia da Roda, que constaba en 1985 dunha altura de catro metros, outros catro de longo e 1,20 de ancho. Polos informantes sabemos que desapareceu hai uns nove ou dez anos, polo tanto no ano 2001 ou 2002 aínda estaba en pé. Os pés como eran de madeira podrecheran e substituíronse por placas de formigón.



Moi cerca do anterior e segundo tamén os informantes existiu outro de cámara de madeira na "Casa Veiguelo" de Pellogra haberá máis de cincuenta anos. No inventario de 1985 aparece un de ladrillo que substituíu a este anterior e que polas súas características sería moi distinto.

Outro que se nomea no inventario de 1985 é o de "Casa de Barrera" en Salave, no lugar da Pica, que se empregaba para o secado do millo pero que xa se atopaba en moi mal estado e que era considerado como de época recente.



*Vilavedelle - Castropol.*

Un dos existentes hoxe en día é o de "Casa de Campanera" en Santellos, parroquia da Roda, sustentado en dúas placas de formigón, consta dunha estrutura enteiramente de madeira formada por traves encaixadas, catro vigas verticais, cámara de doelas máis coidadas nos laterais que nos lados lonxitudinais (onde son máis irregulares), sobrevigos encaixados, cangos ben escuadrados e cuberta a dúas augas con lousa. É un exemplar que presenta xa unha inclinación importante e que precisaría unha boa conservación.

O outro que se conserva, segundo Jesús López-Cancio Suárez procedía dun traslado do concello de El Franco e atópase na "Casa de Zorito". É un exemplar moi tosco,

resultado posibelmente do traslado e moi desfigurado, que se apoia en dúas placas de formigón, catro vigas verticais, tres traves (unha central e dúas laterais lonxitudinais) e dúas pequenas laterais, cámara de doelas pintadas de verde ao igual cá porta, sobrevigos pouco labrados e cubrición a dúas augas con chapas de fibrocemento nas vertentes e no cumio.

## **5. NAVIA**

Posiblemente trátase do concello da comarca do Eo-Navia que conserva máis exemplares, contabilizando até seis,



*Santellos - Tapia de Casarego.*

aínda que un deles con certa singularidade xa que presenta un muro lateral até o lousado.

Un dos exemplares pertence á “Casa La Torre”, na localidade de Sante, parroquia de Anlleo. É de bastante altura para este tipo de cabazos, sustentándose en dúas cepas de mampostería e grosas rateiras que suxeitan unha cámara de doelas verticais delgadas e un sector delas grosas onde se sitúa interiormente a despensa. As doelas refórzanse con zarranchas horizontais interiores. A cuberta é de lousa con tellas de época posterior no vértice das arestas do lousado. É de bastante antigüidade, porque os donos recordan que xa existía na época dos seus avós, polo tanto podería ser de finais do século XVIII ou principios do século XIX. Accédese a el por un lateral a través dun patín e curiosamente está orientado ao oeste.

Outro deles está situado na localidade de Carbayal, da parroquia de Polavieya, na casa denominada “Muñalén”, está feito integramente en madeira sobre cepas de can-

tería con rateiras monolíticas. A cámara é de doelas e táboas e o seu acceso é a través dun patín central.

O resto dos exemplares do concello de Navia aparecen na localidade de Las Escas (parroquia de Polavieya); en Salcedo (parroquia de Villanova) na Casa Quevedo, sobre muro e cepa de mampostería, podéndose datar no século XIX; en Talarén (parroquia de Villanova) nunha casa próxima a outra chamada “La Mallada”, que recorda algunhas subtipoloxías portuguesas e feito entorno á década de 1960; e outro en Villapedre, con planta rectangular, con cuberta a catro augas, cámara de madeira e coa particularidade de presentar un muro lateral na fachada noroeste que o protexe dos axentes atmosféricos, e que parece estar datado no século XIX.

No veciño concello de Valdés existen tamén algúns exemplares desta subtipoloxía como un en Busto, outro en Taborcías e constatamos un terceiro, xa desaparecido, en Caneiru, preto da praia de Cueva e que estaba detrás dun restaurante.



*Sante - Navia.*

## CONCLUSIÓNS

Unha subtipoloxía pouco estudada, da que temos moi poucos exemplares, algúns deles de enorme interese, con características moi comúns: normalmente presentan cepas de cachotería ou pés xa de xeito excepcional, unha cámara de madeira enteira e unha cuberta de lousas a catro ou dúas augas. No Eo-Navia é, sen dúbida, un elemento da arquitectura popular sobresaínte e posúe unha gran fragilidade na súa conservación.

## Bibliografía:

FERNÁNDEZ-CATUXO, Javier: *Cabazos e hórreos nos concellos de Castropol e Ribadeo*, Asociación Ponte dos Santos, Ribadeo, 2006.

FERNÁNDEZ RIESTRA, Francisco Xosé: *Catálogo Urbanístico de Navia (Sección Etnografía)*, 2006 (Inédito).

GARCÍA FERNÁNDEZ, Efrén: *Hórreos, paneras y cabazos asturianos*, Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1979.

LÓPEZ-[CANCIO] FERNÁNDEZ, Jesús: "El hórreo en el municipio de Tapia de Casariego. Fin de una transición", *Actas del Primer Congreso Europeo del Hórreo*, Editorial Compostela S. A., Santiago de Compostela, 1985, 267-290.

VARELA AENLLE, Carlos Xesús: "Os cabazos da parroquia de Seares (Castropol)", *Libro de las Fiestas del Carmen 2005*, Comisión de Fiestas de Seares, 2005.

VARELA AENLLE, Carlos Xesús / FERNÁNDEZ RIESTRA, Francisco Xosé: "A arquitectura popular da comarca del Eo-Navia", *Actas del II Congreso Europeo del Hórreo en la arquitectura rural*, Foro Cultural del Noroeste, Santiso de Abres, 301-330.



*Panteón  
do Centro Galego  
de Bos Aires.*

**JOSÉ ÁNGEL GARCÍA LÓPEZ**

Ferrol, 1972

Licenciouse en Filoloxía Hispánica (Sub. Galego-Portugués) na Universidade de Santiago de Compostela e obtivo o grao de Doutor pola Universidade da Coruña. Colaborou en libros, revistas e congresos sobre temas culturais galegos. O seu labor investigador foi recoñecido coa concesión de premios como o “17 de Maio” da Universidade de

Santiago de Compostela, Premio de Ensaio da Universidade de Vigo, Premio de Investigación Xuvenil en Ciencias Sociais e Humanidades da Deputación de Pontevedra, I Certame Galego de Ensaio da Xunta de Galicia ou o Premio “Centro Ramón Piñeiro” de Ensaio Breve, entre outros. Traballou como Profesor Asociado na Universidade de Murcia e actualmente desenvolve o seu labor docente na Universidade de Alacante.

Ilustracións fotográficas cedidas por **Hernán Santiago Vizzari**, investigador do Cemeterio de La Chacarita, Bos Aires, Arxentina.

# APUNTAMENTOS SOBRE A LÍRICA

DE

*Emilio Pita*

José Ángel García López

## 1. POÉTICA E IDEAS SOBRE A LINGUA GALEGA

Emilio Pita Robelo veu ao mundo o dez de outubro de 1910 (Filgueira Valverde, 2008: 266) nun edificio da barriada coruñesa coñecida como Campo da Leña. A situación económica non debía ser folgada, como demostra o feito de que a súa familia escollese o camiño da emigración. O destino dos Pita sería Bos Aires, onde chegaron no Nadal de 1920 (Molinari, 1961: 83). Nesa cidade formouse un Pita mozo en economía e técnicas comerciais ao tempo que se interesaba polos estudos musicais, que abranguían tanto a perspectiva clásica como as fontes do cancionero popular dos nosos devanceiros. Tocante á produción lírica de Emilio Pita que coñecemos, esta consta de

cento sesenta poemas, a maioría deles publicados nos cinco libros que deu ao prelo o escritor ao longo da súa vida. O pasamento do intelectual herculino produciuse o sete de decembro de 1981 como consecuencia dunha doenza cardíaca. En cumprimento da derradeira vontade de Pita, os seus restos repousan no panteón que o Centro Galego de Bos Aires posúe no cemiterio de Chacarita.

Os enfoques da crítica literaria moderna sitúan por veces como prioridades o texto e a percepción do receptor, sendo así que prescinden da figura do emisor. No entanto, para chegar a un coñecemento máis profundo e preciso da creación literaria polo que fai á lírica de Emilio Pita, cremos necesario revisar a poética deste autor. A biografía e o estudo crítico

poden complementarse neste sentido, xa que vida e obra son procesos paralelos en calquera escritor. Así pois, coidamos que a revisión e a análise das declaracións que o coruñés realizou verbo do seu proceso creador comportan unha serie de datos de grande interese. Tocante aos fundamentos e ás configuracións da súa poética persoal, Pita confesaba o seguinte na *Escolma de poesía galega...* preparada por Fernández del Riego:

Os que intentamos faguer poesía, non teríamos que falar da poesía, pois sin querelo falamos da nosa, e limitamos eisí a ollada poética, esa ollada idílica que debe pousar máis aló da derradeira liña do hourizonte. A miña poesía quer ser, ante todo, canción: canción do albre, da frol, do paxaro, do mar, do vento, dos

nenos e dos homes da miña Terra; pero endexamáis conquiro o que arelo. Anacos do que arelo vinos en Pondal, en Amado Carballo, cicáis en Fermín Bouza Brey. ¿Para qué falar de poesía? Cantar, cantar co aquila voz louzana e belida da moza que me botou un alalá unha noite de San Xosé, cando deixaba a miña Terra (Pita, 1955: 243).

Podemos extraer tamén da lectura desta poética, entre outras conclusións relevantes, que para Pita a esencia da lírica radica nunha procura non suxeita a límites espaciais ou temporais. Agora ben, esa esencia iría acompañada dun sentimento de unión e identificación co mundo sensible, unha sorte de expresión intuitiva do complexo home-Terra. Así mesmo, desde *Jacobusland* (1942) ata *Serán* (1974) podemos encontrar nos seus poemas unha musicalidade doada, unha estética na liña iniciada por Amado Carballo, elementos herdados da lírica pondaliana e diversas pegadas da lírica medieval. Todos estes aspectos conxúganse coa protesta civil que agroma unicamente en *Jacobusland*, considerado unanimemente o primeiro gran libro en galego da posguerra. Pero é necesario destacar que na “Poética” feita pública na citada *Escolma...* Pita só fai referencia á temática amosada desde *Cántigas de nenos* (1944) en adiante; isto é, a que parece interesarlle exclusivamente ao autor en 1955. Consideramos igualmente relevantes as declaracións feitas polo escritor coruñés á revista *Galicia Emigrante* ese mesmo ano, declaracións que recolleemos entendendo que son unha axuda para entrar mellor no mundo poético do autor:

*Toda a miña poesía é froito d'unha emoción e dun sentimento. Emoción e sentimento da miña Terra, é “Jacobusland”, onde arelo cantar líricamente a traxedia da súa escravitude. Emoción e sentimento da miña infancia é “Cántigas de nenos” [...]. A miña poesía está consustanciada coa miña Terra e toda a miña laboura poética está feita no idioma galego; cecáis abuse un pouco da pura liña musical, pero é o que teño apegado nos ouvidos. Creo que Pondal, Cabanillas e Amado Carballo tiveron algunha influencia na miña poesía, ou están máis preto da miña sensibilidade.*

(Sen sinatura, 1955: 19)

A pesar de ter emigrado moi novo, o noso autor gardou unha admirable fidelidade á lingua da Terra. Fidelidade que cobra unha dimensión meirande se temos en conta que, de acordo con Mariñas del Valle, o galego non era usado habitualmente no fogar dos Pita:



*Resúlta-me verdadeiramente sorpresiva a expontanidade da tua expresión galega tendo-te ausentado tan neno e mais considerando que non era o idioma galego o usual no teu entorno familiar.*

(Rabunhal Corgo e Monterroso Devesa, 1989: 217)

Este extremo non pasou inadvertido para Carballo Calero, quen, ao referirse ao grupo xeracional que denomina “novecentista”, non pode menos que recoñecer o uso exclusivo do galego como lingua lírica por parte de Pita fronte a outros intelectuais como Blanco-Amor, Dieste ou Eugenio Montes, escritores estes que se amosan bilingües na súa praxe literaria desde moi cedo. Así expresaba o seu criterio o estudoso ferrolán:







*Son novecentistas en maior medida monolíngües galegos – practicamente monolíngües– un Augusto Casas, un Floréncio Delgado Gurriarán, un Manuel Acuña, un Emílio Pita, aínda que o primeiro publicou en castellano relatos e biografías [...]. O que determina que consideremos monolíngüe un escritor non é tanto que non publicase textos en castellano –o que en rigor, por razóns diversas, non podía dar-se en ninguén– como que el mesmo se confesase inscrito entre os que teñen o galego como lingua literaria propia, e o castellano so, no seu caso, como lingua utilizada, empregada literariamente por causas alleias à vontade do escritor, à sua espontaneidade, ou por motivos ocasionais ou accidentais, como desviación transitória, ou imposta polas circunstancias, da norma individual.*

(Carballo Calero, 1982: 402)

Certamente, Pita elabora a totalidade da súa obra poética en galego e, así mesmo, existe unha decidida actitude sociolingüística na produción xornalística do herculino, doada de constatar nas referencias ao fenómeno idiomá-

tico galego. A posición de Pita sobre a defensa da lingua non só como valor histórico, senón como elemento definidor e afirmativo da nacionalidade no presente, agroma en moitos dos seus artigos:

*Namentras nós afirmamos, Galiza eisiste como nazón, historicamente, xeográficamente, economicamente, con caracteres antropolóxicos propios asegún a frenoloxía, a morfoloxía, a lingoística, pro pol-a fatalidade ligada ó Estado Hespagnol, os vedraños, en cativos artigos, tiran dun lado, afloxan d'outro, fan equilibrios, incoherencias zaramalleiras, para o fin non decir rén en concreto, para non afirmar con enteireza, por falla de valentía a definir abertamente: Galiza “é”.*

(Pita, 1930b: 4)

*Que sendo Galicia unba nazionalidade de fonda concencia democrática, pois foi berce de Prisciliano e do Francisco Sánchez que no século XVI prantea ó ceibe examen e á libertade de concencia, tén que rebelarse á todo o que sexa reacción ideolóxica, dogma pechado ou domiño opresor. Que tendo Galicia un idioma propio e culto que marca á evolución do seu esplendor, da súa decadencia e do renacimiento, e a historia somática d'unba língoa –o dixó Risco- é a historia ideolóxica dun pobo, témos que eisixir o seu emprego, porque d'outro xeito, utilizando un elemento alleo d'eispresión, chegaremos a ser alleos en todo, deica en nós mesmos.*

(Pita, 1933c: 3)

Algunhas publicacións culturais galegas na Arxentina alternaban o uso das linguas galega e castelá por mor da liña editorial imposta ou por inmersión na lingua oficial do país de acollida. Desde

moi cedo, Pita reclama un maior uso do galego por parte da *intelligentsia* galega en Bos Aires, como proba unha das súas primeiras colaboracións no xornal *A Fouce*:

*¿E o noso idioma? Estamos cansos d'ollar decote nos órgaos da coleitividade como os mesmos vedraños con verbas pretóricas de conuiuición, d'enerxía, protestan do esquencemento miserabre da nosa língoa, con un pasado glorioso, un presente balagador e un porvir cheo d'espranzas, botando pestes ós desleigados qu'o abafallan, je din-o en idioma eistrano!*

(Pita, 1930b: 4)

Malia o seu énfase, o escritor coruñés tería que tomar a pluma para volver de novo sobre este asunto; concretamente, co gallo da denun-

cia do incumprimento dos acordos verbo do uso do idioma galego aprobados pola *Federación de Sociedades Gallegas* en 1933:

*Declarar ó galego idioma oficial, pro permitindo para todol-os casos o castelán, é non decir rén. Deica agora xa viña faguéndose. Os galeguistas non falamos, dentro da casa, mais que ó noso idioma. E sí unha nova disposición congresual non demarca ó uso do galego e ó abuso do castelán, o novo proxecto non é mais que letra morta. E témos a obriga de erguer ás verbas ó seu verdadeiro simbolismo [...]. Non quér decir isto que a nosa concéncia ideolóxica esté rifada co senso da realidade. Sabemos ben que hai homes vellos nas loitas da Federación que por circunstancias quizais alleas a iles, deixaron de falar o idioma matrio. Pro a nova xeración, que é a que hoxe ten nas súas mans o porvir da Galiza, debe aproveitar aquelas forzas que foran mester, inda que tronzando o corazón, ás outras que fixerán dar arrodeos no vieiro.*

(Pita, 1933b: 1)



Portada interior de *Jacobusland*, obra de Emilio Pita editada en 1942 en Buenos Aires con ilustracións de Castelao.

Acreditamos, pois, no papel coercitivo dos criterios editoriais das publicacións para explicar nalgúns casos a variación de usos idiomáticos do noso autor (*El Despertar Gallego, Galicia. Revista del Centro Gallego de Buenos Aires...*), xa que Pita asina multitude de prosas en galego en cabeceiras como *Nós, El Pueblo Gallego, Heraldo de Galicia, A Nosa Terra, Alalá, Abrente, Correo de Galicia, Lugo...* Pita refírese á lingua como símbolo de Galicia en moitos dos seus escritos, pero quizais en ningún sexa tan explícito como no artigo que publica en xullo de 1938 n'*A Nosa Terra*, onde non dubida en defender a necesidade do cultivo do idioma galego, lingua en que se expresa habitualmente na prensa cultural galeguista:

*Xa téñse dito moitas vegadas que o idioma é a proba mais esgrevia da personalidade dun pobo e a súa obra d'arte mais xurdia. E as nacionalidades, como Galicia, esvaen cando se lles impoñe unha língoa allea pol-a violencia do imperialismo [...]. O idioma galego chegou a acadar a plenitude d'expresión. E donos dun arma de cultura que non chegou a súa manifestación integral, da hora, e ninguén debe deixarl-a de lado [...]. A nosa plena personalidade a conqueriremos co uso ininterrumpido do noso propio idioma en tod-als manifestación[s] espirituales, culturais e políticas da Terra. Porque non podemos impór a nosa personalidade utilizando un medio d'expresión alleo, que é a expresión dun espírito, d'un alma, distintos a nosa alma e o noso corazón.*

(Pita, 1938: 1)

É un feito innegable que Pita amosou sempre o desexo dunha lingua normalizada en relación co galego. O escritor herculino era consciente de que o papel dos escritores nesta tarefa era

clave, posto que da extensión da normativización e da normalización no cultivo literario da lingua dependía en gran medida o acadar unha situación estable. Consecuentemente, Pita integrou

desde moi cedo na súa obra xornalística diversas referencias alusivas a cuestións desa natureza, como por exemplo o significado do Rexurdimento en termos sociolingüísticos:

*A historia da Terra corre parella á historia da lingua: calquera pexa que afecte a unha afecta á outra. Así pois, o Rexurdimento como movemento de reivindicación cultural debe ser entendido tamén como unha revitalización do ser histórico da Terra [...]. Na laboura periodística dos precursores latexa o anaco palpitante da Galicia d'entón; pero namentras que Larra cínñese ao estrictamente presente e cotidiano sin áas que o impulsen ao vó hacia un presente renacido, pois o seu humorismo tivo unha soia porta de entrada sin saída, os precursores galegos loitaron pol-o impulso intuitivo hacia o futuro creador d-unha patria; un foguete lanzado hacia o ceo do porvir histórico que lles permitiu levar por todol-os currunchos a música d'unha cantiga de lírica libertade.*

(Pita, 1943: 5)

Aínda que Pita non era un lingüista ao uso, o interese por cuestións desta índole familiarizouno coa problemática da lingua. Non sorprende, pois, que na produción en prosa do coruñés existan mencións á “doma e castración de Galicia” polos Reis Católicos; feito que, de acordo coa tradición do pensamento galeguista, comporta o asoballamento do idioma galego:

*Non se pode pór en dúbida o senso político, uniformista e ausorbente do rei Fernando de Aragón e da rainha Isabel de Castela. Outo senso político. Cando empeciñaos na súa empresa antinatural de facer d'unha materia heteroxénea e multiforme, unha cousa homoxénea, a súa primeira medida é prohibir o uso dos idiomas propios. Porque, como xa deciamos outra vegada, somentes co uso da súa fala matria, pode un povo desenvolverse, e desenrolar a súa cultura autóctona, ás súas modalidades inxénitas [...]. É por iso, que cando os Reises Católicos ripan a nosa língoa, Galicia esmorece, porque falla da súa arma eispresiva, quedou com'un corpo sin vida.*

(Pita, 1930d: 6)

*Nos comenzos do século XVIII, hai xa un filósofo, Gottfried Wilbein Leibniz, que afirmou qu'os mapas dan a coñocer os límites dos Estados, pero non o dás nacións, que xurden pol-a armonía das línguas. Porque a nacionalidade é a língoa. O idioma é o espírito da nacionalidade. Isto ben o sabían Fernando de Aragón e Isabel de Castela, cando no século XV prohibiron o uso do idioma galego, sin téer en conta que os idiomas, expresións de valor nacional, vehículos de cultura dos pobos, non poden afogarse con criterios de forza.*

(Pita, 1938: 1)

Pita distingue entre devanceiros e continuadores. Entre os primeiros, eloxia o labor de Feijoo (Pita, 1930c: s.p.) e o do Cura de Fruíme, a quen sitúa nun lugar privilexiado:



*Pódese afirmar que co Cura de Fruime, aparece nidiamente no horizonte literario de Galicia o escritor xurdio e baril no servicio da Patria Galega. [...] Mais, ¡cómo agroma de todolo seu labor un amor constante pola xente humilde que o arrodea; unha permanente eisaltación do chan nativo, unha defensa apaixonada de tódolos paisáns que tiñan para íl unha real sinñificanza, un auténtico valimento nas letras e nas ciencias galegas; e por riba de todo, un fonal espírito combativo contra os inimigos seculares da Terra, se chamen Luís de Góngora, Xerardo Lobo, Torres Villarroel ou Francisco de Quevedo, ou ben se trataran de anónimos viaxeiros, funcionarios do goberno ou tendeiros rapaces que ollaban a Galicia “con ollos pitañosos”.*

(Pita, 1964: 8)

Polo que fai aos continuadores, os autores do Rexurdimento, Pita estima por riba de todo a obra de Rosalía, sen por iso esquecer a contribución de Pondal á literatura galega:



*Pero nin a Pardo Bazán nin Concepción Arenal adicaron a defensa da súa Terra tan humán vitalidade como a que latexa nalgúns poemas de *Cantares Gallegos* de Rosalía. Ela, tan coitadiña, como a ollaron e siguen aínda ollándoa algúns despistados comentaristas literarios, deixou na historia poética de Galiza as máis bariles frases de condenación para os inimigos da súa Terra, e todo cantado dentro da máis lírica melodía.*

(Pita, 1963: 2)

*Pero é certamente en Eduardo Pondal onde o sentimento da patria érguese rexo e baril, logo d'espertar o seu canto, de auténtica e poética sinñificación bárdica, nas nosas raíces máis fondas.*

(Pita, 1949: 3)

Por último, entre os autores da xeración Nós, Pita avalía moi favorablemente a Otero Pedrayo (Pita, 1930a: 3) e a Castelao (Pita, 1940: 14-15), dos cales loa a súa prosa en lingua galega. Coidamos que a través dos devanditos textos se fan evidentes o entusiasmo e a convicción cos que Pita acolleu na súa obra todo tipo de análises e referencias en relación co feito lingüístico galego, consciente de que só unha comunidade cunha lingua e cunha cultura propias que defenda a súa identidade pode favorecer o seu mantemento e consolidación.

## 2. ESTÉTICA E NÚCLEOS TEMÁTICOS FUNDAMENTAIS DA OBRA LITERARIA DE EMILIO PITA

Consecuentemente co que o propio Pita expresa, a vinculación e a identificación con Galicia determinan os supostos da súa creación poética. Polo tanto, a expresión lírica do coruñés realízase en función dese espírito e da tradición cultural galega. Convén salientar tamén que Pita destaque como influencias no seu proceso creador a escritores pertencentes a diferentes xeracións e liñas poéticas diversas, o que implica que o herculino non restrinxa as súas preferencias literarias a unha temática ou unha estética concretas.

O itinerario lírico de Pita, quen comparte con outros membros da súa xeración unha educación de base autodidacta, participa das diferentes estéticas xeradas na poesía galega do primeiro terzo do século XX. O vangardismo, o

imaxinismo ou o neotrobadorismo, correntes cultivadas profusamente pola xeración de 1922, conviven no corpus literario de Pita sustentando a súa poética antes e despois de 1955, sen que a mestura empeza o labor creativo nin a calidade da obra do noso autor, dotada dun fondo sentido da musicalidade que se manifesta en boa medida en cantigas tradicionais (“Cantiga do mazarico”, “Cantiga do maio”), panxoliñas (“Cantiga de Nadal”), alalás e cancións infantís (“Canción de berce pra a meniña orfa”, “Cantiga do lagarteiro”, “Cantiga da Mari-Pepiña”, “Cantiga das abellas do mel” ou “Ela a pousar encol dos ollos”).

O imaxinismo cultivado por Pita resulta limitado e ás veces repetitivo, mesmo que as circunstancias vitais e sociais deste escritor expliquen que quedase situado á marxe de modas e correntes literarias. No marco da poesía galega elaborada fóra de Galicia, Varela Jácome encadra a Pita dentro dunha tendencia folclorista por mor dos temas nos que se inspira o herculino, ben que advirte tendencias modernas tocante á forma (Varela Jácome, 1951: 415-416). Cómpre apuntar que Elisa Río Conde tampouco recoñece esencialmente os versos do primeiro libro de poemas de Pita como poesía civil; de feito, considera que de asociar a Pita a un movemento literario concreto, habería que facelo co imaxinismo, xa que aboa que o escritor coruñés é o seu máis destacado representante na poesía galega da década dos cincuenta (Río Conde, 1988: 169). Certamente, o esteticismo de Pita acadou tras as edicións de

*Cantigas de nenos* ou de *Os relembrados*. *As cantigas* (1959) unha moi estimable plenitude tanto no plano da forma como do contido, habelencias exhibidas no volume *O ronsel verdegal* (1964) que non pasaron desapercibidas para críticos como Méndez Ferrín (1984: 98). Tamén Costa Gómez acredita neste último libro como o cume da dimensión estética do coruñés, incluso afirmando que Pita non chegou a superar no seu derradeiro poemario, *Serán*, os trazos formais que o vinculan aos poetas de preguerra. (1974: 51)

Na lírica galega contemporánea, a imaxe é un elemento de especial relevo pola súa capacidade suxestiva. O tipo de imaxe que incorporan á poesía galega os compoñentes da xeración de 1922 ou da vangarda, principalmente Amado Carballo, responde á actividade dunha visión sensitiva, que se basea na vivacidade dos rexistros sensoriais, na intensidade das expresións e na plasticidade. Neste sentido, Pita participa da referida estética, aínda que o imaxinismo na súa obra amose varios rexistros, unha tipoloxía variada segundo os focos temáticos que represente. Desde o noso punto de vista, nos textos do noso autor hai algunha concesión ao paisaxismo dentro da esfera temática da natureza. Por exemplo, o poema “Tríada”, no cal o esencial é o puro xogo imaxinativo, estético: *A laranxa frol da lúa / espaxa o seu recendo / na terra afogada e núa*. Con todo, é preciso distinguir dentro da citada temática outros tipos de visión en función dos cales hai que considerar varias liñas líricas. Amais de constituírse en

tema da poesía de Pita, a natureza cobra a dimensión de correlación escénica en diversas estampas; por exemplo, o ambiente de lenda e misterio que envolve “O romance da dona moura”: *Era unha noite de lúa, / era unha noitiña crara. / Soñaba o val verdosiño / o ensoño dunha alborada. / Lelía da primaveira / a frol do maio cantaba. / Polo albeiro ribeiral / val de longa camiñada / o cabaleiro, pingado / de vento e de auga salgada.*

Dentro da diversidade de rexistros poéticos de Pita, encontramos exemplos de gran calidade imaxinativa e riqueza plástica no seu corpus lírico. Non faltan as estampas do costumismo decimonónico, con fondos tradicionais, folclóricos, as cales conteñen connotacións simbólicas. Anotamos un destacado exemplo do antedito no poema “Romance dos sete mariñeiros”, o cal amosa unha precisa técnica de visión sensitiva. O amplo abano de impresións convértense en imaxes de vivacidade sensorial, creando unha rica combinación dos planos na que os elementos da natureza presentes no texto crean unha neboenta atmosfera de suxestión non exenta de tonalidades sentimentais.

Tocante aos expoñentes da nosa espiritualidade colectiva, liña temática que aparece en bastantes composicións do escritor coruñés, as mostras máis rechamantes son as romarías, mestura de relixiosidade popular e crenzas tradicionais, como acontece na “Cantiga de San Xoán”. Outro exemplo do sobredito vémosto no “Romanciño da romeira”. Ora

ben, o antedito tratamento non exclúe na obra de Pita a vía intimista. O suxeito lírico mesmo pode ser o *eu* poético, como acontece en “Viñen eu de romeira...”: *Vin ver a Nosa Señora, / cun ramalliño na man. / Cheguéi acarón da ermida, / na orballeira da mañán.* Ao lado dos textos citados aparecen outros de temática relixiosa con referencias ao Nadal e á figura da Nosa Señora; é o caso de “Cantiga do Nadal”.

Así mesmo, debemos salientar a temática da exaltación da Terra, feito que se concreta nas descrições da paisaxe e mais na presenza de topónimos cunha función obviamente evocadora, o que observamos en poemas como “Romance novo”: *Mariñeiros de Caneda, / labregos de Vilariño, / raparigas da bisbarra, / campesiñas de Mourido, / na campía solagada / semental sementaliño, / abala un frolido vieiro, / abala un vieiro frolido / de toxales e cepeiras, / d'amerodos e de pinos.* A visión idílica do mundo rural e mariñeiro, na cal se poden inserir visións máis críticas, como reflicte a poesía angustiada e testemuñal de *Jacobusland*, conxúgase na maior parte da lírica do coruñés cunha ampla ornamentación cromática. En ocasións, o poema está concibido como unha escena de cores e formas dramatizadas que lembran pola súa plasticidade a pintura expresionista. A pesar de ser preponderante o elemento descritivo, a estética de Pita comporta unha superación da mera contemplación bucólica da paisaxe na que o imaxinismo abre as portas á emoción e á

fermosura, o que se traduce en poemas nos que os índices expresivos da afectividade emocional do poeta perante a paisaxe galega son percepcións sensoriais que, como vimos anteriormente, adquiren matices específicos na súa produción. Así, Pita toma do modelo de Amado Carballo a técnica, pero, fuxindo da mímese, é quen de dotar as súas composicións dun sentimento propio.

Polo que fai ao neotrobadorismo, consideramos que a posible pegada de Cunqueiro sinalada por Méndez Ferrín (1984: 98) habería que incluíla dentro do influxo xeral que a lírica dos cancioneros medievais ten na poesía de Pita. A vinculación dunha parte da súa obra co neotrobadorismo tamén foi posta de relevo por estudosas como Pilar Vázquez Cuesta (1980: 861), quen inclúe o coruñés na nómina de autores que exemplifican a arte nova de facer cantigas. Fóra do léxico, é posible constatar nun poema como “Morte de Alexandro Bóveda” ecos do xeito tradicional dos prantos, ben que o texto de Pita non se axuste á sucesión en hemistiquios. Nel están presentes a invitación ao dó, o eloxio das virtudes do finado ou a apóstrofe, figura que tradicionalmente vai unida ao pranto. Ademais, habería que sinalar a influencia da estrutura de cantiga paralelística en textos como “Será pola primaveira”. Coidamos igualmente relacionado coas cantigas medievais o cambio de rima cada dúas estrofas en composicións como “Cantiga da Mari-Pepiña”, cambio que lembra o procedemento das *cobras doblas*. E por último, xulgamos como influencia da canti-



Ilustracións de Castelao para o libro *Jacobusland*.

ga de amigo a convención do diálogo lírico que se establece entre a nai e mais a filla a propósito da prenda de amor no “Romanciño da rosa branca”.

Non faltou quen achegase o nome de Pita a movementos de vangarda nunha dimensión máis ampla cá do neotrobadorismo ou a do imaxinismo. Convén subliñar a opinión de González Gómez (1995: 217-219), que sitúa o artigo de Pita “Maiakovsky: o derradeiro romántico” (Pita, 1933a: 3) como un dos manifestos emblemáticos das vangardas galegas. No entanto, Xosé Ramón Pena (1996: 166) indica ao respecto que o contido do referido artigo propugna máis ben un regreso á orde tras o paso das vagas vangardistas por Galicia. Tocante aos elementos vangardistas na lírica do coruñés, vemos que ás veces Pita se serve dunha adxectivación pouco usual, o cal imprime un selo moi persoal aos seus primeiros poemas, ben que o ritmo e a eufonía non sempre saian beneficiados do dito uso. Sobre este particular, cómpre dicir que

o escritor herculino conxuga o afán anovador da lingua a carón do enriquecemento da expresión literaria a través dun florecemento de imaxes ou xogando coa distribución tipográfica do verso, tendencia que conecta algún poema do noso autor como “A ola” co creacionismo de Manuel Antonio. Así e todo, hai que facer notar que nos textos de Pita, a diferenza do que ocorre nos poemas do rianxeiro, observamos a presenza de símbolos case que oníricos de tipo inanimado, predominando os da dimensión espacial (abismo, baleiro...), sempre unidos a un sentimento de angustia e desacougo. Bos exemplos ao respecto son os poemas “Iba pol-o camiño” e, sobre todo, o titulado “Ronsel”: *E ouvías ó eco do teu canto, / de coita, / que viña da montaña en éxtasis, / de xoenllos. / E tí boiando, fuxías. / Fuxías silandeiro. / Pro á neve / choutaba, / choutaba nas folerpas da túa ialma. / Esbaragullando; / arrolado na poeira do degoro / ollaches. / Estabas soio. / Soio / no corazón do Infido.*

O recurso á expresión insólita do vangardismo non será unha constante na obra de Pita; fóra das súas primeiras experiencias poéticas non recollidas en libro, unicamente a localizamos en *Jacobusland*, onde o coruñés desenvolve con mestría lírica un dos núcleos poéticos máis interesantes do libro, a represión e os “paseos” na posguerra, a través dos poemas “Campesiño afogado” e “O mariñeiro que non morreu na mar”, nos que pon de relevo a traxedia mediante as inusitadas asociacións dos mundos rural e mariñeiro. Nestas composicións, as metáforas froito da visión sensitiva transfórmanse en imaxes visionarias próximas ao símbolo onírico nun estilizado cadro que transmuta toda realidade (distanxia, natureza, etc.). Os seguintes versos pertencen ao primeiro dos poemas citados: *De lonxe viña a salgada cántiga ecoada / leda, como poncela velida e lousana / pousando nas mans unha roseira escumada. / O campesiño levaba nos ollos mainos / niños d’algas e foulas, abuados mascatos, / a non ollada mar*



*Plano do Centro Galego de Bos Aires.*

*de sonos verdegados.* A través deses e doutros textos evidénciase unha liña temática fundamental na lírica do herculino que ten a súa raíz na poesía civil decimonónica (Curros Enríquez, Cabanillas ou Lugrís Freire), próxima en certo modo á doutros

autores que entroncan a lira de bronce co compromiso antifranquista no exilio. O movemento socialrealista alén mar acadará a súa plenitude cos poemarios de Luís Seoane e de Lorenzo Varela. Na crítica que este último fixo de *Jacobusland* vinculou o libro

coa tradición paisaxística e coas tendencias vangardistas da xeración de 1922, inda que sutilmente fíxese constar que a Galicia descrita por Pita estaba en relación co pobo e cos sucesos orixinalizados polo levantamento de 1936 (Varela, 1944: 6). Os estudosos posteriores amosan poucas diverxencias respecto do anteriormente exposto. Por exemplo, Dolores Vilavedra retrata *Jacobusland* como unha obra de ton épico e temática civil fronte á dimensión sensual e esteticista das *Cantigas de nenos* e *Os relembrs. As cantigas*, onde aparece tamén o tema da saudade polo paraíso perdido representado pola infancia e a Terra (1999: 216).

Ao noso ver, podemos definir *Jacobusland* como un libro unitario que xira arredor dun eixo temático claro de intención cívica, mesmo que esta se atope moi matizada polo esteticismo, acadando o resultado calidades líricas que non están rifadas co compromiso (“Morte de Alexandro Bóveda”, “Campesiño afogado”, “O mariñeiro que non morreu na mar” ou “Semente”). A orde dos poemas en *Jacobusland* non é gratuíta (repárese nas sucesivas secuencias das “Sagas” ou na contraposición do “Romance do vello peligríño” fronte á “Canción do novo peligríño”), ben que a distribución dos textos dentro das partes delimitadas polos “Alalás” tampouco se someta a mecanismos rigorosos de análise (por exemplo, a escasa ou nula achega á temática civil de poemas como “Tríada” ou “Canción de berce pra a meniña orfa”, composicións nas que predomina o lirismo sobre o contido). Acreditamos en



que a dita distribución é produto dun traballo intuitivo baseado en semellanzas emocionais que o escritor coruñés atopou entre determinados grupos de poemas fronte ao que acontece noutros títulos seus como *Os relembrs...* ou *O ronsel verdegal*, dos cales a súa cohesión e distribución permite establecer unidades de contido ou seccións definidas por mor da temática (por exemplo, cantigas a Rosalía fronte a cantigas infantís) ou da forma (romances fronte a cantigas).

Afondando no terreo das influencias, as referencias históricas, o tratamento épico da realidade galega tras a insurrección de 1936, as imaxes, a elección do metro e mais a estrofa irmandan o contido do primeiro libro de Pita, *Jacobusland*, coa tradición reivindicativa presente nos escritos de Curros e Cabanillas, pero tamén ten claros alicerces no celtismo de Pondal ou na épica de Vaamonde Lores. Este feito é doadamente perceptible sobre todo naqueles textos que ofrecen unha fusión de épica e realismo, algo do que é boa mostra o “Romance do peligrño”, co dobre sentido que acada a mención ao *Ultreya*; mención que, amais da inequívoca referencia xacobeá ao “Canto de Ulteira” recollido no *Liber Sancti Iacobi*, tamén fai alusión ao grupo galeguista que actuaba na Terra contra 1930: *Vello peligrño novo / aforca o galo d’Ultreya. / Non desfolles vagariño / a frol do sangue nas pedras / dos románicos sendeiros: / áa mar foise Compostela.*

Pita sérvese do modelo formal fornecido por Cabanillas, incluí-

do o uso de pareados alexandrinos (“Saga da vella lelía”, “Saga da estrela senlleira” e “Saga da nova lelía”) que vincula o libro de Pita con *Na noite estrelecida* do de Cambados, algo que non pasou desapercibido aos críticos da lírica do coruñés (García Negro e Dobarro Paz, 1990: 159). Por outra parte, Pita nunca ocultou a súa devoción pola obra de Cabanillas (Pita, 1968: 27-28), perceptible tamén nas metáforas *rosa da Terra* (presente na composición titulada “Roda”) ou *rosa da saudade* (incluída no poema “Vidala”) que figuran nos versos do escritor herculino, as cales amosan un evidente parentesco herdado dos poemas que conforman o libro *Da terra asoballada* do cambadés. Así mesmo, evidéncianse na lírica do coruñés débedas estilísticas acompañadas de inequívocas referencias á poética de Pondal, das que coidamos un bo exemplo o “Romanciño do bosque dourado”: *Lonxanos tempos do noso / manseliño Breogán / que cabaleiro do vento / nordesío, voltará. [...]*

*Cando Neton e Bandía / celtas d’ollada longal / choutaban do ceo azul / a campía verdegal: / albeiro liño de cisnes / pingado de señaardá.*

Ademais, o noso escritor procura no celtismo as raíces de Galicia e, cal bardo, anuncia a redención do chan patrio tras o trebón da Guerra Civil na “Saga da nova lelía”. Existen moitas outras alusións ao celtismo na lírica de Pita. Entre elas, o símbolo recorrente das *sete estrelas*, que podemos identificar doadamente coas sete cruces do escudo galego na composición “Ramón Otero Pedrayo”: *Por camiños da Terra, / peleriño de amor, / no peito vagariño / agromando a canción; / rosa das sete estrelas, / camiña Don Ramón.* Con todo, no poema “Alalá, III” poderían ter resonancias das sete nacións celtas (Bretaña, Cornualles, Escocia, Gales, Galicia, Irlanda e a Illa de Man): *As sete estrelas van lonxe / lavadas d’azul e albeiro; / lévalas ó vento celta / n’unha dorna d’ameneiro.* Igualmente



Portada do libro  
Os relembrs  
As cantigas.

enlazados co celtismo e con ecos da épica colonización de Irlanda teríamos que situar os versos de “O vello val”: *Polas augas verdosiñas / chegaran á nova terra. / Eran os corpos lanzales / da lousana ponla celta. / Esbaraban polas vagas / nas dornas de neboeira, / lene lameiro salgado, / ronsel azul das arelas / soñadas contando as lúas / en lonxanías senlleiras.*

Épica tamén, nunha dimensión fóra do celtismo pero dentro da tradición reivindicativa do galeguismo que Pita fai confluír na súa “Saga da estrela senlleira”, é a presentación de Pardo de Cela como vítima a carón dos Mártires de Carral e de Rosalía de Castro, pólas todas elas que o coruñés define como herdeiras dunha estirpe celta asociada coa temática xacobeá. Nótase tamén a influencia de Pondal no uso da voz *Celtia* para referirse a Galicia: *Ela sirgou co fío aloirado e longal / as facianas románticas dos heroes de Carral, / e espallou pol-a Celtia líricos respiradores / pra alumar o armonioso canto dos precursores, / cántigas rebuldeiras de melros milagrosos / a lilaila buguina dos bós e xenerosos.*

Poderíamos sinalar aínda outros modelos literarios que, coidamos, puideron servirle ao poeta herculino de guía e inspiración, como os *Romances galegos* de Blanco-Amor. Ademais, cómpre considerar o evidente influxo de García Lorca na elexía do escritor galego titulada “Morte de Alexandro Bóveda” (Méndez Ferrín, 1984: 98; Alonso Montero,

1998: 115-116). Verbo da temática elexíaca, é de notar que, á marxe da estética adoptada por Pita, outra das liñas temáticas predominantes na súa lírica sexa a homenaxe poética. Hai unha exaltación case hímnic en “Saga da vella lelia”, un texto panexírico no que o autor evoca algúns inmolados que pagaron coa súa vida a defensa do ideal galeguista (Bóveda, Casal, Casas, Galán Calvete). Á marxe do exposto, na obra de Pita hai composicións dedicadas a outros intelectuais galegos da súa época. Neste sentido, destaca pola súa recorrencia a aparición da figura de Castelao, pero tamén atopamos versos dedicados a Ramón Suárez Picallo e a Otero Pedrayo.

É obvio que a maior parte da lírica de Pita ten un pouso sentimental froito da identificación do *eu* poético coas experiencias autobiográficas, que configuran outras liñas temáticas da obra do escritor coruñés: a emigración e a evocación nostálgica da Terra, nas que anotamos a influencia de escritores como Rosalía ou Cabanillas. Cómpre apuntar que os versos do herculino non reflicten unha visión idílica da emigración, senón as súas causas. Avalados pola traxectoria vital do autor, bastantes poemas de Pita están escritos en clave dun *eu* lírico en ton confesional (por exemplo, “Cantiga anterior”), pero nalgún dos textos, por exemplo “E chegaba do lonxe”, emprega Pita a perspectiva do diálogo lírico.

A lóxica consecuencia da emigración, a saudade, localízamola en moitas composicións do coruñés,

delicados exercicios de lirismo. A arela morriñenta, a melancolía transfigurada e a señardade imprimen un carácter distintivo aos versos de Pita, modulados en infinidade de tons e variedade de rexistros, seguindo unha liña de acentuada dramatización sempre contida. O manexo con mestría do conxunto de tópicos (por exemplo, o símbolo da andoriña) e mais o paso do *eu* lírico ao *nós* colectivo e ao *vós* de función apelativa facilitan o achegamento emocional do lector ao mundo emotivo do autor. Un bo exemplo do antedito anotámolo nas páxinas de *Serán: Podedes atoparnos / nos fogones pamperos, / escoitar na soedade / a lelia lilaila / da cantiga norteña, / a baguala, a vidala, / -alalás anduriñas- / choutando polo monte largacío.*

O motivo do afastamento, da separación obrigada nos planos espacial e temporal, xunto coa imposibilidade de atopar abeiro e consolo para a mágoa, levan a Pita a establecer no pasado dous tempos ou ciclos. O primeiro remítenos a un tempo pretérito distante, de leda e agradable lembranza, que se corresponde coa nenez: *Cando a Terra deixamos / por outra, sempre tan lonxana, / vai con nós isa arela / de voltar, que enxamais se acada. / O meniño que deixa / a cativa terra da infancia, / enxamais torna a ela. / Fícase soio coa lembranza.* Tocante ao segundo ciclo, trátase dun pasado máis próximo e cheo de connotacións amargas que se prolonga ata o presente: *Polo serán senlleiro do suburbio, / polas rúas sureñas e rosadas, / fun deixando rafañas de*

*morriña, / os anacos de sonos i esperanzas. / Soio ficou a arela manseliña / da volta á miña terra das lembranzas. / Isa terra que atopo cada día, / mais vella, mais soíña, mais lonxana.*

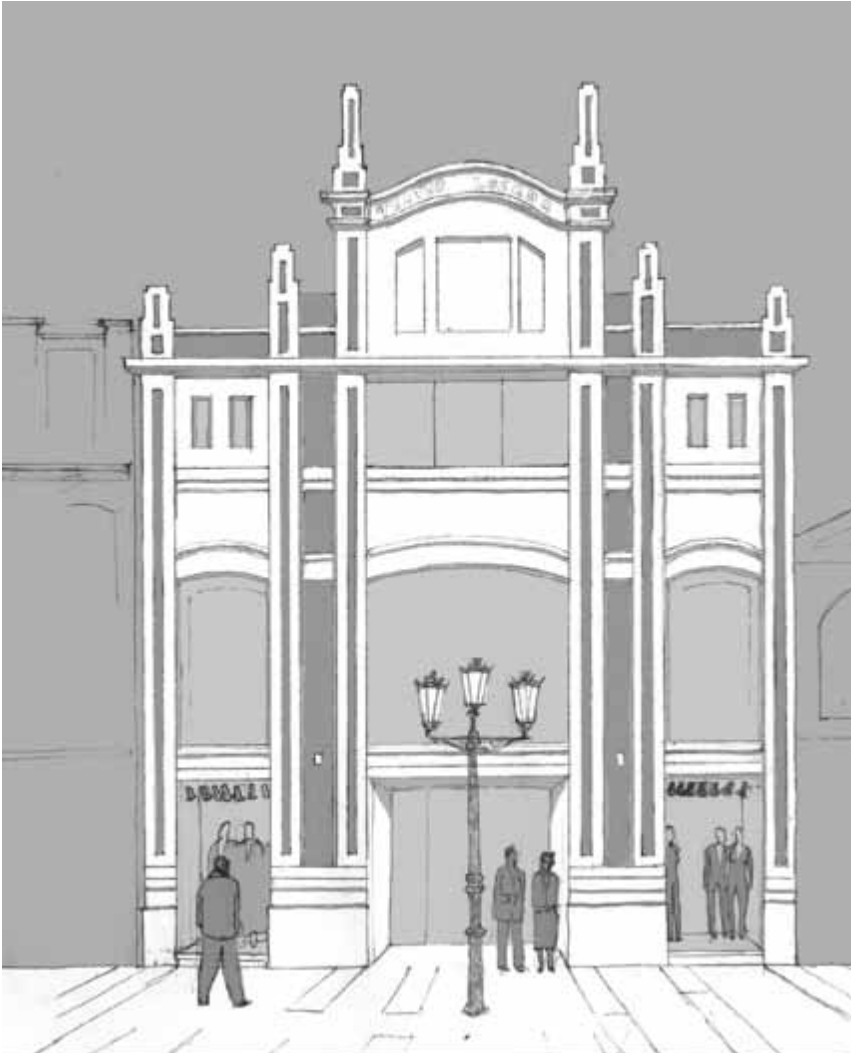
Tamén é de notar que a saudosa recreación da paisaxe perdida da infancia permite ao escritor coruñés construír unha ponte entre o pasado e o presente nunha sorte de *ubi sunt*, feito que se reflicte en poemas como “De neno tiña

saudade...”, no cal albiscamos o ascendente de Rosalía: *De neno tiña saudade / e non sabía de qué; / agora téñoa da infancia, / e mañán ¿de qué a terei?* Noutras composicións aparece o motivo do retorno, posibilidade mirrada pola apóstrofe final do suxeito poético, vencido pola desposesión e o tempo: *Voltar a ser na Terra outra volta emigrante, / soio, descoñecido polas terras e as rúas, / a tér que repetir decote, ¿non me lembran?*

En síntese, podemos concluír que a contribución de Emilio Pita á cultura galega posúe calidades expresivas e elementos de interese abondos, o que xustifica a importancia do seu corpus literario e mais a pertinencia de futuros estudos arredor da produción lírica deste autor.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO MONTERO, X. (1998): “Presencia dos Seis poemas galegos de García Lorca na poesía galega”, *Anuario de Estudios Literarios Galegos 1997*, 115-29.
- CARBALLO CALERO, Ricardo (1982): “Rafael Dieste no novecentismo”, *Grial. Revista galega de cultura* 78, 401-410.
- C[OSTA] G[ÓMEZ], A[ntonio] (1974): “Pita, Emilio”, en *Gran Enciclopedia Gallega*, t. XXV. Gijón / Santiago de Compostela: Silverio Cañada Editor, 50-51.
- GARCÍA NEGRO, María Pilar e Xosé María DOBARRO PAZ (1990): *33 aproximacións á literatura e á lingua galegas*, 2ª ed. Sada-A Coruña: Edicións do Castro.
- FILGUEIRA VALVERDE, X. (2008): *Os poetas galegos (1936)*. Antoloxía consultada, Alonso Montero, X. & A. Acuña Trabazo (eds.). Pontevedra: Museo de Pontevedra-SECC.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, X. (1995): *Manifestos das vangardas europeas (1909-1945)*. Santiago de Compostela: Laivento.
- MÉNDEZ FERRÍN, X.L. (1984): *De Pondal a Novoneyra*. Vigo: Xerais.
- MOLINARI, V.L. (1961): *Latitud Finisterre*. Buenos Aires: Follas Novas.
- PENA, X. R. (1996): *Manuel Antonio e a vangarda*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- PITA, E. (1930a): “Letras galegas. Pelerinaxes, de Otero Pedrayo”, *A Fouce. Periódico galego* 5, 3.
- (1930b): “Afirmazón”, *A Fouce. Periódico galego* 7, 4.
- (1930c): “Lembranza do Pai Feixoo”, *Céltiga* 142, s.p.
- (1930d): “Paráfrasis encol da poesía trovadoresca”, *A Fouce. Periódico galego* 24, 6.
- (1933a): “Maiakovsky, o derradeiro romántico”, *Galicia. Órgano de la Federación de Sociedades Gallegas* 294, 3.
- (1933b): “Acotacións ó congreso da Federación. O galego, idioma oficial”, *Galicia. Órgano de la Federación de Sociedades Gallegas* 301, 1.
- (1933c): “Verbas encol da autonomía”, *Galicia. Órgano de la Federación de Sociedades Gallegas* 305, 3.
- (1938): “O idioma, símbolo de personalidade”, *A Nosa Terra* 424, 1. Reprod. en *Galicia. Órgano de la Federación de Sociedades Gallegas* 584, 1.
- (1940): “La prosa gallega de Castelao”, *Galicia. Revista del Centro Gallego de Buenos Aires* 331, 14-15.
- (1942): *Jacobusland*. Buenos Aires: Imp. Iglesias y Materá.
- (1943): “A Nosa Terra e os periódicos oitocentistas galegos”, *A Nosa Terra* 428, 5.
- (1944): *Cantigas de nenos*. Rosario: Arayl.
- (1949): “A patria e os poetas galegos do XIX”, *A Nosa Terra* 473, 3.
- (1955): “Poética”. In Fernández del Riego, Francisco (ed.), *Escolma de poesía galega. IV: Os contemporáneos*. Vigo: Galaxia, 243.
- (1959): *Os relembrados. As cantigas*. Buenos Aires: Citania.
- (1963): “Na evocación de Rosalía celebrouse o Día de Galicia”, *A Nosa Terra* 505, 2.
- (1964): “Feixoo e o Cura de Fruime”, *Galicia. Revista del Centro Gallego de Buenos Aires* 538, 8-9.
- (1964): *O ronsel verdegal*. Vigo: Galaxia.
- (1968): “Os meus poetas: Ramón Cabanillas”, *Vieiros. Revista do Padroado da Cultura Galega do México* 4, 27-28.
- (1974): *Serán*. Vigo: Galaxia.
- RABUNHAL CORGO, H.M. Manuel & J.M. Monterroso Devesa (1989): “Xenaro Marínhas del Valle: Testemunha de unha lealdade”, *Agália. Revista da Associação Galega da Língua* 18, 197-242.
- RÍO CONDE, E. (1998): “Textos metaliterarios nas letras galegas no período 1920-1955”, *Anuario de Estudios Literarios Galegos 1997*, 161-72.
- Sen sinatura (1955): “Los autores juzgan su obra. Emilio Pita”, *Galicia Emigrante* 8, 19.
- VARELA, L. (1944): “Emilio Pita: Jacobusland”, *Correo Literario* 13, 6.
- VARELA JÁCOME, B. (1951): *Historia de la literatura gallega*. Santiago de Compostela: Porto y Cía.
- VÁZQUEZ CUESTA, P. (1980): “Literatura gallega”, en Díez Borque, José María (ed.), *Historia de las literaturas hispánicas no castellanas*. Madrid: Taurus, 626-893.
- VILAVEDRA, D. (1999): *Historia da literatura galega*. Vigo: Galaxia.



**MARÍA ZARAGOZA ARIAS**

Licenciada en Historia da Arte pola Universidade de Santiago de Compostela. Na actualidade está a realizar a súa tese doutoral baixo o título “La imagen comercial de moda desde Galicia. De las tiendas tradicionales a la expansión de Inditex”.

# TEATRO LOSADA



do

## «Variedades»

a un comercio con historia.

A vida dun cine na cidade de Ourense.

Texto e fotografías: **María Zaragoza Arias**

Ilustración: **Miguel Cuba Taboada**

**U**ns dos principais cines da cidade pecha as súas portas o 20 de decembro de 1996, tras sesenta e sete anos de vida. Sito na rúa principal da cidade, a rúa do Paseo, convértese no ano 2000 nunha tenda Zara.

### A cidade de Ourense e aparición dos cines

En 1929, as dimensións da cidade de Ourense, así coma o seu número de habitantes, non era moi importante. Se na Coruña, cun censo do ano 1900 certificaban unha poboación de 40.000 habitantes, en Ourense no mesmo ano alcánzase tan só os 10.000, e, en 1930, os 14.000. Nos anos vinte, existía na cidade unha vida cultural activa a través da Sociedade Artística A Troia (dende 1922) e o grupo da revista Nós (fundada no 1920).

As proxección cinematográficas chegan a cidade a través de barracas móbeis, e en 1916, usarase o Teatro

Principal coma sala de cine. Será o teatro Losada, construído en 1929, o primeiro cine-teatro da cidade. Ambos, o Principal e o Losada, con funcións diarias, eran os dous escenarios máis recorrente para mitins, conferencias e homenaxes. Nos anos trinta, o cine tiña cada vez máis seguidores, e outras salas, coma os salóns do Liceo, A Troia, e Riandi, proxectaban películas.

### Teatro Apolo/ Teatro Losada

O arquitecto Antonio Alonso Vargas firma o proxecto para o Teatro Losada en 1929. En orixe, denominouse Teatro Apolo, pero todo o mundo chamouno Teatro Losada, en referencia o seu propietario, o empresario Julio Losada.

O nome de teatro Apolo proviña dunha sala anterior de carácter provisional, cuxa tipoloxía era a dun salón de variedades, realizado en madeira. Xaquín Lorenzo<sup>1</sup> relata a existencia diste "Salón Apolo":

1.(Lorenzo Fernández, 2004:39-40).



O Apolo, o Sal6n Apolo. Pero ao primeiro cham6base *Variedades* porque o cine ent6n era moi pintoresco, era mudo, naturalmente, e en branco e negro. Pero como cine era mudo non hab6a que o6r, e ent6n a xente falaba en voz alta. E hab6a una orquestra para entreter 6 xente porque en cada parte –vi6an as pel6culas divididas en partes–, mentres rebobinaban a parte e colocaban a outra hab6a pois un espazo baleiro. E ent6n a orquestra tocaba. E tocaba cousas co6necidas da xente: e sobre todo os rapaces, desde xeral, que custaba un can cada entrada, dez c6ntimos, acompañ6bamos as m6sicas que tocaban a orquestra. E cham6base *Variedades* porque ao terminar o cine a sesi6n non acababa, sen6n que sa6a unhas veces unha cantante, outras veces un malabarista.»

Este precedente atop6base a uns metros do edificio actual<sup>2</sup>. Esta tipolox6a de Sal6n de Variedades e a mesma que amosaba o Sal6n Villa de Par6s (Cine Par6s) na Coru6a. En 1917 o Sal6n Apolo de Ourense era rexentado por Isaac Fraga

Penedo, momento en que se reforma o edificio<sup>3</sup>.

Os sal6ns de variedades convert6ronse en insuficientes, e com6zanse a modificarse entre 1900-1910, sobre todo en Inglaterra, Francia e Estados Unidos, uns recintos h6bridos entre teatro e cine, de maiores dimensi6ns e m6is coidados esteticamente. Estes modelos material6zanse en Espa6a mestur6ndose cos modelos de teatro 6 italiana en canto a disposici6n da sala (mantense a forma curva, os palcos, o foso da orquestra e un importante escenario<sup>4</sup>).

«O6ase en todo Ourense o timbre aquel anunciando o comezo da sesi6n. Porque ent6n o cine, ben, mont6ronse despois m6is cines, un deles o *Sal6n Apolo*, que se chamou primeiro *Variedades*, que era de madeira, que estaba onde est6 hoxe a Casa de Conde, na esquina da r6a do Paseo e a r6a da Alba.

–Onde est6 o Banco Pastor.

Al6 ardeu, era de madeira e ardeu. Refix6rono e fixeron o Sal6n Losada.

–O *Sal6n Apolo*

2. Somoza Medina (2002) traza unha li6a de propietarios do teatro da seguinte forma: Isidro Pinacho Garc6a constr6e unha estrutura en madeira que colle o Cine Pinacho; esta empresa pasa a mans dos empresarios Rafael Mas6 en 1908 y Tom6s Pic6n en 1909, ata que pasa a mans do xulgado por impago; en 1914 Felipe Fern6ndez e Antonio Aragon6s conv6rtense nos novos propietarios, pero na primeira funci6n inc6ndiase; en 1915 pasa a mans do empresario Fraga, cham6ndose dende ent6n, Sal6n Apolo. 6 importante salientar que posiblemente existan interferencias testemu6ais tra o Sal6n de Variedades e o chamado Cine Moderno ou de Barbagelata, xa que atop6banse a escasos metros, e ambos proxectaban regularmente pel6culas.

3. (Comisi6n T6cnica de Cinematograf6a e artes visuais, 2004: 168)

4. (S6nchez Garc6a, 1994: 421)



O teatro-Cine Rialto de Santiago de Compostela, de 1921 é unha mostra da continuidade dos planimetrías teatrais. O arquitecto municipal Marino Fernández Ragel deseña este edificio conservando as paredes e a fachada do antigo garaxe modernista realizado tres anos antes polo arquitecto Jesús López Rego. Presentaba unha planta de elipse truncada polo escenario, repetindo a estrutura do Teatro Principal da cidade. O cine-teatro constaba de palcos no piso superior seguindo a curva de platea. Este modelo, coma sinala Sánchez García<sup>5</sup>, remite o cine Rialto madrileño (na rúa Génova), de José Espelius en 1913.

A actividade de exhibición cinematográfica alteraba os modelos a italiana; a disposición en curva, que era tan importante socialmente, para “ver e ser visto”, agora se converte nunha limitación, e as salas, pouco a pouco, derivan cara á funcionalidade e soen tomar formas rectangulares ou abertas en abanico para ganar profundidade.

Esta evolución da tipoloxía é a que explica as formas do teatro Apolo / Losada proxectado por Alonso Vargas. Unha sala de forma rectangular, ocupada totalmente por butacas, con un andar superior de dez palcos. O acceso a este nivel prodúcese a través das escaleiras de caracol de ferro situadas xunto ó escenario. Conserva elementos do teatro á italiana, coma son o escenario con tremoia e un pequeno foso para a orquestra.

En Vigo tamén se realizaron plantas similares, coma a do Cine Rialto (despois Cinema Vigo), realizado en 1916 por Michel Pacewicz (arquitecto por la Societè Centrale des Architectes de París) y por Álvarez Reyero.

Alonso Vargas expuxo un tipo de fachada cun corpo central en dous alturas, máis ancho que os seus laterais. Deste corpo central, destacou un terceiro corpo con triplo vano. Os corpos laterais, de forma simétrica, repiten un mesmo remate. Tanto o corpo central como os laterais, constan de vanos, máis abertos no primeiro nivel, e

5. (Sánchez García, 1994:425)



cun lixeiro arco. Os vanos do segundo nivel son máis estreitos e alargados. Semipilastras na fachada separan o corpo central dos laterais, e logran remarcar un sentido vertical do edificio, facéndoo máis estilizado.

Unha decoración sobria da fachada, onde unicamente destaca a modulación separando o primeiro e segundo nivel, e un rótulo na parte superior da fachada ("TEATRO LOSADA"). De estilo sinxelo e funcional, Alonso Vargas logra combinar a sobriedade monumental dos edificios de carácter institucional (que se realizaban a principios do século XX), con trazos do estilo modernista.

As necesidades lumínicas para o cine son nulas, e preferiblemente buscábase tapar calquera lustro de luz exterior. Pese a isto, sen dúbida, a hora de proxectar o edificio, pesaron máis as propiedades polivalentes que podíanse acadar. As actuacións coma o teatro nos primeiros anos de vida do edificio aínda eran importantes, e, neses tempos, era habitual que os teatros e cines albergaran eventos coma mitins, homenaxes e outras actividades. Ata 1941 non houbo outra sala de proxec-

cións na cidade (neste ano, inaugúrase o cine Xesteira, propiedade de Manuel Fernández Borrajo).

Os arquivos gráficos deste teatro-cinema antes do seu peche, constan dun voadizo de tirantes que cobre a entrada da parte baixa. Este elemento, polas características da fachada, encaixaría perfectamente co deseño orixinal, pero aínda así, un balcón aparece nas últimas imaxes do cinema, no corpo central do segundo nivel.

A figura do arquitecto Antonio Alonso Vargas no ha sido estudada en profundidade, e os datos que aparecen sobre este son poucos. Pola contra, realizou proxectos na cidade, sempre entre os anos 1925 e 1935. Participou nas obras de embelecemento do parque de San Lázaro, coma asesor, xunto a Manuel Conde Fidalgo en 1925. Un ano máis tarde, modifica o proxecto do grupo escolar Curros Enríquez. En 1931, xunto con Conde Fidalgo e Adolfo de la Vega, rehabilitan a Delegación de Facenda de Ourense. Una das últimas obras de importancia na cidade será o proxec-





to para a Praza de Abastos, xunto con Cesar Cort e Mariano Rodríguez Sanz, en 1935. Aínda que nestes traballos, a súa participación foi coma arquitecto colaborador, o estilo que manifestan é un estilo academicista, veciño os encargos institucionais, na procura dunha certa monumentalidade a partires de arquitectura sen exceso ornamental.

A vida do cine en Ourense nos anos corenta e cincuenta foi intensa. O teatro Losada será agora unicamente un cine, que compite coas salas que aparecen nestes anos. No ano '41 constrúese o Cine Xesteira, no '46 o Cine Mary, e no '48 o Cine Avenida. O empresario Manuel Fernández Borrajo era o propietario do Xesteira e mais do Principal, e o Losada continuaba nas mans de Julio Alonso Losada, e o Mary pertencía a Guillermo Vázquez Delage. O Xesteira lideraba o número de funcións anuais (330 días en 1946), seguido polo Losada (con 321 días). Entre todos, a recadación do ano 1946 acercábase os dous millóns e medio de pesetas<sup>6</sup>.

En 1956 ábrese unha nova sala, Cine Yago, propiedade de Isaac Fraga Penedo, o mesmo que adquire o Cine Losada. Nestes anos, prodúcense modificacións internas para adaptar a sala os novos medios.

### **A reforma do histórico Cine Losada como tenda Zara**

Os anos oitenta marcaron o último período de éxito para os cines, atraveso dos multicines (Novocine, Pequeño Cine –posteriormente Novocine 2– e Duplex), que permitiron proxectar diversas películas en pequenas salas. Pero os grandes cines, os históricos, como o Xesteira e o Losada, deixaron de ter rendibilidade, porque precisaban de películas de moito éxito para acadar beneficios na venda de entradas. No 1996 péchanse as portas do Losada, marcando o principio do fin para outros cines da cidade. A chegada dos cines Cinebox, dentro do centro comercial Pontevella no ano 2001, sentencian os pequenos cines da cidade.

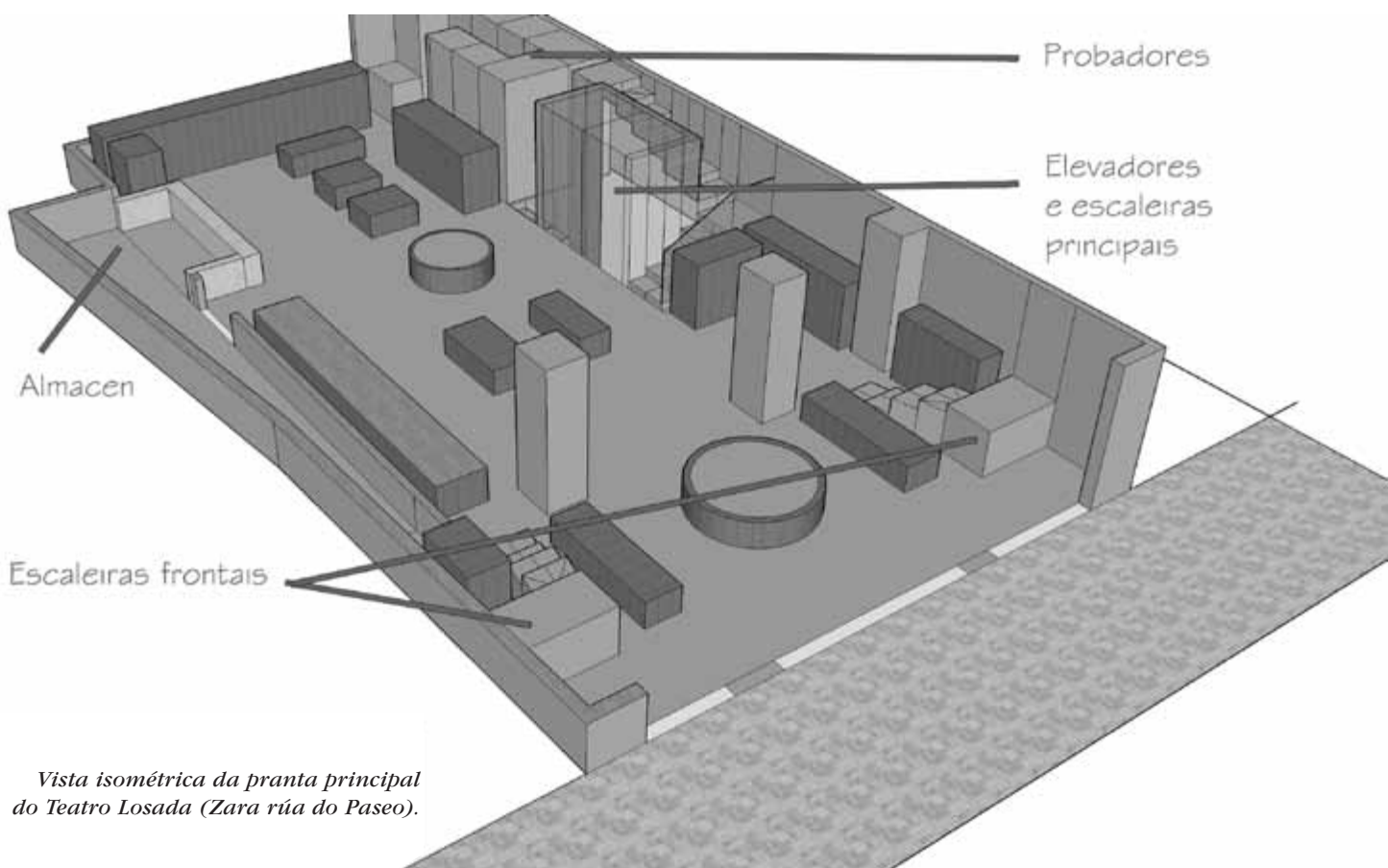
6. (Somoza Medina, 2001:237)

A ocupación dos locais dentro da cidade comeza a mudar, e as licencias municipais do período 1979-2000 indican un incremento no número de novos negocios de roupa que abren no núcleo do casco urbano. Este predomínio é importante para explicares a implantación de Zara no centro da cidade dentro dun edificio histórico.

Esta recuperación dos espazos, coma é o caso de Zara, non foi un feito illado, e incluso os medios de prensa reflectiron esta tendencia<sup>7</sup>. O cine Xesteira pecha as portas e convértese nun café-teatro no 2000.

Entorno a reforma realizada para Zara, a acción real foi a de conservar integramente a fachada, e destruír case na súa totalidade o interior, xa que era inservible. A fachada límpase, elimínase o voadizo e o corpo abalconado que sobresaía da fachada. Os vanos con marcos en madeira substitúense por un acristalamento, excepto no segundo nivel, onde os vanos son cubertos por una superficie acristalada opaca.

No seu interior, o andar de acceso ó exterior procura recordar a entrada teatral. Preséntanse dous escaleiras estreitas de dobre tiro, unha a cada lado da entrada. Desta forma, baixo o marco da porta de acceso, o visitante ten a sensación de entrar nun teatro. Na parte dereita do edificio, no sentido da entrada, atópanse as escaleiras principais que dan acceso a tódolos andares e os elevadores. No andar soto atópase a sección infantil, na baixa e no primer andar a de muller, no segundo andar o de home, e o terceiro andar é reservado a almacenaxe. Aínda que no interior non se conserven as propiedades reais do teatro, la intencionalidade do deseño é recrear un espazo que o recorde. Os arquitectos e deseñadores que firman o proxecto pertencen o estudio da propia compañía. Co teatro Losada, comeza unha serie de rehabilitacións de cines e teatros coma tendas Zara, como é o caso no ano 2004 da reforma do teatro Menacho en Badaxoz, e no 2005 do Cine Capitolio de Elche. Nos tres casos, procurouse rememorar o cine antigo, ou de simulalo. Os mobles son estruturas metálicas mínimas e acristaladas, procurando unha imaxe transparente, que cargue moi pouco os espazos.



*Vista isométrica da pranta principal do Teatro Losada (Zara rúa do Paseo).*

7. (La Región, 2007)

## A recuperación e a reutilización dos espazos. Ante unha polémica do uso

Gran parte da polémica que suscita a recuperación dos espazos para un uso comercial é a conservación do seu interior. Neste caso, tanto as condicións do inmoble coma a necesidade de aproveitar o espazo primaron a conservación. Este mesmo ano, a cadea H&M abriu unha nova tenda na madrileña rúa de Gran Vía no espazo do antigo Cine Avenida. Os espazos recuperáronse plenamente, dando irregularidade a tenda, pero sen dúbida estamos a falar dunhas dimensións moi grandes do cine previo a tenda, e este non é o caso do Losada. Outro factor determinante para a transformación deste espazo interior é a propia imaxe corporati-

va, xa que unha certa estandarización dos espazos de comercio de Zara favorecen que o visitante/comprador se familiarice rapidamente coa tenda.

Sen dúbida, a opinión xeneralizada, tanto de especialistas coma de cidadáns, é a de optar pola total conservación, pero nestes momentos atopámonos nun cambio nos plantexamentos do espazo urbano. Prodúcese unha desocupación comercial e residencial das zonas vellas a favor dunha ocupación das zonas residenciais e centros comerciais. Este proceso estase a paliar a través de rehabilitacións de vivendas no casco vello e de edificios como comercios, promovendo tanto a vida habitacional, coma comercial e turística do centro das cidades.

### BIBLIOGRAFÍA CITADA

LORENZO FERNÁNDEZ, Xaquín. 2004. *As nosas voces. Xaquín Lorenzo "Xocas"*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2004. Vol. nº 20.

SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel. 1994. "Tradición y modernidad en la arquitectura del espectáculo. Los teatros-cine en Galicia". *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, 1994, Vol. t.7, págs. 412-435.

SOMOZA MEDINA, José. 2001. *Desarrollo urbano en Ourense, 1895-2000*. Santiago de Compostela: Tesis doctoral dirigida por Rubén Camilo Lois González, 2001.

*La Región*. 2007. "Las salas de cines más emblemáticas de la ciudad siguen un destino común: transformarse en comercios". *La Región*. Edición digital, 7 de octubre de 2007. Disponible on-line [consultado 01-12-2008] <http://www.laregion.es/noticia/35095/salas/cines/emblemáticas/>.

### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA CONSULTADA

CABO VILLAVARDE, J. L., SÁNCHEZ GARCÍA, J. A. y ETCHEVARRI MARCHESI, M. 2004. *Cinematógrafos de Galicia, 1896-2002*. Santiago de Compostela: Centro Galego das Artes e da Imaxe, 2004.

CARO GONZÁLEZ, Fco. Javier; JIMÉNEZ MARÍN, Gloria; *Identidad, reponsabilidad y corporate branding en la industria textil española: El caso Zara*.

FÁBREGA, Fernando. 2004. *El modelo de negocio de Inditex*. Madrid: Claves de gestión, 2004.

GARRIDO MORENO, Antonio. 2002. *Arquitectura de A Coruña en el siglo XX, de la monarquía a la república. Evolución urbana y arquitectónica 1902-1939*. Santiago de Compostela: Tesis doctoral dirigida por J.M. López Vázquez, 2002.

HUESO MONTÓN, Angel Luis. 1992. *La exhibición cinematográfica en La Coruña, 1940-1989*. A Coruña: Diputación Provincial, 1992.

HYLAND, Angus. 2006. *Cultura e identidade. El arte de las marcas*. Barcelona: Blume, 2006.

*La Región*. 2007. "Las salas de cines más emblemáticas de la ciudad siguen un destino común: transformarse en comercios". *La Región*. Edición digital, 7 de octubre de 2007. Disponible on-line [consultado 01-12-2008] <http://www.laregion.es/noticia/35095/salas/cines/emblemáticas/>.

LOIS, Rubén, FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, A.I e outros. 2000. *La industria de la moda en Galicia*. Santiago de Compostela: s.n., 2000.

LORENZO FERNÁNDEZ, Xaquín. 2004. *As nosas voces. Xaquín Lorenzo "Xocas"*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2004. Vol. nº20.

MARTÍN CURRY, J.A. 2004. *Cines de Vigo*. Vigo: Instituto de Estudios Vigueses, 2004.

MONLLOR, Cecilia. 2001. *Zarópolis. La historia secreta de un imperio de moda*. Barcelona: Planeta, 2001.

MORGAN, Tony. 2008. *Visual merchandising. Escaparates e interiores comerciales*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

PRACHT, Klaus. 2004. *Tiendas. Planificación y diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Román. 2006. *Galicia, un territorio entre la innovación y lo tradicional: diagnóstico de las empresas de confección y moda*. Santiago de Compostela: IDEGA, 2006.

SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel. 1997. *La arquitectura teatral en Galicia*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 1997.

SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel. 1994. «Tradición y modernidad en la arquitectura del espectáculo. Los teatros-cine en Galicia.» *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, 1994, Vol. t.7, págs. 412-435.

SAVIOLO, Stefania y TESTA, Salvo. 2007. *La gestión de las empresas de moda*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

SOMOZA MEDINA, José. 2001. *Desarrollo urbano en Ourense, 1895-2000*. Santiago de Compostela: Tesis doctoral dirigida por Rubén Camilo Lois González, 2001.

WALL, Cynthia. 2001. *Window Shopping. Monuments and Dust, online publications*. [En línea] 2001. [Citado el: 01 de Mayo de 2008.] <http://www2.iath.virginia.edu/london/>



**M<sup>º</sup> ELISA ABAD SUÁREZ**

Naceu en Ourense no ano 1960.

Licenciada en Ciencias Matemáticas pola Universidade de Santiago de Compostela (1977-1982). Profesora do Colexio “Cardenal Cisneros” de Ourense dende o ano 1984. Membro da Sociedade Filatélica, Numismática e Vitolfílica Miño de Ourense.



# PERCORRIDO FILATÉLICO

## *pola Vía da “Plata” en Galicia*

M<sup>a</sup> Elisa Abad Suárez

**A** Vía da “Plata” reúne a un conxunto de rutas xacobeas que teñen como eixe central e histórico a ruta comercial coñecida polo mesmo nome seguida durante o percorrido na súa práctica totalidade, aínda que, ao chegar á localidade leonesa de Astorga, abandona a ruta comercial para continuar cara a Compostela.

O seu nome ten a súa orixe na palabra árabe “Bal’latta” coa que os musulmáns designaban a vía ancha e empedrada que os encamiñaba cara o norte.

Os peregrinos en principio seguiron o Camiño francés, pero optaron por acurtar tempo e esforzo e atravesaron pola chamada Ruta Sanabresa que entra en Galicia pola provincia de Ourense, uníndose ao Camiño portugués do interior procedente de Bragança e Chaves.

No tramo galego da Vía da “Plata” hai diversas variantes:

Entran en Galicia polo Concello de A Mezquita e en A Gudiña divídese en dous ramais:

- Un deles descorre por Vilariño de Conso, Castrelo de Val, Laza, Sarreaus, Vilar de Barrio, Baños de Molgas, Xunqueira de Ambía, Paderne.

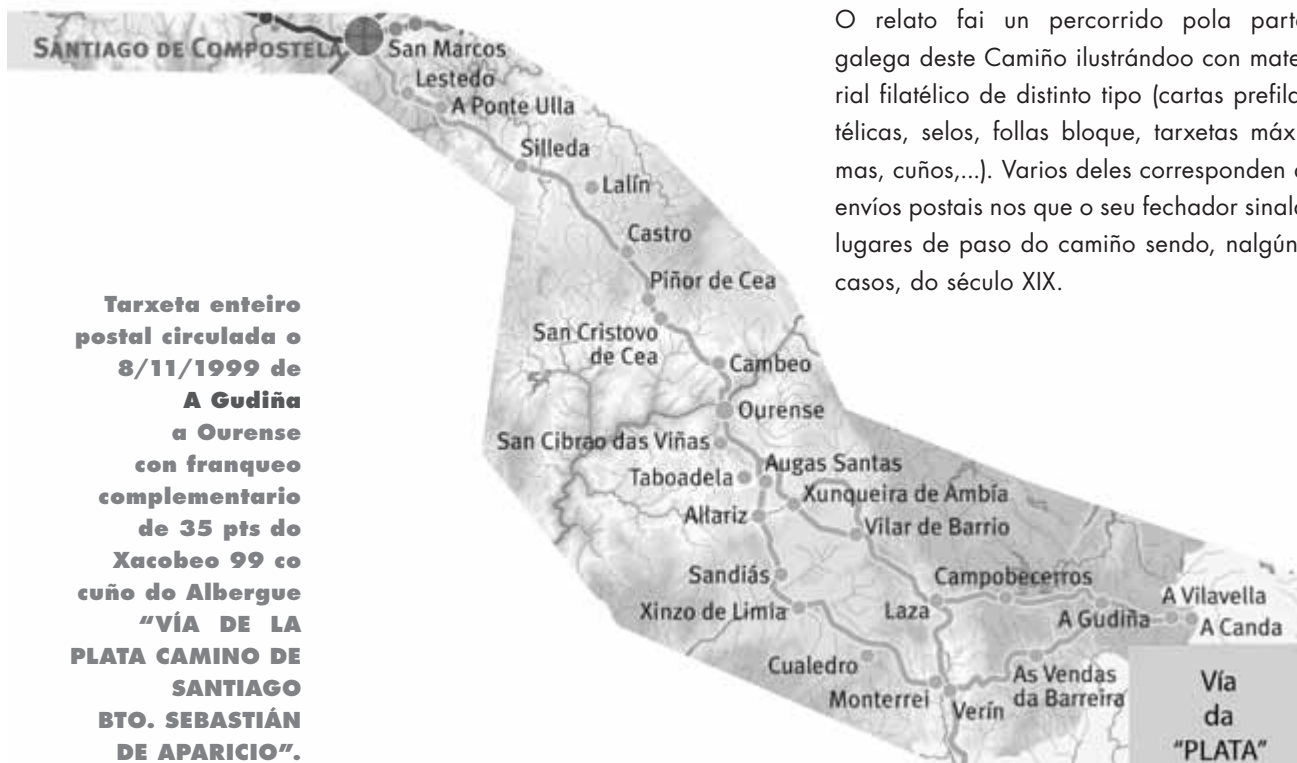
- Outro por Riós, Verín, Vilardevós, Monterrei, Cualedro, Trasmiras, Xinzo de Limia, Sandiás, Allariz, Taboadela, San Cibrao.

Únense cerca da cidade de Ourense para continuar nun único ramal ata Santiago por Coles, Amoeiro, Vilamarín, San Cristovo de Cea, Piñor de Cea, Dozón, Lalín, Silleda, A Estrada, Vedra, Boqueixón e Santiago.



**Selos conmemorativos da Autonomía de Galicia de 1980. O de abaixo ten ERRO de IMPRESIÓN: cor branca desprazada.**





**Tarxeta enteiro postal circulada o 8/11/1999 de A Gudiña a Ourense con franqueo complementario de 35 pts do Xacobeo 99 co cuño do Albergue "VÍA DE LA PLATA CAMINO DE SANTIAGO BTO. SEBASTIÁN DE APARICIO".**

O relato fai un percorrido pola parte galega deste Camiño ilustrándoo con material filatélico de distinto tipo (cartas prefilatéticas, selos, follas bloque, tarxetas máximas, cuños,...). Varios deles corresponden a envíos postais nos que o seu fechador sinala lugares de paso do camiño sendo, nalgúns casos, do século XIX.



## PERCORRIDO FILATÉLICO

### A CANDA - A GUDIÑA

A Vía da Plata fai a súa entrada en Galicia pola estrada nacional 525 despois de pasar o último punto a resaltar antes do percorrido galego, Lubián, localidade onde aparece a primeira "PEDRA" cunha cuncha, obra do escultor ourensán Carballo, que atoparemos sinalando o camiño da "Vía da Plata".



**Carta circulada de Ourense a Vigo, franqueada con 5 pts. (tarifa interurbana vixente desde o 1/9/1977) e cuño do Santuario dos Milagres moi pouco utilizado pola escasa correspondencia e curto tempo de uso.**

O primeiro que atopa o peregrino é o alto da Portela da Canda (1262m) cun miradoiro panorámico onde debe facer unha parada antes de chegar a Vilavella no Concello de A Mezquita, onde hai unha igrexa dedicada a Santa María da Cabeza.

Segue ata O Pereiro, o Canizo, e no km 433 atópase A Gudiña, patria do Beato Sebastián de Aparicio onde naceu o 20 de xaneiro de 1502. Foi declarado Beato o 17 de maio de 1789 aínda que os seus paisanos chámanlle San Aparicio.

## A GUDIÑA - OURENSE

Chegados a este punto, o camiño ten dúas variantes:

### 1. A Gudiña – Ourense pola variante de Laza

Esta variante é a chamada Verea Vella que atravesa a Serra Seca lugar de fermosas paisaxes, pasando por catro aldeas con topónimos que lembran a súa orixe: Venda do Espiño, Venda da Teresa, Venda da Capela e Venda do Bolaño, rematando en Santiago de Campobeceros.

Pasado Portocamba e as Eiras, entra en Laza, famosa polo seu Entroido.

Segue o cauce do río Támega ata o seu nacemento en A Alberguería, lugar importante no camiño e que, como o seu nome indica, tiña unha pousada para viaxeiros e ademais un hospital de caridade para peregrinos.

Atravesa Vilar de Barrio e algúns peregrinos deciden ir visitar o Santuario dos Milagres de Monte Medo.

Despois desta visita continúa cara a Xunqueira de Ambía, un dos principais puntos do Camiño do sureste.

É un centro espiritual de orixe medieval, rexido por cóngos sometidos á regra de Santo Agostiño.

Ten unha magnífica igrexa románica, un claustro con dependencias anexas e, noutro tempo, posuíu un hospital de peregrinos con capacidade para cen persoas.

Xunqueira de Ambía é un dos pobos mellor sinalizados da Vía da "Plata" xa que ten un sinal no Albergue, outro antes da Igrexa, o terceiro fronte á Igrexa de Santa María, un cuarto na Praza e por último e á saída, uns sinais antigos e outros de recente colocación.



**Envolta certificada que circulou de Ourense a "Junquera de Ambía" en 1842 coa marca "GALICIA ORENSE" en círculo vermello e porteo 6 en vermello.**



**Carta circulada de Xunqueira a Ourense o 6/8/2001 ilustrada coa Igrexa e o Mosteiro, franqueada con selos xacobeos**



**Carta circulada de Xunqueira a Ourense o 6/8/2001 ilustrada cun sinal do Camiño e franqueada con selos do Ano Santo de 1965 e un do Xacobeo 99.**



**Tarxeta enteiro postal con franqueo complementario e cuño conmemorativo "La Salle 16/3/2002" coa marca do "Albergue de Verín".**



**Sobre franqueado con 2 ptas. Ano Santo 1965, 185 ptas. Xacobeo 99 e 60 ptas. Patrimonio da Humanidade o Camiño de Santiago. Fechador de VERÍN- 32 do 4/3/2002 en sobre ilustrado co Albergue de Monterrei.**



**Carta circulada pola Vía da "Plata" de "Ginzo de Limia" a Santiago franqueada con 50+30 c. de acordo coas tarifas vixentes dende o 10 de xullo de 1954 (interurbana). Cuño do 29 de xullo de 1956 sobre selo do Apóstolo emitido para o Ano Santo de 1954.**

Despois o Camiño continúa cara a Ourense pasando polo Concello de San Cibrao das Viñas.

E xa próximo a capital da provincia pasa por Seixalbo.

## 2. A Gudiña – Ourense pola variante de Verín

Saíndo do centro urbano de A Gudiña, unha das rutas diríxese á parroquia de San Mamede de Pentes, pasando por Mente e O Navallo, no concello de Riós e chega á localidade de As Vendas da Barreira para poder visitar a capela de San Mauro.

Pasando por Trasestrada e Fumaces entra na vila de Verín, situada no val de Monterrei, encrucillada de camiños xacobeos, sitio de paso dos peregrinos portugueses que veñen de Chaves.

Un lugar sinalado polos balnearios de augas termais onde destaca a igrexa parroquial de Santa María a Maior co seu Cristo das Batallas, e a igrexa barroca da "Merced".

En Verín, o albergue atópase nun fermoso edificio situado no Barrio de San Lázaro, que tamén é sede da Oficina de Turismo e Sala de Exposicións: A Casa do Escudo

O camiño segue ata Monterrei onde o seu castelo (s. XIII-XVIII), que é o maior recinto fortificado de Galicia, ten ao seu carón a portada do antigo Hospital de Peregrinos.

Neste conxunto residencial e defensivo imprimiuse o Missale Auriense en 1494, na primeira imprenta de Galicia.

Seguimos subindo as Estivadas para despois baixar cara a Antela. O Camiño atravesava Xinzo de Limia, importante centro cultural e agrícola, no que houbo unha lagoa, hoxe desecada, rodeada de misteriosas lendas. Pasa ao carón da Igrexa Vella ou de Santa



Mariña, o edificio máis importante do casco vello da vila datado no século XIII; nun dos capiteis pódese ver unha cuncha de vieira, probablemente facendo alusión a súa localización no Camiño de Santiago.

Continúa ata Vilar de Sandiás onde se pode ver o edificio máis emblemático do Concello, a Igrexa parroquial de San Estevo do século XVI; segue pola localidade de Piñeira de Arcos antes de cruzar o val que comunica con Allariz.

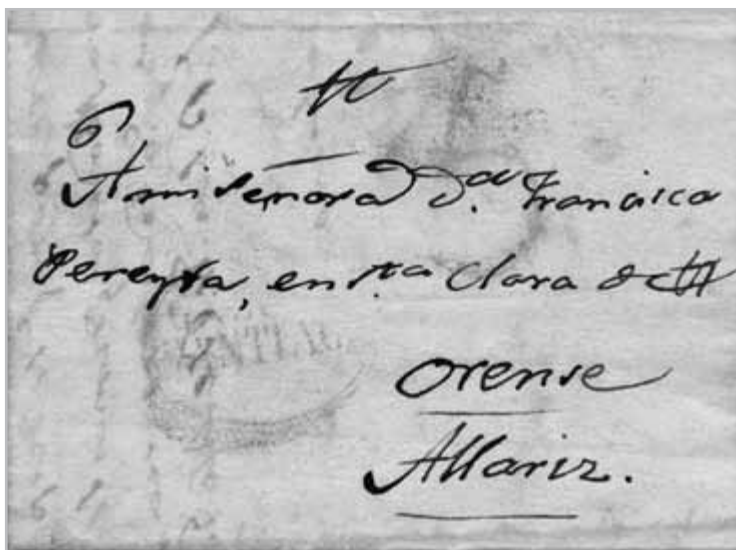
Neste concello, os peregrinos pasan por Coedo, Outerio de Torneiros, Paradiñas, Torneiros e pola aldea de Penedós, situada nunha paisaxe de gran beleza natural, célebre polo Cristo románico da súa igrexa.

Chegados a vila de Allariz, cruzan o río Arnoia por unha ponte medieval de dous arcos con miradoiro no centro que foi renovada no ano 1765. Esta pintoresca vila, chea de casas señoriais, foi outro enclave importante na ruta, destacando a Igrexa de Santiago situada no seu centro neuráxico, a de Santo Estevo, San Pedro, Santa María de Vilanova e o convento de Santa Clara.

Logo de Allariz, o trazado segue por Santa Mariña de Augas Santas co seu castro de Armeá e o forno da Santa, entra en Taboadela, segue ata as Pereiras e chega a San Cibrao das Viñas.

Nos arredores da Cidade de Ourense, ambas variantes pasan polas proximidades da "Ciudad de los Muchachos" en Seixalbo.

Por aquí pasa tamén a ruta procedente de Celanova.



**Envolta que circulou en decembro de 1823 de Santiago a Allariz. Carta prefilatélica completa certificada con porteo 5 en vermello e un círculo GALICIA SANTIAGO.**

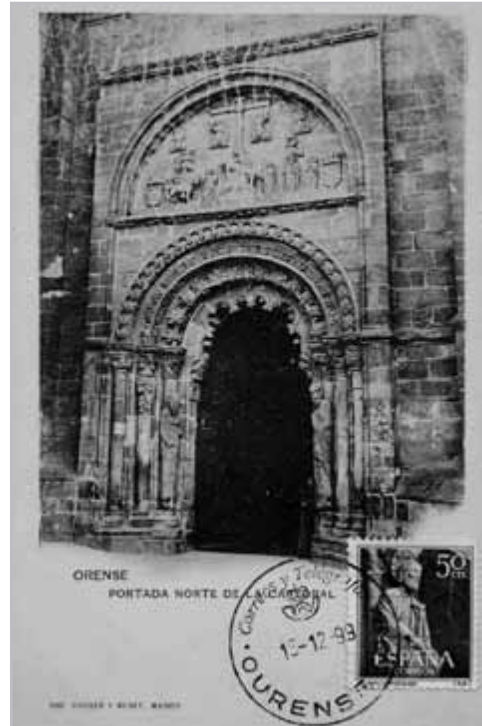


**Sobre enteiro postal de 35 pta. con selos do Ano Santo de 1943 e 1999 ilustrado coa Ponte medieval de Allariz.**



**Tarxeta con cuño de BENPOSTA-NACIÓN DE MUCHACHOS do 18/11/1995.**

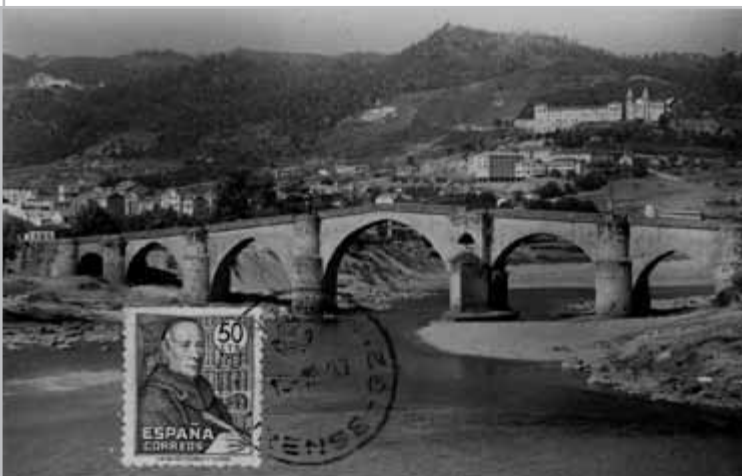
**Tarxeta cuñada  
o 4/11/1999  
franqueada  
co selo do Escudo  
de Ourense.**



**Rara tarxeta da Porta Norte da  
Catedral de Ourense franqueada  
co selo do Apóstolo de 1954,  
cuñada o 13/12/1999.**



**Sobre ilustrado co Santo Cristo de Ourense  
con cuño do 14/10/1965 conmemorativo  
da I Exp. Filatélica infantil.**



**Tarxeta ilustrada coa Ponte Vella  
cuñada o 10/12/1999 en Ourense.**

## **OURENSE CIDADE**

Os peregrinos chegados á cidade monumental de Ourense acostuman visitar As Burgas, fontes termais empregadas xa en época romana como termas; a calor da súa auga servía de refuxio para peregrinos e viaxeiros.

Dende alí e pasando pola Praza Maior chegan á súa Catedral, consagrada a San Martiño de Tours, con importantes conxuntos escultóricos do románico, gótico e barroco, destacando neste último a Capela do Santo Cristo restaurada no ano 2008.

A catedral dispón de tres fermosas portas románicas perfectamente conservadas.

Os viaxeiros contemplan a aproximación máis detallada do Pórtico da Gloria que máis tarde verán en Santiago; trátase do Pórtico do Paraíso, admirable obra, copia da obra do Mestre Mateo.

Desde a Catedral o camiño pasa pola igrexa barroca de Santa Eufemia, para seguir pola rúa do Paseo, lugar moi concurrido polos ourensáns e núcleo neuráxico do comercio.

Para continuar camiño atravesan o río Miño pola Ponte Vella, antigamente paso obrigado dos peregrinos que ían cara a Compostela. Actualmente consta de 7 arcos (dos 11 primitivos), mide 370 metros de largo e o arco central ten 43 metros de ancho por 38 de alto.

Antes de abandonar a cidade botan unha ollada á estación do ferrocarril situada no barrio da Ponte, antigo concello de Canedo que pasou a anexionarse a Ourense no ano 1943.

### OURENSE - SANTIAGO DE COMPOSTELA

Á saída de Ourense, o camiño segue por Cudeiro, Tamallancos, Faramontaos, Biduedo e en A Casanova xúntase coa variante que sae de Ourense por Beiro e Ponte Mandrás.

O camiño chega a San Cristovo de Cea, célebre polo seu saboroso pan moreno, polo seu conxunto etnográfico de casas tradicionais, fornos comunais, hórreos e alpendres.

Logo de Cea, moitos peregrinos desvíanse cara o Mosteiro de Santa María a Real de



**Carta con cuño pouco coñecido de OURENSE ESTACIÓN do 8/4/1981.**



**Carta certificada de Oseira a Santiago o 23 de novembro de 1815 coa marca "O" de Ourense con porteo 5 en vermello e 5 en verde.**



**Carta de Oseira a Ourense do 14 de maio de 1999, con cuño de Correos e do Albergue do Mosteiro.**

**Tarxeta circulada  
o 15/5/1999  
de Oseira a  
Ourense con  
cuño do Albergue  
do Peregrino  
do Mosteiro;  
ilustrada  
coa imaxe  
do Mosteiro  
antes da súa  
restauración  
(Campanario  
esquerdo  
derrubado por un  
raio).**



**Carta circulada pola Vía da "Plata" de Silleda a Ourense, cuño de rodillo e selos do Xacobeo 99 ilustrada coa ponte.**

Oseira, cenobio cisterciense con gran tradición de acollida de peregrinos.

Tras séculos de esplendor foi abandonado coa desamortización e expoliado, ata a súa recuperación polos monxes.

Os tres claustros (Cabaleiros, Procesións e Pináculos), a súa Sala Capitular (denominada das palmeiras pola sensación que crean as súas columnas) e as fachadas, da igrexa e o Mosteiro constitúen un compendio de arquitectura renacentista e barroca.

Dende Oseira, retórnase á ruta por Castro Dozón, pasa polo alto de Santo Domingo, por Lalín, e segue pola parroquia de Santiago de Taboada (Silleda) cruzando unha ponte medieval sobre o río Deza que leva á capital municipal.

O último tramo deste camiño de peregrinación atravesas terras do concello de Silleda, A Estrada, Vedra, Boqueixón e Santiago.

## SANTIAGO DE COMPOSTELA

Santiago de Compostela é a meta e destino onde os peregrinos ven cumprido o seu soño.

A historia da cidade comeza o 25 de xullo do ano 813 cando Teodomiro, Bispo de Iria Flavia, comproba o descubrimento do sepulcro do Apóstolo Santiago; a nova esténdese rapidamente pola cristiandade e convírtese en centro de fe, cultura e comercio.

Os peregrinos chegan a Santiago cruzando a Porta de Mazarelos, a única que se conserva da muralla da cidade, e diríxense á Catedral.

Se ademais é Ano Santo, é dicir, se o 25 de xullo, festividade do Apóstolo cae a domingo, encamiñanse cara á Porta Santa que permanecería aberta do 1 de xaneiro ao 31 de decembro.

Na visita á Catedral o peregrino adoita cumprir cun ritual que o levará:

- ao camarín do altar maior para darlle unha aperta ao Apóstolo Santiago, unha escultura de orixe románica



- a visitar a cripta na que se conservan os seus restos



- a visitar o Pórtico da Gloria



**Variantes de selo emitido o 15/7/1937 coa imaxe do Pórtico da Gloria: dentado, sen dentar, imaxe invertida, sobrecargado.**

**Selo emitido o 13 de maio de 1993. Traslación do corpo Santiago a Galicia dende Palestina.**



**Selo emitido o 13 de maio de 1993. Descubrimento da Tumba do Apóstolo polo Bispo Teodomiro.**



**Tarxeta máxima con selo da Porta Santa emitido en 1943.**



- a asistir a Misa do Peregrino na que frecuentemente o funcionamento do botafumeiro, incensario de grande tamaño que co seu voo dende o alto da nave do cruceiro deixa abraídos a todos os visitantes.



Tras o seu paso pola Catedral, o peregrino solicita a "Compostela", documento acreditativo da súa peregrinación e dende ese momento, a cidade compostelá ábrese para el.

Santiago de Compostela foi declarada en 1985 Patrimonio Cultural da Humanidade pola Unesco; dous anos máis tarde o Consello de Europa declara ao Camiño de Santiago Primeiro Itinerario Cultural de Europa; seis anos despois, o 10 de decembro de 1993, foi declarado Patrimonio da Humanidade pola UNESCO e no ano 2004 recibe o Premio Príncipe de Asturias á Concordia como lugar de encontro entre persoas e pobos que, ao traveso dos séculos, converteuse en símbolo de fraternidade e vertebrador da conciencia común europea ademais de recibir o título de Gran Itinerario Cultural de Europa de mans do Consello de Europa.

Así, a pegada que deixa o Camiño nos peregrinos que chegan a Compostela dende distintas partes do mundo por diferentes rutas, entre eles, a Vía da "Plata", é recoñecida a nivel internacional sendo un xeito relevante de difusión da cultura e o patrimonio da nosa terra galega.

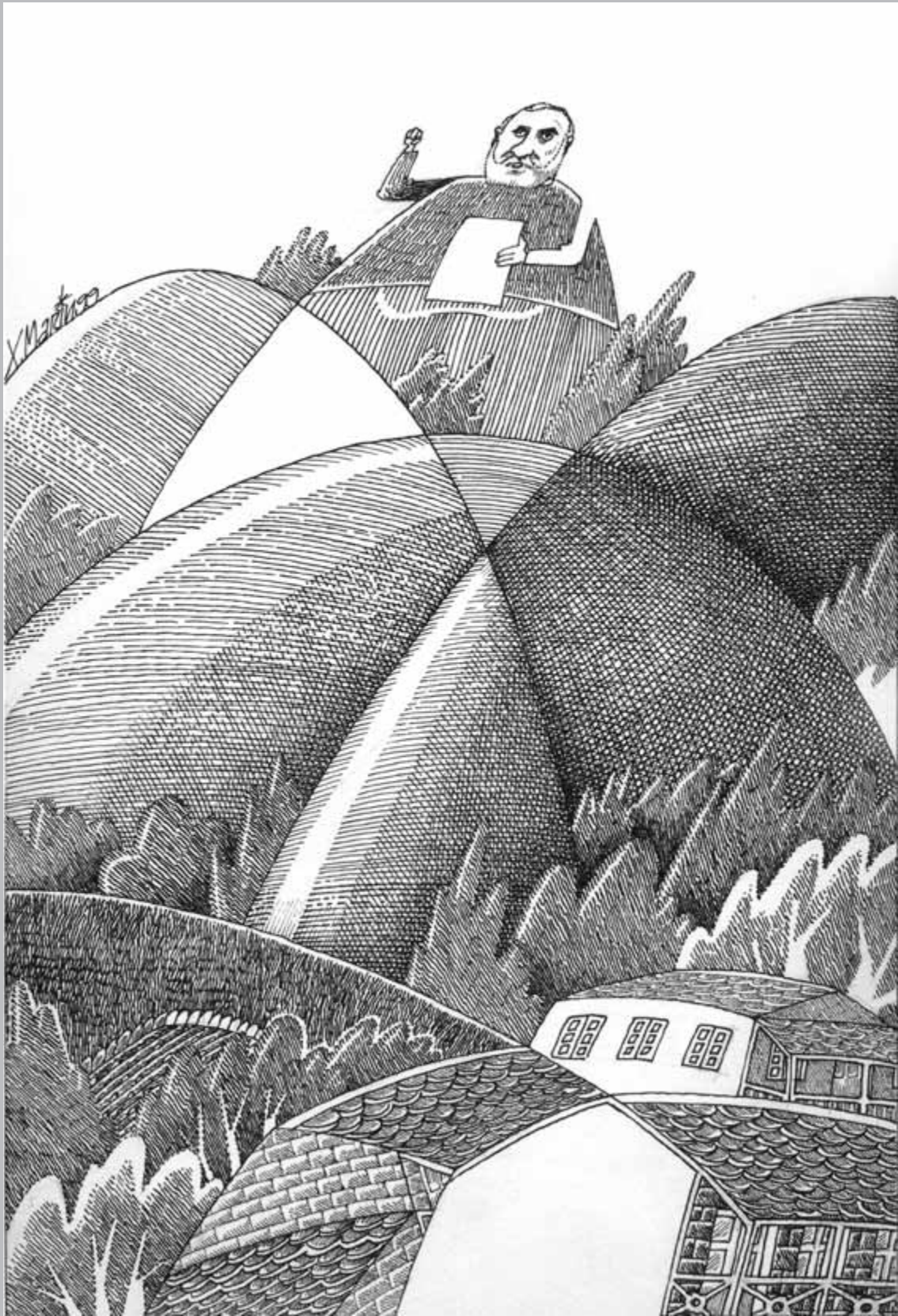
O Camiño de Santiago trae o mundo a Galicia, e os selos levan Galicia polo mundo.



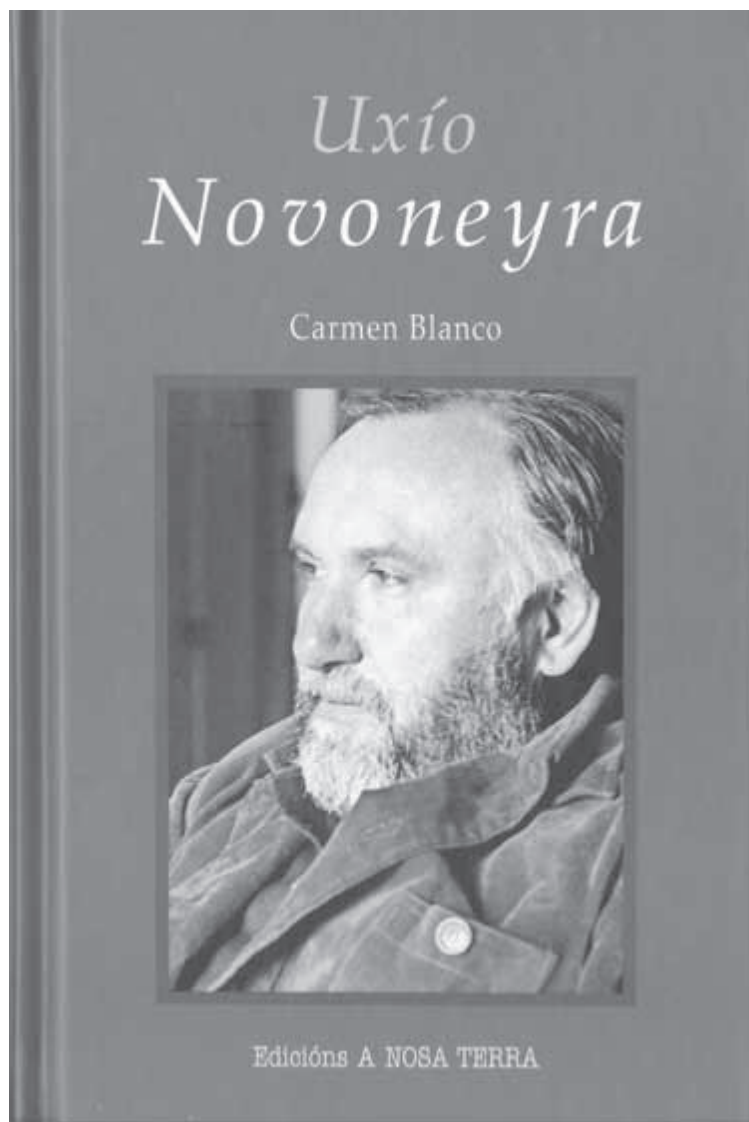
#### Bibliografía:

- Catálogo Unificado de Sellos de España y dependencias Postales, Edifil, S.A.
- Catálogo especializado de España y Dependencias, Edifil, S.A.
- PALACIOS SEIJAS, Alejandro. *Catálogo de Matasellos especiales y primer día y rodillos de Galicia (1952-2001)*.
- BARROS CACHALDORA, José. *Colección filatelia temática, Xacobeo - Vía de la Plata*.

# Uxío Novoneyra



**DÍA DAS LETRAS GALEGAS**



#### CARMEN BLANCO

Naceu en Lugo, onde vive, e é narradora, poeta e ensaísta. Exerce como profesora de Literatura Galega da Universidade de Santiago de Compostela e coordina, con Claudio Rodríguez Fer, a revista multicultural *Unión libre. Cadernos de vida e culturas*. En relación co poeta

do Courel e o seu mundo publicou os libros *Uxío Novoneyra* e *María Mariño. Vida e obra*; coordinou o libro *Día das Letras Galegas 2007. María Mariño Carou* e o monográfico sobre esta autora no *Boletín da Real Academia Galega*; e fixo a voz do escritor na *Gran Enciclopedia Galega Silverio Cañada*; así como, en colaboración con Rodrí-

guez Fer, realizou a voz da *Gran Enciclopedia Gallega* e a edición de *Os eidos*. Como narradora é autora de *Vermella con lobos* e *Atracción total*. Como poeta publicou mostradas da obra *Estraña estranxeira*. Como ensaísta centrouse nos temas de poder, muller, sexo e cultura, en obras como *Literatura galega da muller*; *O contradiscurso das mulleres*; *Nais, damas, prostitutas e feirantas*; *Mulleres e independencia*; *Luz Pozo Garza: a ave do norte*; *Alba de mulleres*; *Sexo e lugar*; e *Casas anarquistas de mulleres libertarias*. Tamén publicou os libros *Conversas con Carballo Calero* e *Carballo Calero: política e cultura*, así como diversas edicións introducidas de autores contemporáneos, entre elas a mostra bilingüe *Extranjera en su patria. Cuatro poetas gallegos. Rosalía de Castro. Manuel Antonio. Luís Pimentel. Luz Pozo Garza*. Ilustrou poesía de Rodríguez Fer e fixo o logotipo de *Unión libre*. A súa heterónima Emma Luaces publicou versións de Safo no libro *Do amor e da literatura* e unha mostra do poemario "Lobo azul".





## O Poeta Novoneyra:

### A TEIMA DA TERRA E A PESTE DA HISTORIA

Carmen Blanco

#### **Un cantor do Courel a Compostela**

O poeta Uxío Novoneyra naceu o 19 de xaneiro de 1930 na aldea de Parada, na serra luguesa do Courel, dentro dunha familia labrega acomodada. Este marco xeográfico courelao, onde pasa a nenez e primeira mocidade e a onde sempre volverá, conforma as vivencias básicas da súa creación poética, ata o punto de que esta non se pode explicar sen aquel. Por isto, Novoneyra será esencialmente cantor do Courel, terra e teima desde onde olla o mundo.

En 1945 trasládase durante o período escolar a Lugo para estudar o bacharelato, que remata en 1948. Neste último ano coñece na cidade da muralla ao seu compañeiro en idade, o escritor da Terra Cha Manuel María, persoa que permanecerá unida á biografía de Novoneyra, mais poeta moi distinto e personalidade mesmo oposta ao cantor do Courel. Con anterioridade, en 1947, vai vivir a Parada a autora noiesa María Mariño Carou con quen o poeta iniciará unha profunda relación persoal que durará ata a morte da escritora en 1967 e que deixará a súa pegada na obra de ambos.

De 1949 a 1951 está en Madrid e alí, tras superar o Exame de Estado, matricúlase por ouvinte en Filosofía e Letras. Esta xeira madrileña é unha etapa de formación cultural autodidacta, aberta a lecturas moi diversas, entre elas poesía oriental e da negritude. E é en Madrid onde comeza el mesmo a escribir poesía, animado por Dionisio Gamallo Fierros, tamén mentor da escritora da Mariña luguesa Luz Pozo Garza. Nestes anos proxecta distintos libros poéticos en castelán e é este un momento importante na conformación da súa ideoloxía crítica progresista e o do seu inicio como *dicidor* de poesía dando o seu primeiro recital poético nas aulas universitarias e participando noutro no Teatro Lara.

En 1952 volve a Galicia para facer o servizo militar, coincidindo de novo con Manuel María. A vida castrense dura dous anos, con estancias en Santiago de Compostela, A Coruña e Lugo. As experiencias compostelás son fundamentais para a súa formación galeguista na que teñen unha importancia especial personalidades como o pintor Carlos Maside, o político e ensaísta Ramón



*Novoneyra debuxado por Laxeiro.*

Piñeiro e o escritor Ramón Otero Pedrayo. É precisamente este contacto co galeguismo, xunto coa volta ao Courel durante unha convalecencia no ano 1952, o que motiva ao autor para escribir en galego. A continuación, de 1953 a 1962 permanece arredado na súa terra natal tendo que gardar repouso a causa dunha pleuresía mal curada durante o servizo militar. Nesta situación de soidade madura o ciclo poético courelao, que se inicia co libro *Os eidos* (Galaxia, Vigo, 1955) escrito entre 1952 e 1954. A obra, dedicada a Maside e Piñeiro, leva un prólogo deste último insistindo de maneira especial no motivo central da vivencia da terra.

De 1962 a 1966 vive en Madrid e traballa na radio e na televisión, sempre en programas relacionados coa poesía galega, española ou universal, como “Versos a media noite”, “Poesía e imaxen” ou “Poesía en Compostela”. Nestes anos participa na bohemia madrileña e asiste aos faladoiros do Café Gijón cun grupo de escritores, artistas plásticos, periodistas, estudantes e economistas de distintas ideoloxías, entre os que estaban o poeta Carlos Oroza, o pintor Tino Grandío e o sociólogo Daniel Pino, daquela estudante. Ao mesmo tempo, relaciónase cos membros do grupo Brais Pinto, particularmente co pintor Reimundo Patiño, así como co profesor Xosé Luís Cochón. Neste ambiente de vangarda artística e preocupación política escribe, entre 1962 e 1965, a serie poética titulada “Elegías de Madrid”, que xunto con outras dúas anteriores (“Primera verdad y tiempo con nombres” e “Elegías del Caurel”, elaboradas respectivamente entre 1953 e 1957 e 1958 e 1961) conforman o libro, editado en versión bilingüe galego-castelá, *Elegías del Caurel y otros poemas* (Rialp, Madrid, 1966).

En 1966 retorna outra vez ao Courel debido á enfermidade dos seus pais: o pai morrerá en 1971 e dous anos despois a nai. En 1968 coñece en Lugo a Elba Rei coa que casará en 1973. A parella terá tres fillos, Branca-Petra, Uxío e Arturo, e vivirá ata 1983 entre a cidade de Lugo e O Courel. Nesta nova etapa vital, por iniciativa da súa muller, recompila os poemas do ciclo courelao posteriores á publicación do primeiro libro e escritos entre 1954 e 1957, que, xunto con outros máis recentes de marcado signo político, conforman a obra titulada *Os eidos / 2* (Galaxia, Vigo, 1974), ilustrada con debuxos de Laxeiro e dedicada á memoria dos seus pais e de María Mariño. Logo, as dimensións política e caligráfica aparecen conxugadas no seu seguinte libro, *Poemas caligráficos* (Brais Pinto,



Madrid, 1979), prologado e deseñado por Reimundo Patiño. Nestes anos tamén traduce ao galego varios poemas do escritor e político chino Mao Zedong (*El Progreso*, 19-9-1976).

A comezos da década dos oitenta, Novoneyra, considerado xa como un clásico, comeza a recompilación do seu ciclo courelao, despois de someterlo a unha rigorosa depuración. Así, publícase *Os eidos. Libro do Courel* (Xerais, 1981), que terá distintas reedicións en anos sucesivos, como a ampliada de *Os eidos. Libro do Courel* (Xerais, Vigo, 1985). Ambas obras levan unha antoloxía de comentarios críticos e un glosario feito polo autor, xunto con pezas manuscritas, ilustracións de Maside, Grandío, René Portocarrero, Blas Lourés, Laxeiro e Pedro Tavera, e unha notación musical de Manuel Balboa.

En 1983 afíncase definitivamente en Compostela desde onde exerce a presidencia da Asociación de Escritores en Lingua Galega de 1982 a 1986, e de 1988 ata 1999, data da súa morte. Compostela conformará, con Lugo e Madrid, o triángulo central das cidades da súa vida e obra.

Na segunda metade da década dos oitenta comeza unha recompilación temática da súa obra completa. En *Muller pra lonxe* (Deputación de Lugo, Lugo, 1986) recolle poemas eróticos e amorosos nunha edición artística ilustrada por Carlos Pardo Teijeiro e cun epílogo de Claudio Rodríguez Fer. Máis adiante en *Do Courel a Compostela 1956-1986* (Sotelo Blanco, Barcelona, 1988) recolle composicións de temática política, acompañadas por textos manuscritos do autor e unha escolma crítica. E finalmente aparece unha nova versión bilingüe galego-euskera da temática courelá, agora depurada dos elementos políticos ou eróticos, presentes nas recompilacións anteriores



*Novoneyra debuxado por Lorente.*

deste ciclo, e sen as dedicatorias nin o glosario das edicións precedentes. Esta versión, titulada *Bazterrak / Os eidos I e II* (Pamiela, Iruñea, 1988), foi realizada e prologada polo poeta donostiarra Koldo Izagirre. Máis adiante, ao inicio da década dos noventa ve a luz unha edición introducida e anotada deste ciclo telúrico ao coidado de Claudio Rodríguez Fer e Carmen Blanco, *Os eidos* (Xerais, Vigo, 1990), edición que repite o corpus poético da vasca á que tan só engade un último poema, o titulado “O monte Cido”, escrito en 1985. Esta última obra terá varias reedicións.

Os anos noventa van amosar unha nova contribución creativa do escritor, que dá a coñecer tres publicacións de literatura infantil ambientadas na xeografía



Novoneyra, pintado por Tino Grandío.

do Courel e cunha rica linguaxe poética: os dous contos de aventuras *O cubil do xabarín* (Edelvives, Zaragoza, 1991) e *Gorgorín e Cabezón* (Edelvives, Zaragoza, 1992) e a recreación persoal dunha lenda courelá co título *Ilda, o lobo, o corzo e o xabarín* (Edelvives, Zaragoza, 1998), ilustrados, respectivamente Quintana Martelo, Quintana & Vázquez e Manuel Uhía. Nesta mesma década, seguindo o proceso recompilatorio temático e monolingüe en galego, reeditáse *Elexías do Caurel e outros poemas*, con modificacións, ademais do engadido da serie “Madrid / noite”, ilustrado cun debuxo de Reimundo Patiño e baixo o título de *Tempo de elexía* (Via Láctea, A Coruña, 1991). Ademais, despois dun longo silencio poético, publica a obra *Poemas da doada*

*certeza i este brillo premido entre as pálpebras* (Espiral Maior, A Coruña, 1994), con gravados de Carlos Crego, fotografías de Federico García Cabezón, unha pintura de Reimundo Patiño e caligrafías do propio autor, versos que teiman na certeza contra todas as evidencias do non certo.

Nos últimos anos noventa verán a luz distintas publicacións de autoría colectiva e colaboración interartística, como *Camelio xaponés* (Consortio da Cidade de Santiago, Santiago de Compostela, 1995), que reúne en edición bilingüe galego-nipona composicións de temática compostelá: sete *xiikas* (versos xaponeses) de Ayako Sugitani, en versión galega de Novoneyra, e tres composicións galegas de Novoneyra, en versión xaponesa de Sugitani; *Betanzos: Poema dos Caneiros e Estampas* (Concello de Betanzos, Betanzos, 1997), reedición do poema da festa das barcas no río Mandeo das *Elegías*, con limiar de Xulio Cuns e estampas de Jesús Núñez; ou *Onde só queda alguén para aguantar dos nomes* (Noitarenga, Santiago de Compostela, 1999), en coautoría con Emilio Araújo e con fotografías de Federico García Cabezón, sobre a perda do vello mundo da montaña.

E nos dous anos anteriores á súa morte publícase unha *Antoloxía poética* (A Nosa Terra, Vigo, 1997) de todos os seus ciclos feita por Carmen Blanco e o libro de conversas con Emilio Araújo, *Dos soños teimosos* (Noitarenga, Santiago de Compostela, 1998), o testamento intelectual que deixou en vida. E no ano final do século e da súa existencia aparecerá postumamente a derradeira obra por el preparada, *Arrodeos e desvíos do Camiño de Santiago e outras rotas* (Xunta de Galicia, A Coruña, 1999), con fotografías de Federico García Cabezón, grafismos do poeta e notas introdutorias de Ignacio Castro, a obra á que o poeta tiña dado con anterioridade outros nomes, entre eles, *Ámeto Mítico* e *Libro de Rotas / Ámeto Mítico*.



Novoneyra morre en Santiago de Compostela o 30 de outubro de 1999, o seu cadáver foi velado no Museo do Pobo Galego e logo enterrado no cemiterio de Lugo con cerimonia civil. No seu Courel natal tocaron as campás.

### **Proliferación poética depurada**

Novoneyra non é un poeta prolífico en exceso e deixounos como legado último unha obra relativamente breve e depurada. O autor é fecundo na súa creación primeira, dada en entregas personalizadas, en recitais máis ou menos privados ou públicos; espallada en distintas publicacións; ou gardada. Mais é constantemente crítico na fixación da súa creación definitiva e na súa madurez, ademais de crear de novo, volve reiteradamente sobre o xa escrito, nun labor de recreación obsesionado pola procura perfeccionista da palabra exacta, que coincide sempre coa expresión máis depurada. A isto cómpre sumar o seu carácter de poeta total que trata de abranguer o abano esencial da problemática humana, aínda que se sitúe nunha determinada perspectiva, xa sexa paisaxística, política ou existencial, as tres claves temáticas básicas da súa poesía. De aquí deriva a unidade e a personalidade da poética novoneyriana, que aparece máis claramente marcada nas últimas versión dos libros dos diferentes ciclos temáticos nos que vai recollendo e integrando as pegadas das modas históricas e literarias e acumulando os persoais acertos anteriores: *Os eidos*, *Muller pra lonxe*, *Do Courel a Compostela*, *Tempo de elexía* e *Arrodeos e desvíos do Camiño de Santiago e outras rotas*.

### **O pouso popular e a apertura da vangarda**

De todos os xeitos, nesta unidade temática e estilística é posible sinalar unha serie de cambios, que



*Novoneyra, pintado por Pedro Martínez Tavera.*

nalgúns casos non son máis que distintas dimensións poéticas e que están estreitamente vinculados ás vivencias persoais e sociais do escritor, tal como se pode deducir do recorrido biobibliográfico precedente. Mais no Novoneyra maduro conviven o máis esencial de cada un dos achados atopados ao longo da súa traxectoria poética: o canto á natureza e á terra, indisoluble do canto humano; a presenza da voz telúrica tal como aparece na tradición oral popular, reflexo da historia, da prehistoria e da intrahistoria; os motivos existenciais constantes do amor e a morte; o tema social e político na súa dimensión galega e universal; as preocupacións temáticas e expresivas de certas vangardas, como o surrealismo,



o expresionismo abstracto, a poesía *beat* ou o letrismo; e a sintonía coa poesía galaica dos cancioneros medievais, Rosalía de Castro e Eduardo Pondal, especialmente, así como con poéticas indixenistas e de certas culturas ancestrais, que practican unha arte estreitamente integrada na vida e apartada das referencias librescas.

Este canto total novoneyriano presenta unha serie de dimensións temáticas e formais que aparecen interrelacionadas. Desde o punto de vista da expresión, cohabitando no autor a dimensión popular de tipo tradicional coa vangardista. A primeira maniféstase sobre todo no ciclo telúrico, ambientado na serra e nos camiños, co que comeza e acaba a súa carreira literaria: *Os eidos e Arrodeos e desvíos*. Mentres, a segunda concéntrase na obra castelá, na de ambientación metropolitana e temática política e erótica dos ciclos elexíaco, político, amoroso e caligráfico.

### **Máis alá da escrita: poética da fala, do rito, da man**

Unha das características básicas da poesía de Novoneyra radica na súa tentativa de ir máis alá da escrita, tratando de superar o carácter literal, é dicir, reducido á letra impresa, que a literatura culta ben arrastrando desde que na idade moderna en occidente se independizou da música e do son. Estamos ante unha creación que, polo xeral e na medida do posible, fuxe de elementos culturalistas e librescos. E, aínda que na mente do escritor fique o pouso de numerosas lecturas poéticas, tenta escribir como se nada estivese escrito, apoiándose sobre todo na *lingua-fala* da poesía popular aínda viva nos cantos courelaos, daquela acochados case só no seu lugar e hoxe xa máis espallados polo mundo. E, conectando pasado e futuro, o poeta bebe nos actos creativos totalizadores propios das culturas primitivas, reivindicados por vangardas artísticas como a *action painting*, a *process art*, a arte corporal e todo tipo de *happenings*.

Todos os aspectos que fan da poética novoneyriana unha *poética da fala* deriváanse desta característica

xeral enunciada. Estamos ante unha poesía baseada no acto oral, é dicir, unha poesía para ser dita e oída, que extrema a expresividade literaria dos recursos fónicos da linguaxe. De aí a importancia do emprego da lingua oral e dialectal, da dimensión fonosimbólica e do silencio. E así, por exemplo, nun poema de *Muller pra lonxe* encontramos a aliteración fonosimbólica das vocais claras *A* e *E* para suxerir a brancura da neve, a expresión reconcentrada e o espazo en branco para evocar o silencio que acompaña a ese fenómeno meteorolóxico, e a presenza de hiperenxebismos, vulgarismos e dialectalismos (*concencia, ámeto ou mai*) como na fala diaria do común no seu contorno persoal e veciñal do Courel:

Nadal neva a neve caíndo con todo o ámeto  
coallado silencio /lá e mai/ tapa serra e concencia  
mais de ti de ti só me apadúo en canto

Desa mesma fuxida do cárcere da letra impresa procede tamén o que denominamos *poética do rito*, que fai desta poesía un acto ritual dunha relixión literaria que esixe unha participación totalizadora das mentes e dos corpos, tanto na creación como na interpretación ou recepción, en consonancia cos cerimoniais dos traballos, das festas e das celebracións todas. Esta poética maniféstase sobre todo a través do carácter teatral, litúrxico e caligráfico dos textos.

Os *elementos teatrais* e o *estilo litúrxico* están claramente asociados e veñen dados especialmente pola acumulación das funcións expresiva e máxica da linguaxe, pola incidencia da apóstrofe e do diálogo ou pseudodiálogo. Encontramos mostra de case todos estes recursos no poema coral “Letanía de Galicia”, onde os elementos líricos se conxugan cos épicos e dramáticos e onde aparecen reconcentradas as artes do estilo litúrxico católico que o poema expropia, especialmente a través do emprego de dúas voces, a persoal da individualidade consciente, que dirixe a cerimonia de autoafirmación e autoconciencia galeguista, e a coral e comunal, que lle segue no proceso de aprendizaxe no amor e na sabedoría da galeguidade e do humanismo:



GALICIA digo eu ún di	<i>GALICIA</i>
GALICIA decimos todos	<i>GALICIA</i>
hastr'os que calan din	<i>GALICIA</i>
e saben	<i>sabemos</i>
(...)	

*sabemos que ti podes ser outra cousa  
sabemos que o home pode ser outra cousa*

A *poética caligráfica* da obra de Novoneyra é un dos seus aspectos máis persoais, aínda que, naturalmente, entronque con antigas tradicións que se poden atopar na literatura china, na escritura ornamental da arquitectura árabe, tamén na experiencia occidental dos caligramas e, por suposto, na pintura des graffitis. Por outra parte, resulta moi significativo que esta faceta interartística fora introducida no panorama literario da man do pintor expresionista abstracto Reimundo Patiño, quen no seu limiar a *Poemas caligráficos* insiste na polivalencia deste signo manual. A *manuscrita* de Novoneyra aproxímase tanto á poesía visual como á pintura baseada no propio acto e no movemento corporal. Cómpre, pois, contemplala como un cadro ou como calquera outra arte plástica e aplicar os saberes de ciencias como a semiótica cinésica e prosémica á hora de interpretar estes textos artísticos.

Mais, deixando á marxe a análise grafolóxica que sen dúbida sería necesaria para unha comprensión total dos poemas, ao igual que a observación do acto mesmo da escrita, podemos analízalos sobre o papel e dunha maneira parcial acudindo ao simbolismo gráfico. Nunha das caligrafías do seu emblemático poema “Chove pra que eu soñe...” observamos os trazos leves en paralelo e o ritmo monocorde que tratan de representar o discorrer en liñas verticais da chuvia e que, á vez, se conforman nunha amalgama que suxire a nube cargada de auga e a nebulosa asociada ao soño do estar nas nubes:



Como contraste, temos outra caligrafía ben distinta no caso do poema “Morrer é ficar morto”. Aquí o trazo grosso, negro e contundente resalta a identidade de cada unha das letras e a autonomía das palabras, para por de manifesto o carácter irrevogable da sentencia, que é, á vez, definición e epitafio:





Novoneyra  
e Elva Rei.

### Minimalismo elemental

Outra característica básica da poesía novoneyriana é o seu minimalismo elemental. A súa poética xira en torno á procura dunha mensaxe sintética e esencial, a través duns símbolos elementais polivalentes que se abren nunha multiplicidade de significados. Neste feito radica, precisamente, a aparente facilidade e a complexa profundidade da súa obra. A linguaxe sintética, a expresión esencial, o recurso ao silencio e o emprego do simbolismo gráfico e fónico son os trazos que máis contribúen a crear tal minimalismo.

A lingua poética de Novoneyra repudia todo o accesorio ficando só o imprescindible. De aí deriva a súa tendencia ao conceptualismo e ao poema curto mesmo duns ó verso:

tamén iles ises din dixeron verbas que non son verba  
que só son verbas  
Bailas e faisme libre

Noutras ocasións, esta depuración dá lugar a unha lingua que é só esqueleto, pois redúcese ás categorías esenciais da frase ou á pura frase nominal, aparecendo tan só as categorías secundarias cando

teñen unha función de primeira orde. O poema dedicado a Ramón Piñeiro presenta un predominio de nomes pertencentes ao campo semántico da terra, ao que aparece asociado, a través da metáfora, a propia figura do dirixente do galeguismo no interior durante a ditadura, para mostrar así a súa identificación coa patria; ademais, os dous verbos de pensamento evidencian o carácter resistente da súa política:

Ramón de Lán cara en Compostela  
peito só da patria teima-vela!

Na “Letanía de Galicia” encontramos a caracterización psicolóxica, sociolóxica, económica e política da Galicia do franquismo dos anos sesenta a través do predominio da frase nominal e da presenza do adxectivo esencial:

GALICIA da door	chora á forza
GALICIA da tristura	triste á forza
GALICIA do silencio	calada á forza
GALICIA da fame	emigrante á forza
GALICIA vendada	cega á forza
GALICIA tapeada	xorda á forza
GALICIA atrelada	queda á forza

E en “Quen amores ha como dormirá” aparece a utilización recorrente do adverbio de lugar e tempo con valor expresivo:

Toda a casa toda a noite  
o escano da porta a cociña o tránsito o comedor i  
o coarto toda a noite  
todo sabe que estuveche e dimo plegando o seu ámeto:  
*eiquí i aiquí i aiquí i aiquí i aiquí i aiquí i aiquí*  
i o corvo de ALAN POE a repetir:  
*nunca máis*  
*nunca máis*

A busca constante da depuración chega ao seu límite na ausencia de palabras, nunha poética do silencio que apela necesariamente á participación intelixente e sensible de quen le. Así, a poesía de Novoneyra cala moito máis do que di, porque nela a sutileza non é aparente nin explícita, senón





profunda e implícita. O poeta guíase por un lema: que as palabras non tapen o silencio, xa que o silencio é significativo. Estamos, pois, ante uns textos abertos á interpretación múltiple, debido ao seu carácter suxerinte e ambiguo, que nalgún caso se aproxima ou coincide coa linguaxe lúdica e intelectual da adiviña. Isto último ocorre nun poema de *Os eidos* alusivo ao lobo, que na edición de 1981 aparece coa “solución” ou clave interpretativa seguindo o modelo tipográfico propio do xénero:

OS soños negros i os xeitos broucos da noite  
nun envoltiroi polos carreiros do monte.

·oool O

Mais o silencio como técnica é unha constante que está presente practicamente en todas as composicións, estreitamente unido á expresión espida e ao propio silencio como tema: “De tanto calar xa falo eu solo”. Moitas veces este recurso aparece apoiado por signos gráficos como a exclamación, os puntos suspensivos ou o espazo en branco:

Tendo o meu silencio  
e paro o tempo...  
.....

Gran boi deitado  
serra do sol  
onde eu son  
ca uz i o carpanzo!

Así mesmo, a dimensión gráfica complementa a expresión límite ao engadir un valor máis aos signos. Nos poemas “visivos” como a “Letanía de Galicia” ou o “Vietnam canto” acumúlanse de maneira especial os recursos tipográficos para expresar a mensaxe política: distintos tipos de letra (maiúscula, minúscula, redonda, cursiva ou negriña), espazo en branco, amalgama reiterativa de vocábulos, separación dos grafemas da palabra...:

libre pra servir                    *libre pra servir*  
libre pra non ser                *libre pra non ser*  
libre pra morrer                 *libre pra morrer*

noitenoite  
partir esta n / o / i / t / e en anacos  
que en cada un só quepia un home  
(...)  
/ MARIA MARIÑO    dinamiteira da FALA /

h o m e - p o b o  
h o m e - p o b o

aquil por siglos foi un pobo como é o meu  
o meu por anos foi un pobo como é aquil

### IRMANDIÑOS DE GALICIA VIETCONG

Estas técnicas concéntranse especialmente na poesía cívica, onde aparecen o anagrama, que xoga coas letras dun nome, e as palabras cruzadas, centradas nas teimas novoneyrianas do NÓS, NOSO, NOSA ou NOSAS, á vez NO e NON:

### ALAGAIRI IRIAGALA

N N S S  
N O S A  
N S S S  
O O  
N S

Pero tamén están presentes na creación erótica, como ocorre no “Canto pra ter favores de Venus”, que utiliza diversos xogos tipográficos para deseñar os movementos curvos e os encaixes do amor:

e  
s  
b  
a  
r  
a  
s    axustas como un broche  
oc  
roch  
roch  
oc

No ciclo courelao ten tamén relevancia o aspecto visual, a través do emprego dos puntos suspensivos, do espazo en branco e máis do barrote:



O libro pechado i on fiu de sol  
diagonal do intre.

E, por suposto, outros fenómenos, como a importante dimensión fónica cargada de simbolismo, contribúen tamén ao enriquecemento duns signos mínimos, que son a base da elementalidade novoneyriana.

### **Integración temática: terra, xente e liberdade**

O mundo de Novoneyra caracterízase pola súa integración temática. Estamos ante unha poesía total que abrangue as coordenadas básicas da realidade, conxugando distintos tons e motivos. Mais nesta totalidade poética aparecen marcadas tres direccións conceptuais, centradas respectivamente nas “ cousas”, no “eu” e no “nós”. Ditos núcleos temáticos xeran as tres dimensións xa sinaladas: a ecolóxica, a existencial e a política.

A dimensión ecolóxica é sen dúbida a básica e primixenia na poética do escritor e a que contribúe especialmente ao seu carácter totalizador:

NEVA pra atenuar o MUNDO

Esta temática presenta, á súa vez, dúas facetas: a cósmica e a telúrica. Ambas as dúas teñen como obxecto poético, en sentido concreto, as cousas e, en sentido xenérico, o todo:

Nada dixera que non aínda.  
Todo era unha cousa miña.

Esta visión da natureza e o cosmos é de tipo animista e nela aparece integrado o ser humano como unha cousa máis:

Terras altas e craras da Lucenza  
onde se ollan cerca as serras lonxanas!  
(...)  
Eu son esto que vexo e que me veí:  
.....  
Cebreiro! Faro! Iribio! Cervantes!

Por isto, as outras dúas dimensións, a existencial e a social, están englobadas nesta ecolóxica. De maneira moito máis clara e recorrente a existencial, tal como podemos ver nestes versos que falan da soidade absoluta do ser humano ante a inmensidade da serra:

Courel dos tesos cumes que ollan de lonxe!  
Eiquí síntese ben o pouco que é un home...

Mais tamén aparece esa integración, aínda que de maneira máis implícita, coa temática política:

Galicia será a miña xeneración quen te salve?  
Irei un día do Courel a Compostela por terras  
libradas?

A dimensión filosófico-existencial céntrase, en sentido concreto, no eu e, en sentido xenérico, no ser humano. Así, aparecen ao longo da obra novoneyriana motivos temáticos como a identidade persoal, a soidade humana, a angustia existencial, o absurdo da vida, a teima na esperanza, a irreversibilidade da morte, o apoio vital do eros e a seguranza do amor:

Son o home que pode e soporta ser home;  
i, anque sei que non teño máis que esta vida,  
teimo algo que desminta a seguranza de que todo  
está perdido

Tan perto o canto cando che eu miro!  
Como se chegara a lembrar pro que eu nacera.

Non lle neguemos nada a esta hora nosa.  
Logo volverán os días en que todo se vira.



Sí amiga non temos nada que non se perda doadamente.

A dimensión socio-política xira, en sentido concreto, en torno ao nós e, en sentido xenérico, en torno á sociedade. Presenta, ademais, dúas vertentes, unha galega e outra universal. Ambas fanse patentes neste poema, onde, como case sempre, agroma o enfoque totalizador:

Todo o que pasou o meu pobo pasoume a min  
todo o que pasou o home pasoume a min

Estes aspectos están indisolublemente unidos á ideoloxía nacionalista e de esquerda que late no groso da obra do Novoneyra maduro e que se revela na “Letanía de Galicia” e no “Vietnam Canto”, pero tamén nos poemas dedicados aos obreiros Amador Rei e Daniel Niebla mortos na represión do Ferrol, Piñeiro, Otero Pedrayo, o artista exiliado Luís Seoane ou os paseados na guerra civil, por unha banda, e, pola outra, ao mítico Che Guevara, ao Chile da liberdade ou ao poeta Federico García Lorca asasinado. Ambos matices fican constatados de maneira contundente nestes versos dirixidos a Galicia pensando na humanidade toda:

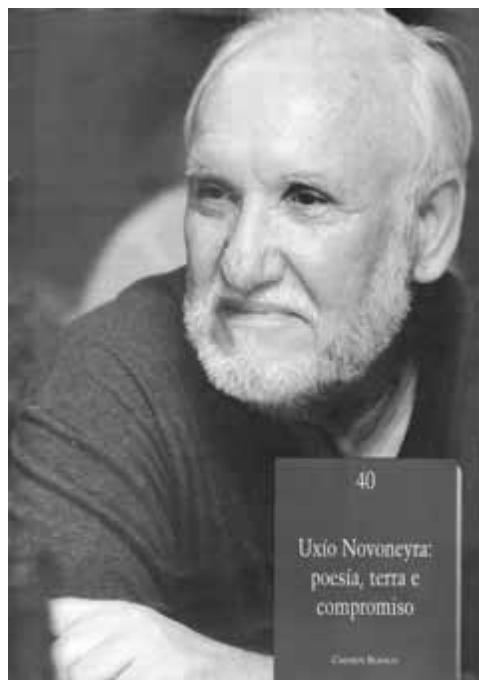
*Sabemos que ti podes ser outra cousa  
Sabemos que o home pode ser outra cousa*

Resulta tamén evidente a posición popular desta poesía feita a favor das clases oprimidas, coa esperanza posta na xente que ama a liberdade e coa teima no desexo dun cambio radical na historia:

GALICIA labrega	<i>GALICIA nosa</i>
GALICIA mariñeira	<i>GALICIA nosa</i>
GALICIA obreira	<i>GALICIA nosa</i>

GALICIA irmandiña  
GALICIA viva inda

recóllote da TERRA	<i>estás mui fonda</i>
recóllote do PUEBLO	<i>estás n'íl toda</i>
recóllote da HISTORIA	<i>estás borrosa</i>



Pero ademais, ao lado da exaltación da loita marxista autoritaria, hai nalgúns dos seus versos unha ideoloxía antipoder de signo libertario, sen a cal non se poden explicar estas palabras acusadoras:

Os que así nos tein só tein noso os nosos nomes  
no censo.

Inda a bágoa máis pura máis sin direución acusa  
ó poder.

E nesta mesma liña cómpre interpretar as denuncias dos múltiples poderes cotiáns, o canto ás distintas facetas concretas da liberdade e a necesidade dunha ruptura total:

compría romper principiando por todo  
compría xirar xirar i espallar e xuntar a ver que saía  
pois fora non hai orden algún que valia de imaxen

entrou o INVERNO toda a PRIMAVERA  
XANEIRO ou MAIO?

a tua rara beleza crebeina entr'os brazos  
i era a mais rara

(...)

non non é así como somos nin ti nin eu nin todo  
é a peste da HISTORIA



#### CLAUDIO RODRÍGUEZ FER

Poeta, narrador, autor teatral e ensaísta lucense, é autor dunha vintena de obras de creación e dunha trintena de investigación. Director da Cátedra Valente de Poesía e Estética da Universidade de Santiago, da revista universitaria *Moenia* e dos cadernos *Unión Libre*. Foi profesor nas Universidades da Cidade de Nova York, da Alta Bretaña en Rennes e de Bretaña Sur en Lorient. Publicou, disertou e recitou en numerosos lugares de Europa, América e

África. Dirixiu diversos congresos e encontros e participou en dezas de actas, enciclopedias e revistas europeas e americanas. Está traducido a numerosos idiomas (castelán, inglés, francés, italiano, alemán, ruso, árabe, catalán, bretón) e recibiu, entre outros recoñecementos, no campo da poesía, o Premio Nacional da Crítica por *Tigres de ternura*; no campo da investigación, por dúas veces o Premio Losada Diéguez, concretamente polos libros *Poesía galega* e *A literatura galega durante a guerra civil*,

e, no campo académico, o Premio Extraordinario de Doutoramento. Foi obxecto de tres libros: *Por un vocabulario galego do sexo. A terminoloxía erótica de Claudio Rodríguez Fer* (1996), *O lume vital de Claudio Rodríguez Fer* (1998), de Olga Novo, e *Os mundos de Claudio Rodríguez Fer* (1998) de Natalia Regueiro. A súa última obra editada é o poemario *Ámote vermella*, publicado por Xerais, que pecha a súa triloxía da memoria lembrando ás mulleres represaliadas en Galicia a raíz da guerra civil.

# O SON DA TERRA

na poesía de **Novoneyra**

**Claudio Rodríguez Fer**

O son da terra, da terra galega en xeral, e en particular da comarca do Courel, foi recollido con especial sensibilidade auditiva e con notoria fortuna expresiva por Uxío Novoneyra en numerosos poemas do seu gran ciclo poético Os eidos, ambientado na súa montaña natal.

Fonoestilisticamente<sup>1</sup>, o primeiro que salienta na poesía de Novoneyra é o predominio do fonosimbolismo fronte á onomatopea e, dentro desta, a ausencia de onomatopeas da fala. Entre as onomatopeas da lingua, Novoneyra alterna as que aparecen xa na propia palabra coas producidas a través da aliteración de varias palabras: utiliza pois a onomatopea non recorrente e a onomatopea recorrente por aliteración.

A onomatopea non recorrente maniféstase sobre todo reproducindo o son de certos animais. Tal ocorre cos verbos oular e ouvear, que se atribúen á prolongada e laiona voz de lobos e de cans:

finca a pouta, ergue a testa e oula cara o ceo  
Oulan os lobos nos Focaros...  
Oulan os cás nas airas...  
oubeando cara a noite...

Tamén é significativa a presenza do verbo laiar e do substantivo laio, que o poeta reproduce en varias ocasións, preferentemente para indicar os xemidos e salaios da curuxa:

o apertador no val Arcón...  
Laia a curuxa i eu velo.  
Dun laio outro da curuxa.

En canto a outras onomatopeas non recorrentes – como as derivadas dos verbos ruxir, roxir, rinchar, tronar, bater, petar, bruar, rastrexar e outras moi repetidas polo poeta– cómpre dicir que as combina sempre con outras palabras de semellantes características fonemáticas, coa fin de prolongar e de explotar ao máximo a eficacia e as posibilidades fonoestilísticas da súa poesía. Mención á parte merecen as onomatopeas leloula, que reproduce a “canción moula”, e tróupele-tróupele, que imita a maza do liño.

A onomatopea recorrente por aliteración vocálica do fonema o serve para reproducir o ruído provocado polo trebón e pola chuvía cando cae torrencialmente:

1. O estudo pormenorizado da fonoestilística e dos seus elementos (onomatopea, fonosimbolismo, aliteración, paronomasia) en relación con toda a poesía de Novoneyra pode verse en Claudio Rodríguez Fer, *Poesía galega*, Edicións Xerais de Galicia, Vigo, 1989.



Tronou ventou e choveo.  
Bicouse a terra co ceo.  
A noite que onte caíu  
sólo foi pra que a oíu.  
Ameteu o río ameteron as fontes  
i os fontegallos dos montes,  
naz a auga a golforón.  
Regan os prados a cachón.

Así mesmo, aparecen dous casos de iotacismo para imitar o canto ou o chíó dos paxariños:

No bicarelo do bico do brelo  
canta o paxariño,  
no mesmiño  
bicarelo do bico do brelo,  
  
Xa non se oin os chíos  
dos paxariños  
tan d'acotío soan.

E acaso o muxido dos bois resulte igualmente imitado a través da aliteración das vocais posteriores:

Boi burdión,  
de corno broco,  
aliñón!  
Boi marón,  
de boubro foco,  
outeón!  
e vai mufiando o boi louro...

Bois burdiois  
trasmontois!  
Grosa outa xugueira  
testa lombo  
combo  
afocados  
de boubro i afilados  
da traseira.  
Bois burdiois  
pelexois!

A onomatopea recorrente por aliteración consonántica salienta no uso das contundentes e rotundas oclusivas -preferentemente as xordas p, t e k- para

reproducir as accións de bater e petar, provocando así a sensación auditiva de escoitar o seco golpear:

bate a auga nas pedras...  
peta nas portas un touro...

Peta o piquelo no encino  
tropicando nas pedras  
depinicando na edra

Volta a labrandeira a petar no cristal.  
Sempre á mesma hora chama en tódalas ventanas

Pola contra, fonemas fricativos como os representados graficamente por s, x ou f aparecen acumulados na evocación de sons suaves e efluentes, como o murmurio das augas, do vento ou da chuvía. Así pode escoltarse o murmurio das augas das fontes:

Fontiñas solas  
da serra longa  
fiontiñas roxas e brancas  
do corzo i as aigas

O mesmo procedemento aparece para reproducir a chuvía no bosque e a humidade do mofo que provoca:

Como siga unhos días este tempo  
vai dar gusto  
ver cobertas de mofo: as penas  
as paredes vellas  
as aurelas dos ríos  
i as presas,  
as estoldas dos muíños,  
os teitos,  
os castiñeiros, xa sin folla  
i as árbores todas.

E tampouco podía faltar a imitación do asubío do vento a través do s:

Anda o vento ceibe polos eidos  
con tódalas áas soltas  
brúa nos castiñeiros  
ripa as lousas dos teitos  
i escachafoula nas portas.



*Eduardo Smpayo, Claudio Rodríguez Fer, Paco Martín, Ánxel Fole, Manuel María e Novoneyra en Lugo.*

Os fonemas vibrantes, que o poeta recolle moitas veces a través de onomatopeas que xa están lexicalizadas na propia lingua (roxir, ruxir, rinchar, rastrexar, bruar) provocan o son que imitan a través da súa eficaz aliteración, que fai escoitar o roxir das follas, o ruxir do regueiro, o rinchar do cabalo, o rastrexar do lobo, etc.:

Roxe a folla nos carreiros

ruxindo nas follas dos carreiros

O ruxir do carrozo

Rincha o cabalo rinchón

Rastrexax... rastrexax...

O fonosimbolismo é sen dúbida o recurso máis característico da poesía de Novoneyra, quen o cultivou en todas as súas clases e formas.

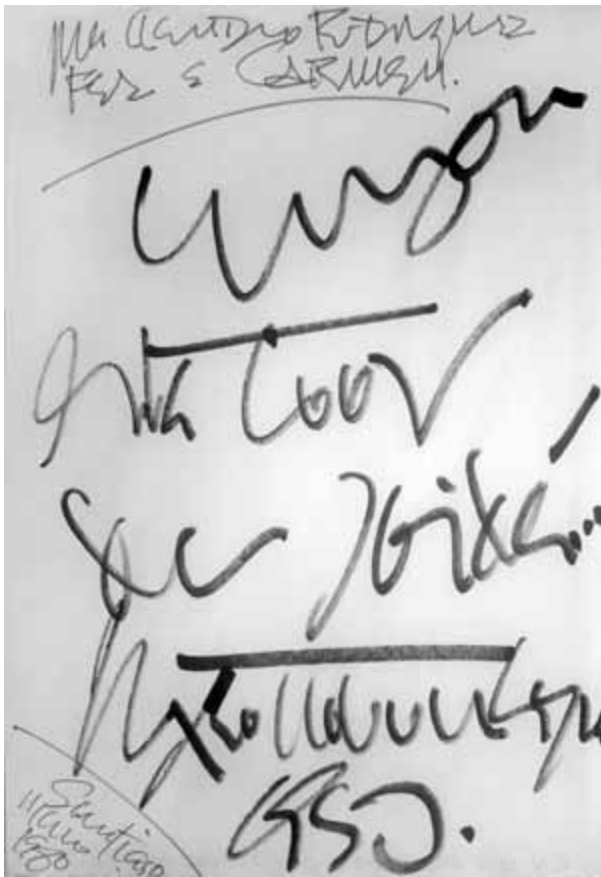
O fonosimbolismo visual resulta especialmente manifesto na evocación da escuridade a través das vocais posteriores e da claridade a través das non posteriores. Pero a procura da impresión óptica da escuridade é o rasgo fonoestilístico máis repetido por Novoneyra.

Tal ocorre, por exemplo, nos versos seguintes, onde ademais de acumular aliteradamente un grande número de o e de u, case sempre sitúa a estas en posición acentual tónica, caendo sobre elas o peso do ritmo e da entoación:

Caurel dos tesos cumes que se ollan de lonxe!

Capeloso, Montouto, Rebolo... Cumes soias do Caurel

Cumes soas i escuras  
correndo núas  
pra a Maior Soidá e Negrura.



Eu son esta coor de soida, *dedicado a Claudio Rodríguez Fer e Carmen Blanco*

Cumes mourns do Courel!  
Outos vales soutos e bouzas.

Ás veces, a selección de elementos nocturnos, como a curuxa, combínase co fonosimbolismo do u para producir a impresión da escuridade e negrura:

■ Aturula a curuxa na Serelluda

Ademais, as vocais posteriores provocan a sensación de escuridade nocturna vencellándose tematicamente a actitudes anímicas propias da mesma, como o medo:

Encinos de Tarelo  
—espantallos  
que á mesma morte poin medo—!...

Polo carengo do teso  
i o bico do cotarelo  
os vosos órelos xanzados  
insinando os cotomelos...

O grellear da fonte!  
O carriño do monte!  
Andando e vendo  
a miña sombra correndo  
a lúa ras penas o alerto  
o pensamento.

Como sólo nela penso cando cruzo os ucedos  
a min no me poñen medo as figuras dos penedos

Moitos elementos escuros da natureza aparecen claramente evocados na feliz combinación da expresividade do galego e a mestría do poeta, desde “a coor do ucedo” ás “carrozas fondas” e “bouzas do monte”, pasando polas sombras nocturnas do monte neboento, tan ben captadas no poema “Ollar de vagar”.

Calquera fenómeno natural que connote coa escuridade pode aparecer fonosimbolizado por este procedemento vocálico. Así as tardes quedas e longas de mofo do “tempo morno do Outono” en “A vinda do Outono” ou o agoiro do trono e da chuvia presentidos nos poemas seguintes, o primeiro dos cales reflexa a nota consabida da presenza do medo:

Olo o ceo mouro cun medo antergo.  
Torna a abella ó trobo  
a anduriña cingue o voo.  
van as nebras do trono nun son agoreiro

O ruxir do carrozo  
o ceo do fondo do pozo.  
todo sabe e deixa ver  
que vai a chover.  
Eu sein o que oio  
no souto soio  
e non sein  
o que sein.

Cunha nota de desmesura, xeralmente representada pola mesma reiteración vocálica que a escuridade,





*Novoneyra, Luz Pozo Garza, Claudio Rodríguez Fer, Julia Uceda e Manuel María en Lugo (1991).*

aparece a negrura na evocación do trebón e da chuva que cae torrencialmente, “a golforón”:

Tronou ventou e choveo.  
Bicouse a terra co ceo.  
A noite que onte caín  
sólo foi pra quen a oíu.  
Ameteu o río ameteron as fontes  
i os fontegallos dos montes.  
naz a auga a golforón.  
Regan os prados a cachón.

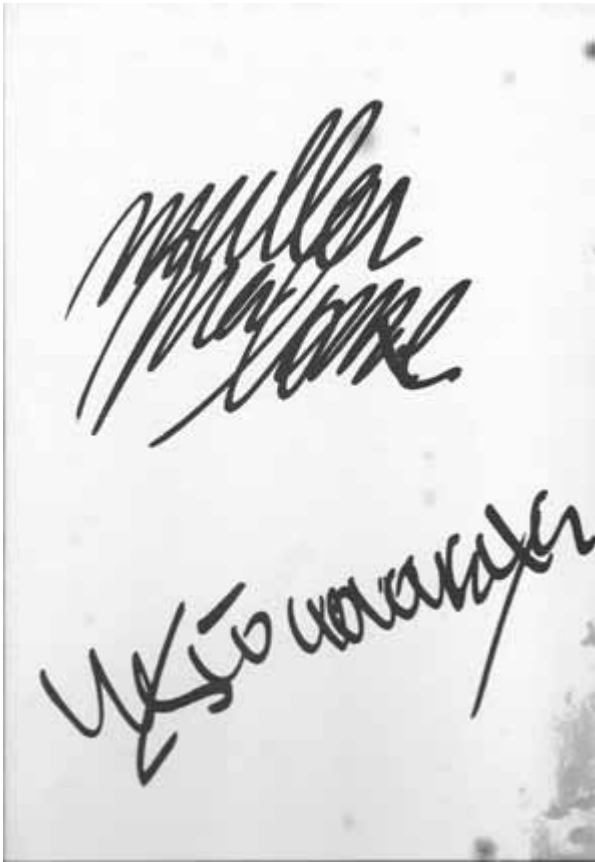
Toda a expresividade do fonosimbolismo visual culmina coa presenza do lobo, sempre cuberto dun nimbo de nocturnidade e negrura que suscitan temor. Cando xorde o animal, o poeta fai falar a toda a natureza alobada:

Cruza un lobo...  
Roxe a folla nos carreiros  
aló no fondo dos cousos...

Pero a escuridade pecha da morada presentida aparece acompañada da sensación do medo:

Mora o lobo no Fedo,  
na Lamelalonga, nos prados  
do Noval, na comba  
das penas, na Poxa  
da Lomba:  
  
nos eidos máis pechos e calados  
onde ninguén o oxa...  
Neva no Chao do Tuxedo  
e nas Lubicieiras...  
Teño medo ós penedos i ás uceiras!...

O poema “Eidos soios” presenta en catro fases o presentimento e a aparición do lobo cunha extraordinaria forza expresiva á hora de combinar a onomatopea da lingua (ruxindo, rastrexa, oula) co fonosimbolismo visual da escuridade:



Muller pra lonxe,  
prologado por Claudio Rodríguez Fer.

I.  
Cousos do lobo! Caborcos do xabarín!  
II.  
Eidos soios, onde ninguén foi nin ha dir!...  
III.  
—O lobo! Os ollos,  
o lombo do lobo!...  
IV.  
Baixa o lobo polo ollo do busco  
coma un sono...  
movendo nas flairas dos teixos  
ruxindo nas follas dos carreiros  
en busca de vagoada máis soia  
e máis medosa...  
Rastrex... rastrex...  
párase e venta...  
finca a pouta, ergue a testa e oula cara o ceo  
con toda a sombra da noite na boca...

O lobo que “oula cara o ceo / con toda a sombra da noite na boca” reaparece noutros poemas onde se mantén a combinación das onomatopeas oular e ouvear co fonosimbolismo da escuridade nocturna:

¡Qué noite de lobos!...  
Oulan os cás nas airas...  
Anda a nebra baixa  
polos cavorcos do souto  
e polas bouzas da braña...

Oulan os lobos nos Focaros...  
Escurecen os penedos...  
Baixa a sombra do ucedo  
aniñárase no peito...  
Inorde, un tras nutro,  
foron morrendo os meus sonos  
e quedéi soio de todo.  
Estóu soio coma un lobo,  
oubeando cara a noite...  
Anguria de morte!...  
Arelanzas de louco!...  
Ista dór! Ista dór! Ista  
dór miña!...  
Berro caído nun couso...  
A dór alúmame todo  
e ollo a morte no fondo...

O fonosimbolismo anímico que se considerará máis adiante preséntase simultaneamente co visual cando se manifesta a través da escuridade, da noite e do lobo:

Os conos negros i os xeitos brocos da noite  
nun envoltiro polos carreiros do monte...

Estóu soio coma un lobo  
oubeando cara a noite...

agora é todo unha negurra loba

O fonosimbolismo da claridade é moito menos abundante que o da escuridade e case sempre se expresa a través do a, a vocal que resulta máis clara por ser a de abertura máxima, apoiada moitas veces por algún e próximo:



Temas outas e craras da Lucenza,  
onde se ollan cerca  
as serras lonxanas!

Igualmente evócase a brancura da  
auga das fontes:

Fontiña do Carabel!  
Agoa branca  
nacida ó pé dunha faia  
teñe que ter bon beber

A fonte da Lameira:  
Oise a fonte que de día está calada...  
Penas do Real, coa alma asomada  
brankeando o luar!...

Boa terra que das ágoa  
e tés ágoa nas entranas!...



*Novoneyra recitando.*

e, por suposto, a da neve:

Falopiña a falopiña  
vai branqueando a cortiña.  
Cada miniña seu sono  
cada copo sua flairiña.

Outro tipo de brancura, máis etérea, pero iden-  
ticamente representada, é a da néboa ou da brétema:

Panos brancos esfiañados  
da nebra

nebras brancas, de vagar...

Van as nebras ó ras da Lucenza...

E tal ocorre tamén coa mesura alba:

Iba ca alba calada  
sin pararme con nada

Tendo en conta que o fonema i abunda nas palabras  
que implican pequenez, como os diminutivos en  
numerosas linguas indoeuropeas, pode comprobar-  
se que a través da aliteración do mesmo se fonosim-

boliza a levedade dos paxariños, simultaneamente á  
reprodución onomatopeica dos seus chíos, como xa  
se constatou:

No bicarelo do bico do brelo  
canta o paxariño,  
no mesmiño  
bicarelo do bico de brelo.

Xa non se oin os chíos  
dos paxariños  
tan d'acotío soan.

Tamén o lene folerpar da nevarada é evocado alite-  
rando o i:

Falopiña a falopiña  
vai branqueando a cortiña.  
Cada miniña seu sono  
cada copo sua flairiña.

Neva pecho na valiña  
neva na Corzariza



neva na tara fraguiza  
(...)  
neva nos soutos i en todíñolos gallos  
neva pra pena e pra aciña  
neva pra min diante miña  
Cai a neve polvoriña.

O fonosimbolismo táctil percíbese especialmente na poesía de Novoneyra a través do i, que parece evocar ás veces o que por ser irado ou bicudo resulta punxente, dado o seu son penetrante e ferinte. O poeta provoca a sensación táctil do punxente remitíndose complementariamente á esfera visual do puntiagudo:

Taras iradas!  
Pincheiras outas!

O hiato iu é así mesmo protagonista vocálico da fonosimbolización dun arrepío sentido na soidade da alba ao escoltar algo que ruxiu. A aliteración de tal hiato presenta, con rapidez eléctrica, un encadeamento de sensacións auditivas, táctiles e mesmo cinéticas e anímicas, en colaboración coas consonantes vibrantes que reproducen o son do ruxir e do tremar:

Algo ruxiu.  
Do meu corpo saú  
de brú  
a cobra do calafrú

Aínda que o exemplo anterior contén xa unha fonosimbolización cinética, esta pode apreciarse mellor en casos coma a seguinte aliteración do d, a través da cal se consegue a evocación fónica da danza:

belida dos dados donda da danza a pirmeira

Noutro sentido, mediante a repetición de fricativas, sobre todo do s, salienta a evocación da caída das follas:

Can as follas dando voltas...  
Cain as follas...  
Sinto unha cousa  
que se apousa en min e non me toca.

Nestes últimos versos, o grupo descendente ou parece facer repousar e prolongar o apousamento das follas, que semellan caer dondas lene e ingraudamente.

O fonosimbolismo anímico garda estreita relación co visual en toda a poesía de Novoneyra, como xa se dixo anteriormente, sobre todo a propósito da interconexión entre a escuridade e o medo fonosimbolizados polas vocais posteriores. O mesmo lobo aparece ás veces cunha dimensión existencial e transcendente:

Os senos negros i os xeitos brocos da noite  
nun envoltiro polos carreiros do monte...

En realidade, o lobo, no seu illamento e na súa negrura noitébregas, é así mesmo correlato obxectivo do sentimento existencial de soidade e desesperanza do poeta, que fala dunha “mao loba” nun sentido abertamente existencialista:

Estóu solo coma un lobo  
oubeando cara a noite...  
agora é todo unha negrura loba

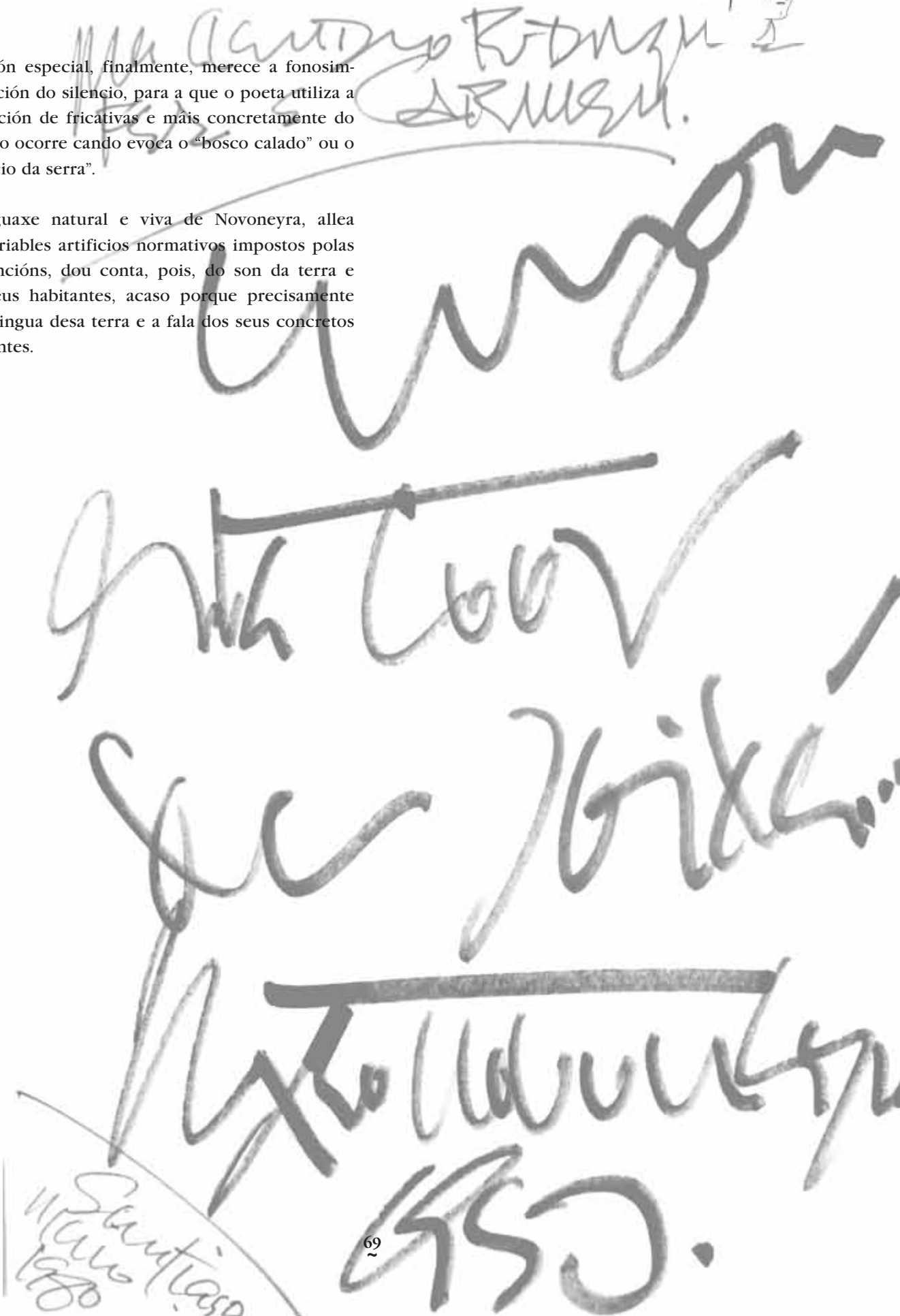
A escuridade en si tamén pode ter unha dimensión transcendente, como a noite de anguria e soidade que arrodea ao poeta nas “Ondas de Saudade”. Así, no “Laio de Novoneyra”:

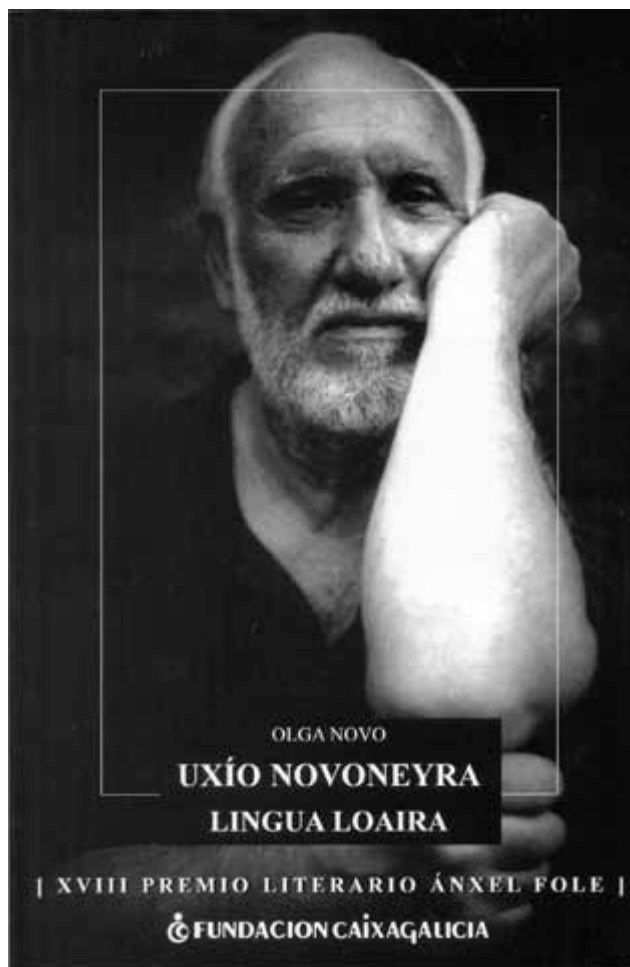
Escurecen os penedos...  
Batixa a sombra do ucedo  
aniñáreme no peito...  
Inorde, un tras outro,  
foron morrendo os meus sonos  
e quedéi soio de todo.  
Estóu soio coma un lobo,  
oubeando cara a noite... Anguria de morte!...  
Arelanzas de louco!...  
Ista dór! Ista dór! Ista  
dór miña!...  
Berro caído nun couso...  
A dór alúmame todo  
e ollo a morte no fondo...



Mención especial, finalmente, merece a fonosimbolización do silencio, para a que o poeta utiliza a aliteración de fricativas e máis concretamente do s, como ocorre cando evoca o “bosco calado” ou o “silencio da serra”.

A linguaxe natural e viva de Novoneyra, allea aos variables artificios normativos impostos polas convencións, dou conta, pois, do son da terra e dos seus habitantes, acaso porque precisamente era a lingua desa terra e a fala dos seus concretos habitantes.





#### OLGA NOVO

Poeta e ensaísta natural de Vilarmao, Pobra do Brollón, Lugo, 1975. Licenciada en Filoloxía Galega pola Universidade de Santiago de Compostela. Profesora numeraria de IES. Lectora da Universidade da Alta Bretaña en Rennes e actualmente profesora da Universidade de Bretaña Sur en Lorient. Como poeta, deuse a coñecer precozmente cos poemarios *A teta sobre o sol* (1996), *Nós nus* (1997) e *A cousa*

*vermella* (2004), pero publicou decenas de poemas en antoloxías, libros colectivos, revistas e xornais. Pertence aos consellos de redacción das revistas *Unión libre* e *Moenia* e formou parte dos comités das desaparecidas *Ólisbos*, *Animal* e *Valdeleite*. Traduciu, desde o galego, *El contradiscurso de las mujeres. Historia del proceso feminista*, de Carmen Blanco. Como ensaísta publicou os libros *Por un vocabulario galego do sexo. A terminoloxía erótica de Claudio Rodríguez Fer*

(1995), *O lume vital de Claudio Rodríguez Fer* (1999) e *Uxío Novoneyra. Lingua loaira* (2005). Participou con estudos en congresos e revistas, centrándose sobre todo en propostas radicais conectadas co surrealismo e co erotismo. Foi Premio Losada Diéguez de Creación Literaria polo poemario *Nós nus* e Premio de Investigación Ánxel Fole polo estudo *Uxío Novoneyra. Lingua loaira*. O Patronato da Cultura Galega de Montevideo dedicoulle o Día da Poesía Galega 2004.

# O CANTO (DES)COMUNAL dos seres da serra

*Uxío Novoneyra dicidor dos saberes do seu pobo*

---

Olga Novo

**C**antamos a causa da ledicia. Cantamos por esconxurar a dor. Para durmir un neno. Para espertar do sono. Canta a lingua para arder con amor. Canta o cuco e canta o paporrubio e canta a ancestral muller no fiadeiro e canta a pastoriña a paz do mundo. Canta o que sementa e o que bota trigo, o que mira medrar os nabos e o que sacha nas patacas. O que arranca fariñentos e malas herbas e o que volve do cansazo soñando cun alicornio. Cantamos por calquera cousa e por todo. Cantamos por amor e por nada.

Os seres da serra cantamos a soedade dun mundo que case non existe xa máis que en nós mesmos. Nos textos que son tecidos de lá de ovella vella. Nos de fío e liño e estopa. En increíbles colchas de cadros que contan a historia perfecta da bisavoa. É este un canto descomunal porque foi de sempre un canto comunal. E así é anque se funda o lousado e caia a neve no lar. Porque queda dita a vida, queda a dita da vida. Para os que quedan no futuro.

Por iso o ser da serra que foi o poeta Uxío Novoneyra foi ante todo dicidor dos saberes do seu pobo. Sabedor dos dicires para transmitir canto coñecía. Deste xeito, así como os versos de *Os Eidos*, o seu poemario culmen, nos levan a unha reflexión sobre a identidade dos seres e a fusión do individuo coa terra, estes mesmos versos gardan tamén mensaxes comunais entretecidas polo pobo ao longo dos séculos. Novoneyra escoita e recolle o tesouro da sabedoría popular intacto, posto que nel se atopan as claves do pasado que iluminan o presente e fundamentan o futuro. A reivindicación do mundo rural, nun proceso de desartellamento irreversible, é unha das liñas vertebradoras no conxunto da obra do poeta courelao. A súa procedencia labrega marcará a súa existencia e define a súa esencia: “pra min fraterno-fraterno, cando un di fraterno, pensa nos labradores. Inda que un non fose un labrador continuo, inda a palabra fraternidade síntoa con iles”. O pasado é labrego (...) A miña procedencia vén do pobo” (Novoneyra 1998: 43-44). Pero para o poeta, o Pobo



*Casa familiar de Novoneyra en Parada do Courel.*

é o depositario da Lingua e a Lingua é a depositaria dun saber gardado en acentos e xiros, en vocábulos virxes, en trabes idiomáticas que nos sosteñen como individuos e como país.

Novoneyra tense referido aos saberes dun pobo rural acumulados desde o Neolítico, cun pobo que interpreta as nubes e os ventos, que coñece en profundidade os ciclos da vida. Neste senso, o poeta da Casa da Fonte agrupa varios poemas no seu primeiro libro en torno ás estacións e ás variacións climatolóxicas que teñen unha importancia decisiva nos labores do mundo labrego. Temos así conxuntos de poemas agrupados en torno á “Primaveira”, “O vrao”, “O outono”, “O inverno”, pero tamén ao “Lume” que resgarda do frío e ás “Nebras” e “A choiva” que caracterizan o clima(x) galaico.

A chegada da primavera introduce un *allegro* na poética de *Os Eidos*, un ritmo rápido que celebra a vida que renace; é a mañá da terra, cantada por tódolos paxaros, o “Tempo dos primachorros” e dos “Xistrais da Sítima” en flor que preceden ós duros traballos do verán. Neste aspecto, *Os Eidos* ofrece unha información etnográfica de grande valor, pois o poeta é transmisor dunha cultura aínda viva da que forma parte e da que aínda participa activamente. En varios poemas alúdese á visión labrega desta estación, equilibrio entre pracer e traballo, coa chegada das distintas festas

dos santos das parroquias ou do bulicio das feiras. Na poesía novoneyriana atópase un gusto pola exhibición dun mundo de vitalidade expansiva e dunha sociedade que goza co traballo colectivo ou simplemente co encontro festivo. Nesa panoplia de plenitudes, a ollada fascinada do neno regresa á celebración carnal e humana cunha expresión enraizada no canto popular:

Viñeron os ventos de cara a Rodela.  
Viñeron as feiras  
de ir a meniña insinala canela.

Meniñas meniñas meniñas son éstas  
meniñas doncelas de talla direita  
meniñas noviñas da nova colleita!

Viñeron as feiras. Viñeron as festas.

Mais a celebración da festa do verán vai aparelhada á dos labores da seitura e da malla. Trátase do traballo comunal e da celebración tamén comunal:

Ve o tempo craro do Vran: as festas i os traballos.  
Ve a lúa das segas i a gadaña dos prados...  
os gavilleiros, as medas i o troupelear dos mallos.

O poeta canta tamén a permanencia na memoria, e polo tanto na súa escrita, deste seu tempo vivido, deste mundo en vías de extinción, fixando conscientemente ademais un léxico labrego que irremediabilmente se perde no uso cotián porque desaparece a experiencia que lle dá soporte. Deste modo, a poesía do cantor do Courel ten o valor engadido de ser un testemuño da nosa intrahistoria. Pero antes que nada, os poemas da sabedoría labrega de Novoneyra deixan constancia dun gusto por determinados traballos que alcanza a reflexión estética. O autor ten advertido, por exemplo, da súa fascinación infantil pola malla, como mestura de plenitude corporal na xuventude e de intensidade rítmica e física, sensual, de traballo colectivo asociado á festa popular:

Fascinábame e entón parecíame un traballo heroico. Como ademais era un traballo moi sonoro, de moita forza (...) E asemade era traballo de competición (...) o son era tremendo.





Por eso na alta tarde, co mallar sucesivo, é coma un son que se repite, e empeza a operar nun, excita, xa levaban mallado seis sete horas, aquel golpear sincrónico chegaba a “embriagar”. Sobre todo cando había rogada. Cando había rogada, había aquela arrogancia. Había arrogancia pois viñan mozas. Eu oínlle a Pedrayo, dixo: se houbera un grupo escultórico que definise a nosa Terra sería un grupo de dobres malladores, uns co mallo en alto e outros no chan (...) a malla recórdoa moi ben: ¡gustábame tanto mallar de rapaz! Sentíame mozo. (Novoneyra 1998: 19)

Na poética novoneyriana do rito estes labores alcanzan unha significación altamente simbólica pois aseguran a permanencia do pasado, nun soño idealizado de harmonía rural chea da elegancia do pobo e da súa arte. E desa arte precisamente o poeta recolle certas estruturas rítmicas que se sitúan nos estratos profundos do seu quefacer lírico. En numerosas ocasións o autor fixo referencia á profunda influencia da literatura e da cultura popular na súa obra, que en efecto ilumina e asenta nunha tradición milenaria. Pero ademais, os traballos da terra imprimen o seu ritmo, eses traballos da malla ou de gadañar a herba, do que Novoneyra recordará o ritmo binario do movemento característico unido tamén ao pracer físico e sensorial do traballo que se manifestarán na súa poesía dun xeito mesmo consciente:

Asómbreme que non se gadañe por puro pracer (...) é un pracer supremo, porque mesmo ese ritmo binario: “tsaa, tsaa”, marca o tempo, métese. (...) Imaxínate como está trasladado o ritmo binario (“Veo a lúa das segas i a gadaña dos prados”) ó mesmo ritmo do verso. (Novoneyra 1998: 20)

Outro labor poetizado con especial atención á súa musicalidade de ou ao seu ritmo é o de mazar o liño, actividade que marca ademais o paso estacional do verán ao outono, e que polo tanto pode chegar a concibirse como un rito de paso, cargado da fonda fastosidade natural da decadencia outoniza:



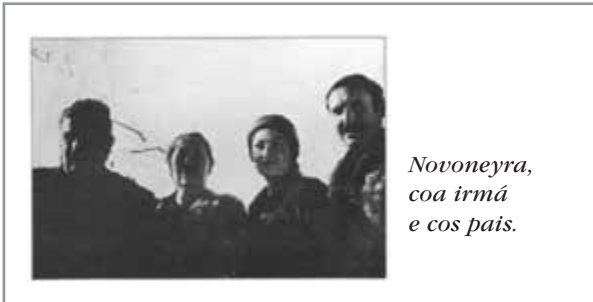
*Novoneyra aos doce anos.*

*Ei ven o tempo de mazar o liño!*

Colgan as mazorcas das solainas.  
Cain as castañas nos souts reprexados.  
Chega o lonxe ruxir das augas  
entre o tróupele-tróupele dos mazos...

(Novoneyra 1990: 187)

A importancia concedida ao liño sinala precisamente un dos vectores do pasado que Novoneyra fixa para sempre na súa obra. Esta relevancia, relacionada obviamente cos usos téxtiles do liño na nosa sociedade ata ben entrado o século XX, carga os textos dunha emotividade especial e dunha proximidade case familiar coa planta en cuestión, non exenta de claros intereses económicos pero tamén afectivos e mesmo consideracións estéticas. Nestes casos, a



*Novoneyra,  
coa irmá  
e cos pais.*

palabra poética chega a confundirse coa expresión popular, próxima ás frecuentes fórmulas da opción nos rexistros do pobo, no refraneiro, etc:

Qué liño  
    máis igoaliño!  
Non veña o toupo fozalo  
non veña o torbón deitalo.

(Novoneyra 1990: 119)

O ciclo do liño é completo na obra do poeta. Se o outono sinalaba o momento de mazalo, as lúas de xeada invernaís preparan o da fiada. Ante o lume da lareira, as noites ofrecen o espectáculo da preparación do liño, un dos traballos colectivos realizado tradicionalmente polas mulleres. O factor estético e rítmico deste labor volve xogar un importante papel na estrutura dos textos, dupla, encadeada e paralelística, que simbolicamente reproduce á perfección a estrutura profunda das fases do traballo co liño:

O fuso de lonxe. O fuso de lado.  
A roca á illarga. O corpo delgado.

Fiaraza a fiaraza  
faise a baraza

baraza a baraza  
faise o nuvelo

nuvelo a nuvelo

faise o mantelo.

(Novoneyra 1990: 171)

Finalmente hai que subliñar o carácter erótico asociado aos traballos da fiada, levados a cabo por grupos de mulleres á calor do lume nas noites de inverno, en ocasións ante a presenza dos homes. Esta situación conduce á creación dun clima de sensualización da comunicación e intercambio amoroso entre ambos sexos, erotizando a linguaxe, como mostra claramente a literatura popular. Débese ter en conta que son os traballos da malla e do liño aqueles nos que se produce o encontro dos dous sexos e nos que saen á superficie os “conflitos” (Mandianes Castro 1984: 107-108) e se desenvolve o xogo das rivalidades e das atraccións. Novoneyra non esquecerá esta fase final do proceso, presentándonos a súa propia poética dialóxica coa súa particular “fiadeira namorada”, unha tecedeira que fía pensamentos e soños (Novoneyra 1990: 97) e coa que se mantén precisamente ese xogo verbal que establece o código erótico popular neste tipo de situacións:

-Fiandeiřiña delgada  
sempre metida a fiar  
sempre a fiar e soñar  
para logo non ser nada.

-Para logo non ser nada  
eso inda está por ver  
e despois cas frebas do liño  
ó torcelas de camiño  
algo se ha de prender.

-Algo se ha de prender  
i afé que tiñas razón  
que eu estábache mirando  
sin deñar que encantenón  
íbame namorando.

(Novoneyra 1990: 98)

Xunto aos ritmos dos traballos, esa música cotiá que anima e fai máis levadeiros os labores máis duros, sitúase tamén o ritmo pausado da paisaxe e a observación detida dos fenómenos atmosféricos e que continúa no ronsel infinito da historia



a sabedoría dos labregos e pastores atentos á chuvia e ao vento, coñecedores profundos da inminencia da auga ou do trebón polos signos diáfanos do código celeste. Así se explicita nun texto alusivo ao trono, no que o poeta intúe polos sinais inequívocos do contorno a proximidade da tormenta e no que, ademais, se transmite dun xeito maxistral ese “medo antergo” ao estoupido da tronada. Os catro versos do poema condensan un temor secular das xentes ante a presenza dos fenómenos naturais desatados e preséntannos unha natureza recolléndose sobre si mesma, autoprotexéndose expectante nesa calma tensa que precede ao perigo do raio e ao estoupido dun son que lembra a morte ou a trae de novo:

Ollo o ceo mouro cun medo antergo.  
Torna a abella ó trobo,  
a anduriña cingue o voo.  
Van as nebras do trono non son agoreiro.

(Novoneyra 1990: 117)

Mais o verdadeiro tempo do recollemento chega no outono e no inverno, que condicionan a palabra detida nos ritmos que anuncian a ausencia dos traballos do verán. “Setembre” é xa intre de chuvia mansa e contemplación para o poeta, é o momento da caída das follas, coa presenza latente da saudade e da nostalgia do amor pasado. Pero será a sección titulada “O inverno” a que conteña o maior número de composicións, o cal está en relación directa coa maior duración desta estación. A maior parte dos espazos son agora interiores desde os que se ve nevar fóra ou pacer as vacas. Dentro da casa, nos espazos de intimidade xorde o xogo sensual dos traballos da fiandeira que tece os soños e o achegamento ao lume da lareira, centro social do doméstico.



*Novoneyra no Courel.*

O lume, ao que Novoneyra dedicará un apartado independente en Os Eidos, está intimamente vinculado á poética invernal ao ser contrapunto protector que refuxia e mantén a calor da vida. Ademais, o lume tamén ten ollo, coma o río, ten un centro de atracción poderoso que arrastra a ollada do poeta a un máis alá da creación extasiada e do coñecemento por vía contemplativa.

O achegamento poético de Novoneyra á sabedoría do tempo e das estacións estruturará o ano nas dúas estacións galaicas, compasándoas e identificándoas con concepcións anímicas fortemente arraigadas no saber popular: o tempo de verán asociado ao sol, e polo tanto á ledicia e á expansión vitalista, e por outro lado, o inverno, asociado ao frío e á morte. Estas dúas etapas do ano correspóndense tamén coas dúas grandes forzas de Eros e Tánatos en permanente dialéctica:

Ledicia do sol que vai  
dinde o marzal e abril a maio longo e Sanjohán!

Tristura da morte que vai  
do Outono ó Entroido por Santos i o Nadal!

(Novoneyra 1974: 32)



*Pacios pintado por Blas Lourés.*

aparece a estrutura inicial de *Os Eidos*, na primeira edición Novoneyra dedica unha das seccións á que el denomina “Vida de pastor”. Quizais é esta a experiencia máis vivenciada polo autor nos traballos do campo. Non esquezamos que no rural ir coas vacas ou coas ovellas foi sempre un traballo asignado aos nenos e do que Novoneyra relatou e poetizou certas lembranzas felices dos xogos nos prados, da recolla de froitos silvestres, da ledicia que lle produce ao neno sentir o bulicio das xentes que veñen da feira e camiñar de volta á casa no serán, tanguendo as vacas. É a lembranza dunha hora dun mundo vivo e pleno.

É sen súbida a súa unha ollada de labrego facendo abrollar imaxes coma “montes con mendos de pan” e fanteiras que son “manchas de tempo”; ollada e pensamento de labrego estruturando o seu traballo dentro da casa no inverno ou transmitíndonos o saber da terra. Coma un poeta poceiro, Novoneyra sinálanos os lugares como a “Terra de fontes” en que a terra é máis fértil e apropiada para o cultivo:

Terra moura das montañas!  
Boa terra que dás ágoa  
e tés ágoa nas entrañas!...

Nesta “herencia antiga” da serra courelá o poeta pasea a palabra por taras, devesas profundas cheas de bidueiros, teixos, rebolos, faias, abrairas, mais tamén polos lugares que para el simbolizan precisamente a cor da serra, xesteiras e cembas, centeos ao vento, agros e prados, porque ante todo a súa é ollada de pastor. Anque en edicións posteriores des-

A experiencia infantil do pastoreo verase complementada na xuventude coa experiencia do encontro da pastora, poetizada en textos como “Pastora do Courel” ou “Pastora namorada”. Exaltación da muller que pasa a vida soa, no monte, velando as vacas e cantando e fiando a un tempo, labores levados a cabo por toda unha secular xenealoxía feminina de labregas, traballadoras dentro e fóra da casa, que sosteñen o ámbito doméstico e coidan dos animais. Pastoras queridas pertencentes a un anaco de vida vivida cara dentro, inexistentes para a Historia pero decisivas para as historias da existencia. Transmisoras do devalar cósmico e da magnífica paz da terra. Os poemas das pastoras novoneyrianas conteñen a beleza e grandeza desas xentes da aldea que nunca viron outro mundo máis có seu, illado e rotundo das montañas arredadas onde pía o paxaro da luz: “Labregos que e pastoras / que sólo vistes estes tesos i estes vales!” (Novoneyra 1974: 12).



Paralelamente á experiencia do encontro no prado con seres humanos cos que comparte o labor do pastoreo, o poeta ha de sinalar tamén esoutros encontros máxicos a través do profundo coñecemento do gando e dos animais todos de casa e monte. Bois e vacas, eixos da economía labrega. Pacer pacífico con cornas abertas ao horizonte. Paisaxes nosas doutroira e talvez de nunca. Así, a contemplación do pacer sosegado das vacas constituirá tamén para o poeta unha vía de acceso e fusión coa totalidade cósmica, e polo tanto coa propia poesía:

No silencio da serra  
Oír pacer as vacas, na serán  
no silencio da serra  
sume a un cuasi tanto coma no val  
ver pasar a ágoa das presas...

(Novoneyra 1955: 104)

“Ritmos de voo”. Cotovíos, tordos, ourioles, merleaos, estornións, xogos infantís a buscar niños na alta casa da árbore sagrada. Onde repousa a vida entre plumas: “Pasa o tempo e non di nada / e torna o cuco a cantar” (Novoneyra 1955: 113). O eterno retorno do canto. Perduración perfecta na sinxeleza extraordinaria do equilibrio total:

No bicarelo do bico do brelo  
canta o paxariño,  
no mesmiño  
bicarelo do bico do brelo...

(Novoneyra 1955: 112)

Estar ao ar libre. Soñar nos fentos. Sentir as fontes. Oír o silencio tenso do paxaro e da póla na que se pousa. Eslouverse case ante o lobo. O oculto mundo que asoma polo monte á noite, á voz, á negra inspiración dos mellores poemas de Novoneyra, os poemas de lobos, cuxa música rotunda ten estudado o profesor Claudio Rodríguez Fer (1989). Novoneyra devén nestes textos a voz comunal dun pobo que fica estantío co pavor aos lobos que habitan os “eidos máis pechos e calados”, transferindo “soños negros”, bocanadas de sombra que ilumina



*Vivenda familiar de Novoneyra en Parada do Courel.*

as nosas mentes xa tan pouco afeitadas á total escuridade. A potencia totémica do animal transmitiránola Novoneyra nese camiñar salvaxe e inmune do lobo polo monte, movéndose ao ritmo ancestral das súas patas que pisan facendo ruxir as follas, buscando o lugar propicio, rastrexando, ventando co fociño, lanzando o seu son desafiante contra o mundo e que contén a súa medida ontolóxica. Negrura lúcida. Dor negra. Negror instintivo. Canto do máis acó.

Tamén é canto comunal o silencio do lobo. O seu corazón que se perde no bosco. Tamén é descomunal a súa sombra soa. Seres da serra todos. Voz libre do que inda nos queda. Porque fican as palabras do poeta brillando sobre a neve. E abre o día porque Amence o Cantor.

#### Bibliografía

- MANDIANES CASTRO, Manuel (1984), *Loureses. Antropoloxía dunha parroquia galega*, Vigo, Galaxia.  
NOVONEYRA, Uxío (1955), *Os Eidos*, Vigo, Galaxia.  
— (1974), *Os Eidos-2. Libro de olladas*, Vigo, Galaxia.  
— (1990), *Os Eidos*, Vigo, Ed. Xerais. Edición, introdución e notas de Carmen Blanco e Claudio Rodríguez Fer.  
— (1998), *Dos soños teimosos*, Santiago de Compostela, Noitarenga. Preguntas de Emilio Araújo.  
RODRÍGUEZ FER, Claudio (1989), “A fonostilística na poesía de Novoneyra”, *Poesía galega*, Vigo, Ed. Xerais.



*Estela dedicada a Uxío Novoneyra (estrada de Seoane a Parada).*

*las e a danza de espadas (1987), O refraneiro do mar (1988), A festa dos maíos (1989), Aproximación etnográfica á cultura material da montaña lucense: Notas históricas e situación presente (1991), As festas cíclicas do ano (1992), A coca e o mito do dragón (1993), A produción tradicional do ferro en Galicia: As grandes ferrerías da provincia de Lugo (1994), Arquitectura e tecnoloxía populares no val de Ancares (León) (1996), Os cruceiros (2003), O Ribeiro: terra, auga e viño, con J. A. López Martínez (2003), Cruces e cruceiros antigos de Vilagarcía de Arousa, con X. R. Marín Martínez (2003), Historia do traxe galego (2005), O viño. Conversas no Ribeiro. Encontros coa tradición (2005), Achegamento á indumentaria tradicional galega. O traxe de Muros, con Suso Xogaina (2008), As varandas de ferro dos corredores e balcóns do Ribeiro, con X. R. Marín Martínez (2008), etc.*

**CLODIO GONZÁLEZ PÉREZ**

Cenlle (Ourense), 1947

Profesor, historiador e etnógrafo. Membro do padroado do Museo do Pobo Galego (foi secretario da xunta reitora), da sección de Antropoloxía Cultural do Consello da Cultura Galega, da Asociación “Alvaro das Casas”, etc. Premio nacional de xornalismo “Artes y Tradiciones Populares” do Ministerio de Cultura, 1983, 1984,

1985 e 1986 (compartido cunha xornalista de *El País*); premio de investigación da Deputación de Pontevedra, 1987 e 1992; “Curuxa de honra” do Museo do Humor de Fene, 1999; Premio de Investigación Etnográfica, Romaría Etnográfica Raigame, 2008)... Autor de varias publicacións e asiduo colaborador en revistas especializadas e xornais.

Alguns libros seus relacionados coa Antropoloxía e Etnografía: *As pen-*



# O Courel de Uxío Novoneyra

## ACHEGAMENTO Á CULTURA POPULAR

Clodio González Pérez

Courel dos tesos cumes que ollan de lonxe!  
Eiquí síntese ben o pouco que é un home...  
Uxío Novoneyra (1952)

**C**ourel está delimitado polos ríos Selmo, Soldón e Quiroga ao leste, o Lor ao oeste, o Sil ao sur, e os montes do Cebreiro ao norte. Este territorio, repartido actualmente entre os concellos de Folgoso do Courel e Quiroga (en 1970 aínda pasaron ao segundo as parroquias da Seara e Outeiro), caracterízase por unha orografía abrupta, de fondos e estreitos vales fluviaís encaixados entre altas montañas. Ademais do relevo, tamén son factores decisivos a ter en conta: o clima, a vexetación e o labor do home e da muller ao longo dos séculos.

O ser humano leva vivindo aquí dende a prehistoria, da caza, da agricultura e da gandería, e xa en época romana das explotacións mineiras de ouro e ferro. Esta última actividade constituíu unha importante achega económica para varias parroquias ata finais do século XIX, en particular a de Visuña, na que a maioría dos homes dedicaban parte do ano (o verán e o outono) a extraer mineral a ceo aberto no filón

de Formigueiros, abastecedor de todas as ferrerías da contorna, galegas e bercianas. Logo estaban os que traballaban nas ferrerías, os que se dedicaban ao transporte e, por último, os que elaboraban o carbón.

Terras con fisionomía propia da alta montaña pero vizosas, cubertas todo o ano co manto verde da vexetación; os estreitos vales e zonas agarimadas con castiñeiros, carballos, freixos, abeleiras, bidueiros, aciñeiras, acivros, amieiros, faias, lameiros, pradairos, buxos, teixos (no adro da igrexa de Noceda hai un exemplar magnífico)... E as abas esgrevias das montañas con carqueixas de flor branca e uces que se tornan moradas na primavera, como cantou o poeta:

Carqueixas uces e penas!  
Camiños da serra aberta  
pra lonxes terras de serras!



*Souto de árbores centenarias (Parada)*

Neste espazo, rico e diverso, conviven co ser humano gran variedade de plantas e árbores (á cabeza das que campan os maxestosos castiñeiros), e unha fauna abundante, magoada pola ausencia do oso (as pequenas portas das alvarizas lembran cando antano percorría estes montes na procura dos favos do mel).

## *I. A Parada de Uxío Novoneyra*

Parada, ou Parada de Moreda, é un lugar amado polas musas, quizais o máis de toda Galicia: aquí naceu en 1930 e pasou boa parte da existencia Uxío Novoneyra, pero tamén un día de comezos do curso escolar 1947-48 chegou acompañando ao seu marido mestre, María Mariño Carou, cando os castiñeiros empezan a regañar os ourizos. Entre ambos os dous

xurdiría unha fonda amizade, extraordinariamente frutífera para as nosas letras.

Cando chegou a este mundo o poeta do Courel por antonomasia, Parada aínda mantiña a antiga fisionomía de lugar rico, en comparanza coa maioría dos da contorna, con construcións senlleiras das que algunhas chegaron aos nosos días en boas condicións e outras con feos engadidos. A casa-escola, con ser moderna, non desentoa moito do conxunto.

Daquela, hai 80 anos, as persoas maiores aínda falaban da minería do ferro e da elaboración do carbón que deran moita vida a todo o Courel, ambas as súas desaparecidas poucos anos antes de rematar o século XIX. En 1849 escribía Pascual Madoz no seu *Diccionario Geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, no artigo de





Seoane, que os veciños aproveitaban as recuas de levar o ferro beneficiado nas ferrerías da comarca para de volta traer odres de viño. Mentres os homes se dedicaban a este labor e a traballar na siderurxia, as mulleres criaban os fillos, atendían a casa e labraban a terra.

Parada, como indica o seu nome, corresponde a unha aldea ou lugar situado nun camiño de tránsito e costeiro, no que había que facer un descanso e aproveitar para beber as persoas e os animais. En 1849 contaba con 18 veciños ou casas habitadas, xa que nunha podían vivir varias familia, sendo en total 82 “almas”, como se adoitaba dicir daquela. Quizais foi nesta época cando tivo máis poboación, diminuíndo en adiante de xeito que un século despois só eran 44, e actualmente non chegan a 20 as persoas que viven todo o ano.

A economía baseouse dende sempre (agás para os que traballaban na siderurxia, no carbón ou de arrieiros), na agricultura e na gandería, rexistrándose dende o século XIX unha forte corrente migratoria, primeiro cara a Cuba e Arxentina, e logo Cataluña, Euskadi e Madrid. Os principais cultivos eran o centeo e as castañas, seguidos das patacas e hortalizas; e no que atinxe á cabana gandeira, era o vacún, o cabrún, o ovino e o porcino, por esta orde. Os poucos excedentes levábanse a vender ás feiras e, en particular, á que quedaba máis preto, a de Seoane, o segundo domingo de mes.

As castañas e a carne de porco viñan a ser a base da alimentación entre os meses de setembro e maio, dende que regañaban os primeiros ourizos ata que



*A casa-escola de Parada, onde viviu e faleceu María Mariño, a poucos metros da casa natal de Uxío Novoneyra.*



*Unha casa de Parada.*

remataban as secas do caínzo. Estas últimas, as *maio-las* ou *maias*, podían chegar ata o primeiro de maio, repartíndose entón as que quedaban entre toda a familia, para non “estar esmaiados” o resto do ano.

Estas notas, referidas en particular a Parada, valen para todo o territorio do Courel.



*Unba encrucillada de Vilar (Vilamor).*

## **II. *O espazo humanizado: Arquitectura e Tecnoloxía populares***

### **1. O lugar ou aldea (O pueblo)**

A poboación do Courel concéntrase en pequenos núcleos, arrodeados de soutos e terras de labor, polo xeral en sitios agarimados dos ventos predominantes e, a poder ser, tamén ben soleados pola mañá.

Os antecedentes máis antigos son as acrópoles castrexas, das que sobresaie pola súa excepcional situación a de Vilar (Vilamor), protexida nun meandro do río Lor por cantís de case 200 m, na que se levaron a termo hai anos intervencións arqueo-

lógicas, pero falta por consolidar os muros antes de que non queden máis que moreas de pedras. Ademais están as da Torre, Brio, Piñeira, Vilasivil, Torexe, etc.

Arredor de cada aldea ou lugar, ademais das terras de labor que antes se dedicaban basicamente ao cultivo de centeo e hortalizas, destacan os soutos con castiñeiros centenarios, testemuños da enorme importancia desta árbore dende a antigüidade polo froito e pola madeira, valor que mantén aínda hoxe en día a segunda.

Contan con espazos comúns ou públicos, como as eiras (entre as que pode haber algunha dun só propietario), as fontes -en xeral co bebedoiro para o gando- e os montes nos que poden pacer os animais de todos os veciños.



*A aldea restaurada de Seceda.*

As construcións modernas alteraron estes conxuntos arquitectónicos, discordantes coas antigas tanto na forma como polos materiais, pero o gran problema actual do Courel (e de todas as terras da alta montaña astur-galega-leonesas) é a falta de poboación, de xente nova que traballe e crea riqueza, sendo cada vez máis os lugares abandonados ou só con moi poucas persoas maiores.

Nos últimos anos revalorizouse a estética da pedra e da madeira, sobre todo dende que se levaron a termo restauracións de núcleos enteiros, como os de Seceda e Froixán, o primeiro da parroquia do mesmo nome e o segundo da de Folgoso, declarados pola Xunta de Galicia Ben de Interese Cultural (BIC).

## 2. A casa-vivenda

Non hai constancia da existencia de pallozas ou casas cubertas con colmo (as máis próximas atópanse no Cebreiro), pero o *Diccionario* de Pascual Madoz, no artigo de Seoane afirma que daquela había 69 casas, pero tan pobres (e, quizais, co teito de colmo, malia non o dicir), que unicamente 10 merecían tal nome.

As casas antigas están construídas con materiais propios da comarca. Posúen muros grosos de cachoteira de xisto -que varía de cor segundo a canteira- ou, en casos, mesturada con pedras calcarias, mentres os vans se enmarcan con madeira de castiñeiro ou carballo ou con pezas grandes de calcaria. Estes son escasos, cinguíndose a dúas portas, unha na parte terrea (para as cortes) e outra no sobrado, e varias



*Xisto e calcaria (Visuña).*

*Porta con poxigo (Vilar, Vilamor).*



fiestras ou bufardas de pequenas dimensións, de xeito que entre algunha luz, pero se conserve a calor da lareira, única calefacción da vivenda.

Os muros polo exterior están sen recebar, amosando a cantería de cor natural, que forma nalgúns casos bonitas combinacións. Predominan as casas de baixo e sobrado ou un andar, coa parte terrea dedicada a cortes e con porta de seu, protexida polo corredor ao que se accede por escaleiras exteriores. No sobrado atópanse a cociña, coa lareira formada por pedras de xisto asentadas sobre o chan, que é o centro da casa, e de par, separados por tabiques, os cuartos de durmir.

As cubertas son de lousa asentada sobre ripas de madeira, as antigas suxeitas con un torno ou pino de pau e as modernas con un ou varios cravos. As pezas adoitan seren de forma desigual e moito máis grosas que as que se venden agora procedentes das industrias louseiras. Predominan as cubertas a dúas augas, co cume rematado por lousas que se entrecruzan, denominadas nalgunhas partes *cruceiros*, substituídas actualmente en moitos casos por elementos de cemento ou doutros materiais.

A porta da planta baixa, case sempre para comunicar as cortes, adoita ser de poxigo, é dicir, coa folla cortada horizontalmente, de forma que se abre ou se pecha unha parte sen depender da outra. Deste xeito, pode entrar a luz e ventilarse sen perigo de que saian ou entren os animais. Tamén son así as da cociña, en particular se esta fica no baixo, para que entre a luz (os vidros son moi escasos), non saian os meniños, nin tampouco entren as galiñas e os cans. Se son portas enteiras pode haber polo exterior unha cancela baixa que faga de poxigo.

Na arquitectura tradicional en xeral, o corredor é unha parte moi importante da casa, onde a familia pasa os días invernaes protexida da chuvia e do vento, con luz dabondo para facer pequenos labores domésticos tanto os homes como as mulleres: fiar, coser, arranxar o calzado, etc. Por diante, como protección, pode ter unha varanda de balaústres torneados ou lisos, un tabique de táboas ou lousas grandes.



As construcións que chegaron en bo estado e sen grandes alteracións deica os nosos días, chaman a atención polo rexo e fermoso aspecto, e máis cando posúen amplos corredores, nos que se curan os froitos, se enxuga a roupa e se pode tomar a raiola do sol.

No Courel hai casas antigas de grande interese arquitectónico e etnográfico.

### 3. As construcións auxiliares ou complementarias

A casa-vivenda é a máis importante, pero non a única. Existen outras construcións complementarias, que poden estar de par ou arredadas, propiedade da mesma familia, de varias ou de toda a veciñanza. Entre as primeiras, están: o forno, o sequeiro, a alvariza e o hórreo; e das segundas: a eira (*aira*), o muíño (*muín*) e as fontes.

#### O forno

Pode estar dentro ou fóra da casa. No primeiro caso é parte da cociña ou doutra dependencia da vivenda, coa boca cara a dentro e parte do corpo polo exterior do muro, coa característica forma redondeada cuberta con lousas; no segundo, é unha construción exenta protexida por un cuberto que permite acendelo aínda que chova. Os fornos quedaron abandonados así como se xeneralizou o consumo de pan elaborado industrialmente.

#### O sequeiro

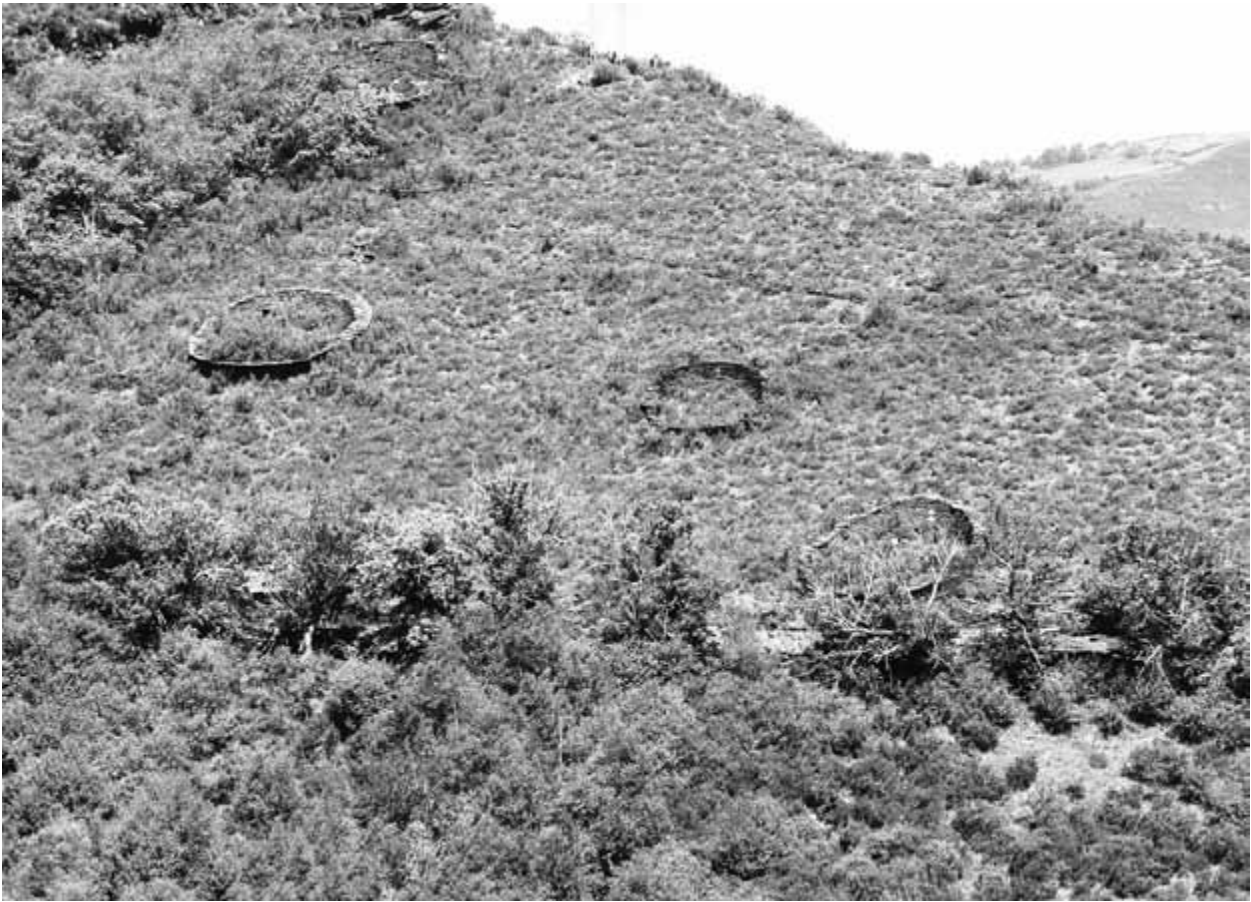
Trátase dunha construción provista de caínzo que se atopa nos soutos, destinada a secar as castañas. No baixo préndese o lume para que coa calor do *remoleiro* seque o froito que está arriba, estendido sobre un piso de táboas coa parte superior da unión lisa e por debaixo en cuña, de forma que pase o aire e o fume (a *caniceira*). Durante eses días durme no sequeiro unha persoa.



*Corredor con lousas e balaústres (Visuña).*

*Forno dunha casa de Parada (Seoane).*





Tres alvarizas abandonadas (Folgozo).

O proceso de secado consiste en poñer as castañas e ao estaren curadas facer o *abandoxo*, é dicir, limpalas das dúas tonas (a *puxa*) e retirar as pequenas. Tamén se poden meter dentro dun saco e darlle golpes ou piscalas (a *bulla*). Fóra desta época, no sequeiro gárdase o feo e os trebellos de labranza.

### A cabana

Construción situada xeralmente nos prados, na que se garda a herba seca e a folla para o gando. Antes, nalgunha época do ano, durmían dentro as ovellas e cabras, cando andaban a pacer preto. Como a anterior, son de pedra coa cuberta de lousa. Nas últimas décadas quedaron abandonadas, así como desapareceron os cultivos e a gandería.

### O alvar ou alvariza

O mel constituíu ata época recente o único produto doce e, ademais, que se podía producir na casa sen precisar de mercado. A mostra da pasada importancia son os *alvares* ou alvarizas, sempre nas abas dos montes e orientados cara o abrente, coa fin de que as abellas reciban o primeiro sol da mañá no inverno e non sexa excesivo pola tarde no verán.

Non se trata dunha construción de pedra exclusiva do Courel, pois da mesma feitura (tirando a circular ou ovalada) existen en toda a alta montaña astur-galega-leonesa. Unha característica común é a de ter a entrada moi pequena, evitando así que o oso poida facer forza de pé e derrube a porta. Actualmente xa quedan poucos con colmeas e, ademais, tampouco precisan de muros tan rexos e altos dende que desapareceu o seu inimigo destes montes.



## O pombal

Hoxe en día quizais non quede ningún con pombas, atopándose os máis en ruínas. Os pombais do Courel son de planta circular, cunha porta de pequenas proporcións e por dentro moitos buratos no muro onde fan os niños as pombas. O mesmo que noutras partes, é unha construción exclusiva de casas ricas e das reitorais (Esperante, Meiraos...). Non faltan tampouco os que forman parte da casa, como un moi curioso de Seoane, redondeado polo exterior e con acceso por dentro.



*Colmea tradicional dentro dunha alvariza de Santa Eufemia (Folgozo).*

## O hórreo

É unha construción inexistente no Courel, non atopando deica agora os investigadores unha explicación lóxica para a súa ausencia, non do hórreo “galego” dedicado a almacén e secadoiro do millo, por ser aquí o cultivo de escasa importancia, pero si do “asturiano”, como nos Ancares e o Cebreiro. A orixe dos segundos non ten nada que ver coa difusión do cereal americano, pois son moito máis antigos e ademais fan de despensa, gardándose neles os froitos e a carne. Hai un a poucos metros da igrexa parroquial de Vilamor, pero sábese que procede da aldea de Foxos (Pedrafita do Cebreiro).<sup>1</sup>



*O hórreo de Vilamor.*

1. PARADA JATO, J.A.: *Usos, costumes e cousas do Courel*, Ed. Toxosoutos, Noia, 2007, p. 292. A área do hórreo en xeral e, neste caso, en particular do tipo “astur”, remata polo norte en Barxamaior (Pedrafita do Cebreiro), non existindo estas construción en todo o sur, tanto na provincia de Lugo como na de Ourense (GONZÁLEZ PÉREZ, C.: “O hórreo: unha construción común a Galicia, Asturias e León”, *Actas do Simposio de Antropoloxía: “Lindeiros da galeguidade, I”*, 1991).



*Muíño (Ferramulín - Hórreos)*

### **A fonte**

Todas as aldeas contan con unha ou varias fontes, sobresaíndo aquelas que están cubertas con lousa para acollerse as persoas que van por auga ou lavar, cando é que teñen de par un lavadoiro. Non adoita faltar unha pía para beber o gando.

### **A eira (*aira*)**

Polo xeral, as eiras son de uso colectivo. No Courel están pavimentadas con grandes chantos ou lousas, de forma tirando a rectangular ou cadrada, e protexidas cunha parede baixa na cabeceira coñecida pola *crueira*, a carón da que se botan os apeiros e os mollos a quecer. Dentro do mesmo recinto, pero fóra do lousado, tamén están os *medeiros* para facer

as medas. A difusión das máquinas malladoras e agora o escaso cultivo dos cereais, levaron ao abandono destas construcións, imprescindibles ata non hai moitos anos.

### **O muíño (*muín*)**

Pode ser dun único propietario e entón cobrar a correspondente maquia por moer outras persoas, ou de varios que se organizan en quendas. Están situados en lugares que dispoñen de auga todo o ano, nalgún caso mesmo aproveitando a canle dunha antiga ferrería (o da Ponte, Seoane). O nome do lugar de Ferramulín, pertencente á parroquia de Hórreos, testemuña a existencia dun antigo muíño de moer mineral de ferro, aínda que o actual sexa de fariña.





### III. *Enxoval, os afeiros e as ferramentas*

#### 1. O enxoval doméstico

O enxoval tradicional –desaparecido na maioría das casas ao longo da segunda metade do século XX–, era en xeral escaso, agás cando se trataba de familias ricas.

Repartíase por toda a vivenda pero principalmente na cociña, a estancia onde se botaba máis tempo: o escano (de par da lareira), a espeteira (para pendurar os garfos, as culleres, etc.), a maseira do pan (a situación dependía de onde estivese o forno), o galleiro (para poñer en alto as bolas do pan), a *celda* (armario con reixas por diante para ter a carne salgada), a *lacena* (armario encaixado na parede, aberto ou con portas), algunha mesa, varias cadeiras, etc. Aquí tamén estaban os útiles para preparar os alimentos e logo para comer: potes, potas, o tambor de asar as castañas, cántaras, cántaros, tixolas, canadas (para muxir), balde para a auga, barreño, culleres, garfos, pratos, cuncas, coitelos, etc.

Nos cuartos de durmir había: camas, *barrelos* (berces para os meniños), armarios para gardar a roupa e outras cousas e o *palan-ganeiro* (para lavarse).

Por último, sen lugar fixo, repar-tidos por toda a casa: as arcas, os *arcaces* (arcas pequenas), a maseira de salgar a carne (de madeira), a paneira (para gardar o centeo), etc.



*Escano (Valdomir - Folgoso).*



*“Gambela” (Museo etnográfico de Xan de Vilar, Vilamor).*



*Bandoxo*  
(Museo etnográfico de Xan de Vilar, Vilamor).

## 2. Apeiros e ferramentas

O principal era o carro, do que actualmente quizais xa non se use ningún completo en toda a comarca. Co gallo da accidentada orografía da comarca, agás para cargas pequenas, sempre tiñan que intervir catro animais, xunguidos por diante para subir as costas, unidas as parellas con un pau denominado *temoa*; ou dous diante e outros tantos atrás para frear nas baixadas. Durante séculos foi o único medio de transporte, a non ser os animais de carga (cabalos, eguas, machos, burros...).

O arado de pau, que pode levar rella (de forma cilíndrica na parte que encaixa) ou palmela (de forma triangular), rematou substituído polo de ferro ou “americano”, para o que cumprían dúas parellas. Outro arado, máis forte que o tradicional e agora desaparecido, era a *cambela* ou *gambela*, que se usaba principalmente para arar os montes e arrincar as raíces.

Para desfacer os terróns e achandar a terra despois de arar está o *trillo* con dentes de ferro, e o *rastro*, que consiste nunha estrutura de paus entretrecidos de forma rectangular. Tamén hai un mixto, que participa dos anteriores, de xeito que ten algúns dentes e o resto de varas.

Os apeiros anteriores precisan de xugo, en xeral de madeira de freixo. No Courel son de *mulida*, é dicir, vai suxeito á cabeza dos animais coas *arabías* (correas fortes de coiro), e como cuberta leva cada unha pel, case sempre de can.

Para mallar os cereais había o *mallo*, formado por dúas pezas unidas por correas, a *moca* e o *pértao*. E para as castañas, o *bandoxo*, un aveño de madeira de forma tirando a semicírculo, protexido cunha táboa arredor agás por diante, con dúas asas e unha corda para amarralo aos ombreiros, co que se *abandoxan* as castañas secas, deixán-

doas limpas despois de pisadas ou de darlle golpes dentro dun saco (a *bullá*).

Malia levar nalgúns casos a mesma denominación que noutras comarcas, as ferramentas antigas (que forxaban os ferreiros de aquí), tiñan certas características de seu que as diferenciaban das demais. As principais eran: a aixada (pode ser de varias formas, segundo para o que se empregue: coa folla estreita e longa triangular, outra igual pero con *crista*, etc.), a forcada (de pau ou de ferro), a fouce, o *foucín*, o garfelo (unha forcada cos dentes



*O filón de ferro de Formigueiros, dende Visuña.*

curvos), o machado, o picaño (semellante a un sacho coas pugas ou dentes máis longos), o *rastro da herba* (un angazo grande de pau), o *rodo* (pa de ferro cadrada ou redondeada), o *rodo de madeira* (de forma trapezoidal, para remexer as castañas secas), a sacha (con dous dentes por un canto e a *crista* -unha pa- polo outro), a serra de aire, a gadaña, o *gadaño* (semellante á anterior, pero máis curta e para cortar silvas, fentos, etc)...

#### IV. *Oficios e artesáns*

Ata non hai moitas décadas, non faltaban nos máis dos lugares ferreiros para forxar e arranxar as ferramentas, carpinteiros para facer un escano, canteiros para construír un muro..., e ata que non

se abriron as estradas, tamén arrieiros para transportar as mercadorías. Outros xa desapareceran antes, a finais do século XIX, ao tempo de pechar as portas as ferrerías: ferreiros, carboeiros, *venaqueiros* (mineiros), etc.

Os anteriores eran oficios exclusivamente de homes, as mulleres dedicábanse a tecer, para fóra ou para a familia, polo que moitas casas tiñan tear, *rabelo* (baixo) ou *alto*. Aínda quedan algúns, pero o seu número non se pode comparar cos que traballaban a mediados do século pasado, do que dan testemuño os seguintes versos de Uxío:

... Baixando terra fragosa  
dende a Fontiña da Rosa  
hasi'o muíño das edras  
peta a auga nas pedras



*Roda da ferrería da Ponte ou Nova (Seoane).*

foza nas portas un touro  
tecen as mozas na tea  
un monte lonxe fumea  
e vai muñando o boi touro...

----

Ildara de Romeor  
fía e canta no Sumedo  
á raia do albor.

Ildara de Romeor  
olla e cala pro ucedo  
á raia do solpor.

## V. *Construcións industriais: ferrerías, mazos e caseiros*

### 1. As ferrerías e os mazos

No medio do Courel atópase un dos filóns de ferro máis importantes de Galicia, coñecido dende antigo polo nome de Formigueiros. A proximidade do mineral, que extraían principalmente os *vena-queiros* da parroquia de Visuña, deu lugar ao establecemento de varias ferrerías, activas ata finais do século XIX. A derradeira, non só courelá senón de todas as galegas, que deixou de beneficiar mineral foi a Nova ou da Ponte de Seoane.

Están ben documentas e quedan restos -máis ou menos importantes- das seguintes: no actual concello de Folgoso, as de Ferreirós, Folgoso, Hórreos, Lousadela, Seoane, Valdomir e Vilasivil; e no de Quiroga (no territorio courelao), as de Soldón, Paleiras e Vilarbacú. Sábese tamén dalgunha desaparecida, como a de Visuña que estaba na aldea de Céramo, sen dúbida moi antiga, tendo en conta que é a que se atopa máis preto de Formigueiros.

A máis monumental é a de Seoane, construída a comezos do século XIX en substitución doutra anterior situada a uns tres km río Lor abaixo, no lugar denominado agora Ferrería Vella. Chama a atención o banzado, duns 10 m de alto, no que se deposita a auga que logo ao caer move a roda ou rodicio do mazo e dos barquíns ou foles do aire. Tamén foi unha das últimas en deixar de traballar, xa a comezos do século XX. Beneficiaba mineral de Formigueiros, pero tamén importou algún da *veneira* de Roques (A Pobra do Brollón).

Ao deixar de fundir seguiu como mazo para forxar ferramentas, cravos, etc.; logo a forza hidráulica do seu impresionante banzado (o máis alto dos conservados



en Galicia) aproveitouse para unha pequena central eléctrica que abasteceu durante anos parte da contorna e, por último, moveu unha máquina de serrar<sup>2</sup>. Foi restaurada pola Xunta de Galicia hai uns dez anos.

Os mazos diferenciábanse das ferrerías en que só eran para forxar ferramentas e facer tixolas, garfe-las, etc., sendo polo mesmo moito máis pequenos. Habíaos dun único propietario ou de varios, traballando entón por quendas.

## 2. Os caleiros

Eran fornos de facer cal. Trátase de construcións de forma cilíndrica, de feitura semellante aos fornos da louza. O proceso consistía en poñer capas de pedras calcarias con leña e carbón, botando acendido entre dous e tres días, ata que se calcinaban e poñían brancas. Un dos mellores conservados é o da aldea de Vilasivil (Meiraos).

## VI. Do Courel de Uxío Novoneyra ao actual

Dicía o finado profesor da Universidade de Santiago de Compostela, Carlos Alonso del Real, que o Courel é *unha paisaxe moi primitiva habitada por xente moi civilizada*. E tiña razón, porque o Courel, e o mesmo cómpre dicir doutras terras lindeiras da alta montaña astur-galega-leonesa, foi ata finais do século XIX unha comarca rica, moi poboada e unha das máis industrializadas de Galicia (as ferrerías e o importante número de homes que traballaban nelas: ferreiros, mineiros, carboeiros, arrieiros...).

A decadencia comeza coa desaparición da siderur-xia tradicional, ao carecer de suficiente combustible e tamén por non lle poder facer fronte ao ferro que chegaba a todas partes dende que se abren as vías férreas, procedente dos fornos altos vascos,



*Seoane do Courel.*

ingleses, suecos, rusos... En adiante os únicos medios de vida dos courelaos serán a agricultura e a gandería de subsistencia, ou emigrar a Cuba, Arxentina, Madrid, Barcelona, Bilbao...

Carente de comunicacións, arredado das principais vías e das grandes poboacións, rematou por quedar habitado só por persoas maiores que mantiveron a cultura dos devanceiros, válida durante séculos pero sen posible competencia coa moderna. Neste aspecto o Courel non constitúe ningunha excepción.

Quedou a paisaxe, natural ou domada polo ser humano dende a antigüidade, sobresaíndo como principal protagonista o castiñeiro, unha árbore foránea introducida quizais polos romanos, as casas abandonadas e as terras de labor ermas.

Un percorrido de vagar polo Courel conforta o corpo, tanto se é no tempo da candeia do castiñeiro, no outono cos ourizos regañados ou xa no inverno en que fican espidos. Subir de Visuña a Formigueiros pola corredoira que abriron as rodas dos carros de mineral, contemplar a espléndida paisaxe dende a coroa do castro de Vilar, coñecer o acueduto romano de Romeor, saber como funciona o mazo da ferrería de Seoane, botar uns días nas aldeas restauradas de Seceda e Froixán, perderse na devesa da Rogueira cantada por Uxío...

2. GONZÁLEZ PÉREZ, C.: *A produción tradicional do ferro en Galicia: As grandes ferrerías da provincia de Lugo*, Lugo, 1994 (2ª reimpresión, 2001).

***Bidueiros cimeiros!  
Pena das Augas!  
Xardois teixos  
rebolos tocos faias derrubadas!***

***Camiño da Veneira!  
Carreiro dos dez regueiros!  
Cereixas de carnabudo! Abrotias abrairas  
pincheiras e pincheiras!***

***Eiqué sempre foi bosque...***

***Ruxir solo  
da fonte do corzo!  
Barbas do mofo  
pingando dos toros!***

## BIBLIOGRAFÍA

NOVONEYRA, Uxío: *Os Eidos* (1955), *Elegías del Caurel y otros poemas* (1966), *Os eidos 2* (1974), *Poemas caligráficos* (1979), *Muller pra lonxe* (1986), *Do Courel a Compostela* (1988), *Tempo de elexía* (1991) e *Poemas da doada certeza i este brillo premido entre as pálpabras* (1994).

ACUÑA CASTROVIEJO, F.: "Os sistemas de fortificación nos castros de O Courel (Lugo)", *Humanitas. Estudos en homenaxe ó prof. Carlos Alonso del Real*, Santiago de Compostela, 1996.

ALONSO DEL REAL, C.: "Notas etnográficas de O Courel", *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, 1, 1983.

AMIGO VÁZQUEZ, J.: *Estudio de los matorrales y bosques de la Sierra del Caurel*, Santiago de Compostela, 1984.

Aula de natureza de Moreda de Courel: *itinerario ambiental pola devesa da Rogueira*, Santiago de Compostela, 2001.

BAJO RECALDE, O.: *Estudio ambiental sobre O Courel*, Xunta de Galicia, 1999.

BLANCO CASTRO, E.: *El Caurel, las plantas y sus habitantes: estudio etnobotánico de la Sierra del Caurel (Lugo). La importancia de las plantas para nuestros antepasados*, A Coruña, 1996.

CHAÍN PÉREZ, M.: "Seceda e Froxán", recuperación íntegra de dúas aldeas do Courel", *Simposio: Conserva-lo futuro, talleres de materiais*, Xunta de Galicia, 1999.

ETTEMA, W.: *Emigración y cambio territorial en Galicia: los casos de los municipios lucenses de Ribas de Sil, Quiroga y Courel*, Lugo, 2002.

FERNÁNDEZ DOMÍNGUEZ, M. A.: "O Courel: dende o subdesenvolvemento ata o desenvolvemento insostible", *AmbientalMente sostentable*, 3, 2008.

FIGUEROA PANISSE, A.: "A tradición e a vida no Courel", *Cerna*, 52, 2007.

GONZÁLEZ PÉREZ, C.: *A produción tradicional do ferro en Galicia: As grandes ferrerías da provincia de Lugo*, Lugo, 1994 (2ª reimpresión, 2001).

GUITIÁN OJEA, F.: *O Caurel*, Santiago de Compostela, 1985.

GUITIÁN RIVERA, J.: *Estudio de la vegetación herbácea de la Sierra del Caurel (Lugo)*, Santiago de Compostela, 1985.

GUITIÁN RIVERA, J.: *Guía de O Courel*, Vigo, 2009.

GUITIÁN RIVERA, J., e outros: *Guía de las aves de O Courel*, Barcelona, 2004.

LEDO CABIDO, B. (direc.): *Os Ancares e O Courel*, Vigo, 2005.

LUZÓN NOGUÉ, J. M<sup>a</sup>, e outros: *El Caurel*, Madrid, 1980.

LÓPEZ POMBO, L.: *O Courel y su comarca: su historia, sus paisajes, sus gentes*, Lugo, 1993.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, I.: *Los Ríos del Caurel: paso a paso*, Lugo, 1998.

NEIRA RODRÍGUEZ, A.: *Caminando por la Sierra del Caurel*, Vigo, 1998.

PARADA JATO, J.: *Usos, costumes e cousas do Courel*, Noia, 2007.

SANTOS, M.: *O Courel*, Vigo, 2002.

SEARA, I.: "Os proxectos e intervencións en Seceda e Froixán, O Courel: un ensaio e unha comprensión social nas formas e procesos da paisaxe histórica", *Obradoiro*, 26, 1997.

VÁZQUEZ SAAVEDRA, M.: *O Courel*, Vigo, 2003.

VIVERO, X. de: *Un ano no Courel: itinerarios, mapas, observacións, flora, fauna, ecoloxía e fotografía*, Vigo, 1997.





Raigame