

CASA DOS ESPELLOS

revista poliédrica da cultura galega nº4- 2021



CASA DOS ESPELLOS

Revista poliédrica da cultura galega

EDITA



Betanzos
ISSN 2603-9583

COORDINA

COORDINA

Ángel Arcay Barral

Daniel Lucas Teijeiro Mosquera

COLABORACIONS

Daniel P. Murado

José Raimundo Núñez-Varela Lendoiro

Raúl Otero Sánchez

Juan Antonio Rodríguez Arnao

David Miguel Rodríguez Martínez

Roque Sanfíz Arias

Antía Seco Cendán

Daniel Lucas Teijeiro Mosquera

Ricardo Varela Fernández

Ángel Arcay Barral

Carlos Barja Márquez

Adrián Feijoo Sánchez

Sara Fraga Pérez

Mateo Martínez Torres

COMITE CIENTIFICO

Pilar Cagiao Vila (Universidade de Santiago de Compostela)

Adrián Feijoo Sánchez (Universidade Santiago de Compostela)

Carlota González Míguez (Asociación de Amigos del Parque del Pasatiempo)

David Martín López (Universidad de Granada)

Ernesto Vázquez-Rey (Universidade da Coruña)

José Manuel Rey Bao (IES Francisco Aguiar)

Julián Ferrer García (IES Francisco Aguiar)

Patrizia Granziera Ceotto (Universidad Autónoma del Estado de Morelos)

COMITE TECNICO

Lucía Díaz Vilarinho

Paula Cousillas Pena

Noelia Fraga Pérez

Jose Souto Santé

DESEÑO E ILUSTRACIONS

Yosune Duo: Maquetación, Diana Sobrado: Portada Xeral //Portadas dos artigos- Carmiña Burana, Yosune Duo, Diana Sobrado, Jose Souto, Adriana Villamisar, Sonia Zarraguiños . Mar Vieites fixo o anxiño do encabezado das páxinas pares (inspirada no capitel da Casa dos Espellos e da Casa Tquilla). Jose Souto debuxou o escudo de Betanzos da seguinte páxina (tomado do cartel das festas de Betanzos do 1934 obra de Camilo Díaz Baliño) a filigrana do índice (inspirada nos mosaicos de azulexos da Casa dos Espellos).

PERIODICIDADE&CALL FOR PAPERS

Casa dos Espellos é unha revista anual que recibe os seus artigos antes do 31 de outubro.

CONTACTO

Podes suscribirte á publicación de novos números, enviar traballos ou solicitar información nos seguintes medios de contacto



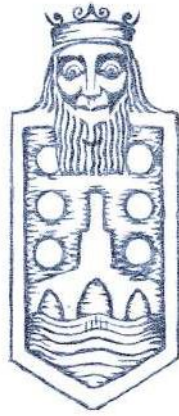
www.casadosespellos.gal



facebook.com/casadosespellos/



casadosespellos@gmail.com



Fontes documentais arredor dos García Naveira (IV): o patrimonio das Escolas e Asilo García Irmáns de Betanzos a través dos seus inventarios

pax8-33

ÁngelArcayBarralDanielLucasTeijeiroMosquera

Agasallos da Diáspora: proxecto de Xornadas de Patrimonio Cultural e Emigración en Galicia

pax34-41

AntíaSecoCendán

Dous bustos dos irmáns García Naveira creados por Indalecio Díaz Baliño e a Fundación Solórzano

pax42-51

DanielLucasTeijeiroMosquera

De cando as mulleres do Asilo García Irmáns bailaron e cantaron a ribeirana

pax52-71

SaraFragaPérez

A horta ilustrada de Antonio Raimundo Ibáñez

pax72-85

RicardoVarelaFernández

El Pasatiempo de Betanzos: imáxenes de un desatino

pax86-93 JoséRaimundoNúñez-VarelaLendoiro.CronistaoficialdeBetanzos

Recordando la Historia: postales de una filantropía

pax94-137

JuanAntonioRodríguezArnao

Reseña: Bieito Alonso (2019). Anarquistas galegos en América. Ed. Galaxia, Vigo

pax138-141

AdriánFeijooSánchez

El álbum de recuerdos

pax142-157 RaúlOteroSánchez

Requeixo: el balneario clandestino

pax158-165

CarlosBarjaMárquez

El Rexurdimento de la imaxinería: la escuela escultórica gallega contemporánea

pax166-179

DanielP. Murado

Historia de la tortilla de Betanzos

pax180-187

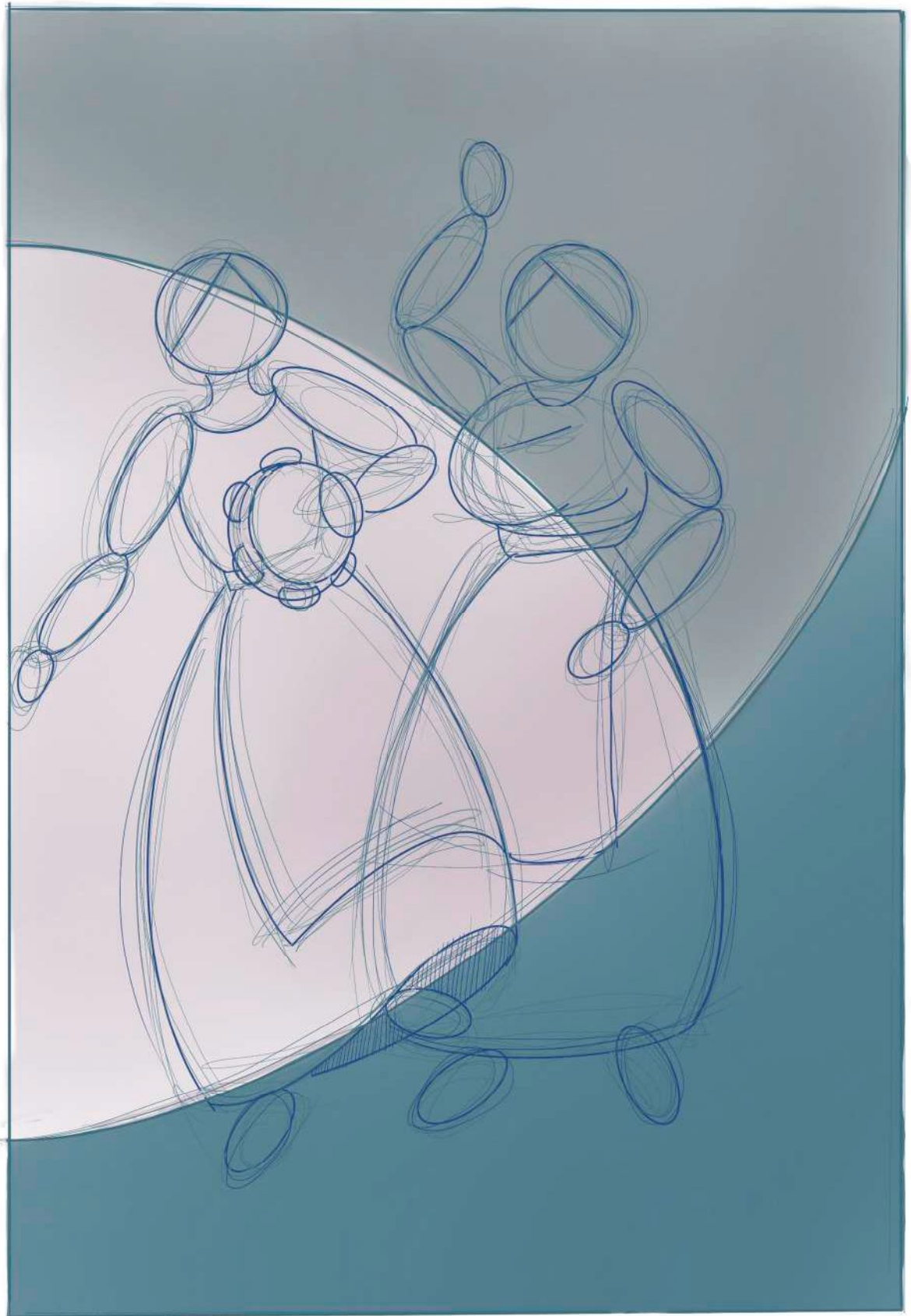
ÁngelArcayBarral

Unha proposta de divulgación histórica nas redes e na rúa: Mazarelos

pax188-193 MateoMartínez Torres,DavidMiguelRodríguezMartínezeRoqueSanfízArias



DE CANDO AS MULLERES DO ASILO GARCIA IRMANS
BALEARON E CANTARON A
RIBEIRANA



De cando as mulleres do Asilo García Irmáns bailaron e cantaron a ribeirana

Sara Fraga Pérez

Historiadora

<https://orcid.org/0000-0002-3093-415X>

Ilustracións: Sonia Zarranquiños

Resumo

Son poucos os testemuños que deixaron constancia do folclore vivo da comarca das Mariñas a principios do século XX e un deles enmárcase no asilo de anciáns construído polos Irmáns García Naveira. Dende este fito achegarémonos ó folclore vivo mariñán e repararemos nas súas músicas, nos seus instrumentos e nos aspectos máis sociais. Xa neste momento comezaban as mostras folclorísticas e Betanzos non foi alleo a elas, polo que se buscará poñer en valor a interpretación da ribeirana nunha época na que os contextos e as formas nas que se interpretaba o folclore estaban mudando.

Palabras chave: folclore, tradición, mulleres, ribeirana, folclorismo, orfeóns.

Abstract

There are few proofs of alive folklore in As Mariñas region in the early decades of the 20th century, and one of them took place at the nursing home built by the García Naveira brothers. Taking that event as a starting point, we will examine the living folklore of this area, focusing on the music, the instruments, and the social issues. Folkloric displays started to happen already during this period, also in Betanzos; thus, we will highlight the importance of the "ribeirana" dance in a time in which the folklore context and shapes were changing.

Keywords: folklore, tradition, women, "ribeirana", tambourine, castanets.

1. CONTEXTO DO MOMENTO. TRADICIÓN E FOLCLORISMO

Deixando á marxe a interpretación das danzas gremiais, a única forma de folclore que queda viva en Betanzos é o viño do país. Dentro do contexto do viño país, o folclore que se interpreta é musical: cancións que se van pasando de xeración en xeración pero que, a día de hoxe, están en perigo de extinción. O resto das interpretacións folclóricas que quedan na comarca son froito do folclorismo. Polo tanto, existe unha convivencia entre a recreación e o folclore vivo.

Isto mesmo acontecía en 1912 e 1913, anos nos que atopamos testemuños de folclore vivo e de manifestacións folclorísticas. A manifestación do folclore vivo é recollida polo xornal *Nueva Era* o 29 de decembro de 1912, no que se documenta nunha fotografía do Arquivo Mu-

nicipal de Betanzos e se relata que as anciás do Asilo dos Irmáns García Naveira bailaron e tocaron a ribeirana no día de Nadal (Fig. 1). Paralelamente, nas festas en honra a San Roque do ano 1913, celebrouse un certame de gaitas e un concurso de bailes e cantos do país.

Neste artigo prestaremos especial atención á ribeirana interpretada no asilo de anciáns pola singularidade deste fito no marco betanceiro, poñeremos en valor a relación co seu contexto e analizaremos en profundidade tanto a nota de prensa coma a fotografía que o documenta.

Así, debemos definir e identificar cada unha das manifestacións folclóricas que tiveron lugar nesta época para comprender a que grupos sociais afectaban e o que significaba para eles.



De cando as mulleres do Asilo García Irmáns bailaron e cantaron a ribeirana | Sara Fraga Pérez



Fig. 1. Nadal 1912, as vellas do Asilo bailando a ribeirana.



Bailadoras e pandeireteiras.

Tradición: transmisión da cultura de creación colectiva de xeracións en xeracións, sen liderados, en comunidade e dunha maneira sistémica, sen pretensións de uniformidade nin de poder; excepto o de poder ter, no caso da música e do baile, un transo en base a uns códigos que foron postos a proba por centos e miles de persoas e do que só permaneceu o que realmente lles valeu a todas para esa comuñón entre elas mesmas e coa natureza.

Folclore: disciplina centrada no estudo da cultura popular e dos costumes dos pobos e que se ocupa de aspectos como a literatura oral, a música, o baile, as crenzas, o traxe e as institucións consuetudinarias.

Folclorismo: conxunto de actitudes que implican unha valoración socialmente positiva deste legado cultural que denominamos folclore (Peón, 2015).

Polo tanto, no período histórico que nos compete había dúas realidades: a da tradición que seguía existindo e transmitíndose de xeración en xeración e a do folclorismo, que recreaba a tradición. Este folclorismo foi un fenómeno complexo que ten a súa orixe no Rexurdimento, durante o que apareceron diferentes coros, asociacións, rondallas, bandas, etc. que buscaban poñer en valor este patrimonio.

O folclorismo galego do século XIX condénasase no Rexurdimento, un movemento de recuperación literaria, lingüística e cultural intimamente ligado ós grupos políticos galeguistas, especialmente ó Rexionalismo. Coa finalidade de reivindicar Galicia como unha nación con historia, lingua, territorio, cultura e conciencia colectiva propia, os folcloristas recolleron e recuperaron as tradicións e costumes populares; é dicir, as manifestacións culturais da clase labrega, á que consideraban depositaria da auténtica tradición e do modo de vida e de ser de Galicia como pobo (Sáenz- Chas Díaz, 43).

O folclorismo galego está determinado por unha visión poética da tradición, o que se denominou o “folclorismo literario romántico”. Para o folclorismo, a tradición era entendida como algo inmutable e inalterable que debe ser aceptada e respectada con veneración. Esta maneira de entender a tradición tiña sentido dentro da sociedade do momento, pois fronte a un mundo que estaba cambiando, presentábase a sociedade tradicional como unha comunidade paralizada no tempo que daba fundamento histórico á nova realidade nacional.

O obxecto dos estudos folclóricos será esa tradición que para eles era pura e incontaminada, que non só non se pode modificar, senón que hai que protexer e reverenciar. A todo isto hai que engadirlle un sentimento de perda da identidade étnica por mor dunha modernidade unificadora, consecuencia da progresiva industrialización e dos avances tecnolóxicos. Baixo estas premisas é como o Rexionalismo converte certos elementos dos costumes populares (como a música, o baile e o traxe) en símbolos nacionais dotados de carácter identitario.

As accións do folclorismo tiñan como finalidade conservar estes tres elementos identitarios tomados das tradicións rurais. Estas accións ían dirixidas a manter un folclore puro e incontaminado, case intentando parar o tempo, e loitando contra a modernidade, que corrompe e destrúe a tradición.

A burguesía, que comezaba a gañar pulo na Galicia do século XIX, foi a principal consumidora e produtora deste costumismo romántico. Foron as familias burguesas as que lían os semanarios de relatos pintorescos e as que colgaron nos seus salóns as estampas e cadros con escenas amables da vida rural idealizada (Sáenz- Chas Díaz, 105-106).

1.1. a música galega no Rexurdimento

Desde o último cuarto do século XIX, viñase desenvolvendo no país un importante movemento coral en consonancia co peninsular, especial-

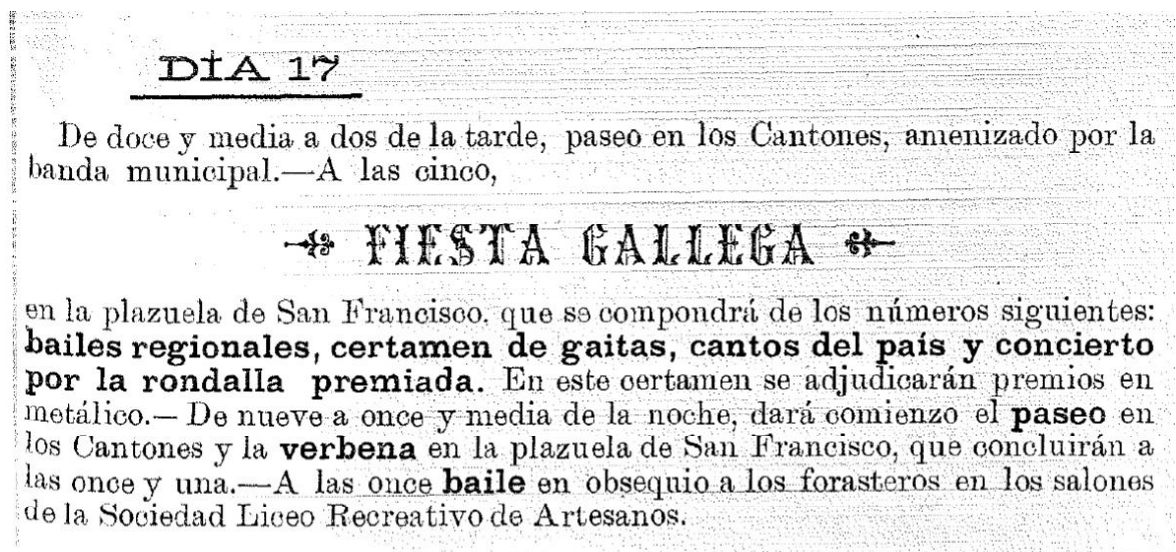


Fig. 2. 'Fiesta Gallega' nas Festas de San Roque de 1913.

mente nas rexións do norte de España. Fronte ó modelo do coralismo obreiro catalán, a base social dos coros galegos foi burguesa.

No último cuarto do século XIX, naceron numerosos orfeóns históricos que articularon a nacente cultura musical dirixida a un público masivo e urbano. Arredor da comarca das Mariñas destacan o *Coruñés* (A Coruña, 1875), o *Brigantino* (A Coruña, 1877) ou *El Eco* (A Coruña, 1881).

Os orfeóns tiveron un papel determinante na popularización das melodías e aires da tradición oral entre as capas urbanas; serían, así, o xermolo perfecto para o posterior nacemento dos Coros Históricos.

A música interpretada era tradicional, pero os compositores e directores dos orfeóns pasábana polo seu filtro, harmonizándoas e metrificándoas. Entre os autores destacan Pascual Veiga, Juan Montes ou Juan José Castro, que difundiron a través das actuacións dos orfeóns en festas e certames estes repertorios, que partían de materiais de tradición oral (Costa Vázquez, 25-27).

1.2. Concurso nas festas de san roque de 1913

O 17 de agosto de 1913, celebrouse no contexto das festas de Betanzos unha “fiesta gallega” na praza de San Francisco, na que houbo “bailes regionales, certamen de gaitas, cantos del país y concierto por la rondalla premiada”. No concurso estableceéronse os seguintes premios (Fig. 2):

Uno de 35 pesetas y otro de 10 para el grupo de tres parejas y para la pareja, respectivamente, que bailen mejor la 'muiñeira'.

Uno de 15 pesetas para el gaitero que toque mejor 'La Alborada' de Veiga.

Uno de 30 pesetas y otro de 10 pesetas para el grupo de tres personas y para el individuo, respectivamente, que cante mejor aires del país.

Será condición precisa vestir el traje del país. El fallo del Jurado será inapelable.

Concursos e certames de gaitas coma o da Fig. 2 eran os espazos que os orfeóns e outros liceos e ateneos usaban para visibilizar aquel folclore que estaban creando. O primeiro tivo

lugar no ano 1876 en Ourense e tres anos máis tarde xa chegara ás festas da cidade da Coruña.

Dentro das esixencias do guión, é significativo que a peza que debía interpretar o gaitero para gañar o concurso debía de ser precisamente "La Alborada", composta por Pascual Veiga, o citado promotor do movemento orfeonístico coruñés.

Para participar na cita, era obrigatorio vestir o traxe do país, aínda que non especifica como debía ser dito traxe. Esta descrición si que aparece nos regulamentos doutros certames, coma a que recolle Moncho do Orzán (2017: 32), grazas á que podemos imaxinarnos un pouco mellor como eran estes eventos:

Todos los individuos que tomen parte en este Certamen deberán vestir a usanza del país, esto es: calzón, polainas, chaqueta, faja y montera para los hombres, mantelo, dengue y pañuelo blanco en la cabeza para las mujeres (...).

Los bailarines pueden, si gustan, venir provistos de castañuelas y acompañados de las personas que necesiten para el buen éxito de sus bailes.

Este tipo de actos hai que enmarcalos dentro do Rexurdimento, que apostaba por musicalizar poemas escritos en galego e por compoñer novas obras baixo as feitura rítmicas propias da cultura patrimonial, buscando un rexurdimento musical parello ó literario (Do Orzán, 2017: 27-30).

A prensa da época fíxose eco das actuacións dos orfeóns e das rondallas nos distintos concursos e en El Regional. Diario de Lugo (3/09/1913) atopamos unha referencia á actuación do Orfeón y Rondalla de Lugo nas festas betanceiras (Fig. 3):

Los aplausos reiterados del público que presenció el festival, fueron elocuentes testimonios de un brillante éxito, y nos es grato consignarlo así al reiterar nosotros

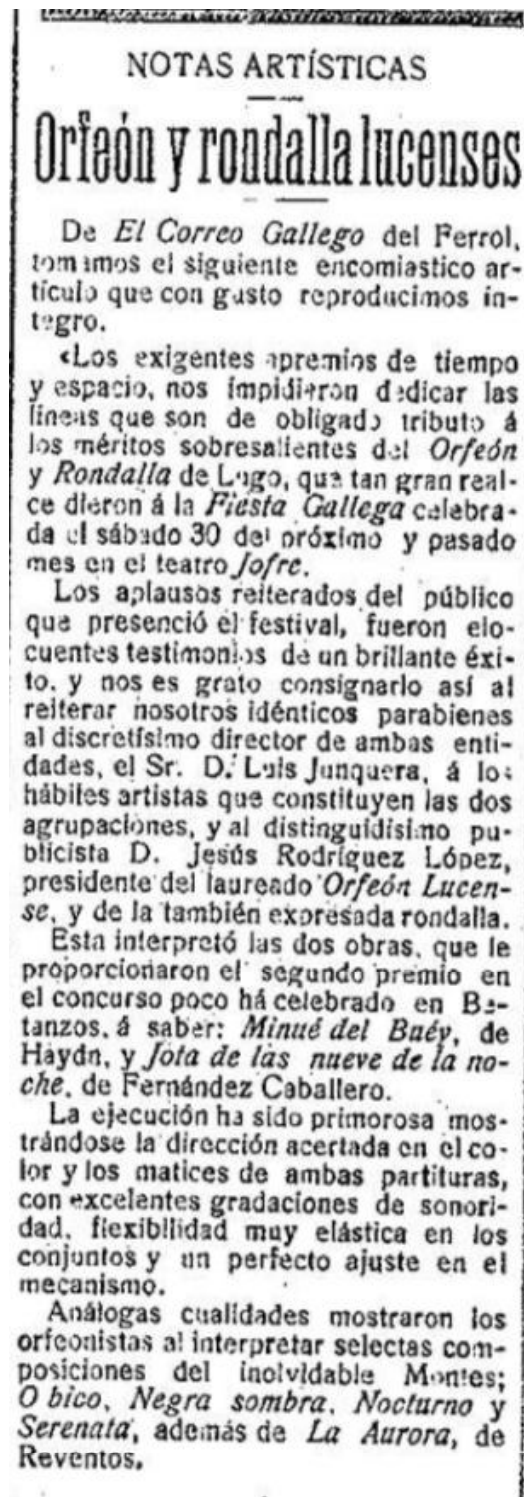


Fig. 3. Orfeón y rondalla lucenses.



Fig. 4. Manuel e Francis Manso Barros,

idénticos parabienes al discretísimo director de ambas entidades, el Sr. D. Luis Junquera, a los hábiles artistas que constituyen las dos agrupaciones y al distinguido publicista D. Jesús Rodríguez López, presidente del laureado Orfeón Lucense, y de la también expresada ronda.

Esta interpretó las dos obras que le proporcionaron el segundo premio en el concurso poco ha celebrado en Betanzos, a saber: Minué del Buey, de Haydn, y Jota de las nueve de la noche, de Fernández Caballero.

La ejecución ha sido primorosa mostrán-

dose la dirección acertada en el color y los matices de ambas partituras, con excelentes gradaciones de sonoridad, flexibilidad muy elástica en los conjuntos y un perfecto ajuste en el mecanismo.

2. O FOLCLORE NAS MARIÑAS DE BETANZOS

2.1. As Mariñas, terra de gaiteros

Outro condicionante sociopolítico que debemos ter en conta para comprender o folclore da comarca das Mariñas é a importancia dos gaiteros na zona. O oficio de gaitero consolidouse como traballo remunerado realizado baixo contrato público na Idade Moderna, cando os gaiteros foron demandados polos gremios e con-



Cantigueiro

Baixo o rubro "Cantares Populares de Galicia" foron aparecendo no Boletín da Real Academia Galega, a primeiros de século, coleccións de cantigas recollidas e enviadas por colaboradores dende diferentes puntos do país. Estas foron escoitadas "á moza labradora Vicenta Castro Sanjurjo, veciña da parroquia de San Xoán de Ouces, concello de Bergondo, partido de Betanzos". Remitidas por alguén descoñecido (quizáis polos académicos Florencio e César Vaamonde Lores, naturais desa parroquia), publicáronse no tomo VI do citado boletín, no ano 1912.

Aló no medio do mar
Vin brincar unha sardiña;
Mariñeirños de Sada
Ide largar a traña.

* * *

A despedida che dou
Coa pela de un limón;
As nenas de Bergondiño
Lévoas no corazón.

* * *

-Verdadeira Cruz de Aranga
¿Tí que das aos teus romeiros?
-Auguiña da miña fonte,
Sombra dos meus castifeiros.

* * *

Verdadeira Cruz de Aranga;
Non a hai como ela en Galicia,
Mais non é mala Señora
A Virxen de Pastoriza.

* * *

A Virxen de Pastoriza
¡Alabada sea ela!
Ela é miña madriña,
Eu son afillada dela.

* * *

A Virxen de Pastoriza
Ten o camarín de pedra;
Ben o podía ter de ouro
Ou de prata, se quixera.

* * *

Anque che son da Mariña,
Da Mariña de Betanzos,
Anque che son da Mariña
Non che vendo garabanzos.

* * *

A aldea de Reboredo
Toda ela é costa arriba;
Ten un caravel na entrada
E unha rosa na saída.

* * *

As nenas de Reboredo
Todas xuntas van á misa;
E din ao pasa-la porta:
¡Aí vai a flor de Galicia!

* * *

Tiran os bois polo carro,
Os remos polo batel;
Choran os meus ollos auga
Porque se vai meu Manuel.

* * *

Este ano hai moito viño
¡Casamentos que ha de haber!
Hase de casar a fame
Coa gana de comer.

* * *

è-¿Quen foron aqueles tres
Que subiron ao portelo?
-O carrizo e mailo sapo
E mailo escarabello.

* * *

O mariñeiro ao domingo,
Bon zapato e boa media;
E ao lus pola mañán
Descalciño pola area.

* * *

Os carreiros que eu pasei
Heinos de mandar barrer
Con unha escobiña de ouro;
De prata non pode ser.

Fig. 5. Cantigas de S. Xoan de Outes, Bergondo.



FOLCLORE



Fernández Mazas - 1929

Cantigueiro (2)

Estas cantigas foron remitidas á Academia Galega dende a parroquia betanceira de Requián por un tal D. Xosé Fernández e viron a luz no tomo VI do Boletín académico, correspondente ao ano 1912. ¿Sería este señor Fernández natural destas terras ou, como di unha das cantigas que recolleu, atoparíase en terra allea e traería toda esa sabiduría ou parte dela doutro sitio, axudado a cantar pola lembranza das mociñas da súa aldea? Polo si ou polo non, nós reproducimos estas trinta e catro cantigas e que os estudosos esculquen aquela dúbida e se fonética e o vocabulario se corresponden coas características da fala das Mariñas.

Á túa porta miniña,
á túa porta hai moita lama:
bótalle retrama verde,
bótalle retrama.

A túa porta ten lama,
que a ten, eu ben o sei;
bótalle retrama verde,
se non a tes, eu cha darei.

Eu ben vin esta-la morte
Repinicando nas uvas:
vaite de aí morte negra,
desamparo das viudas.

Quiridiña, ¿donche os ollos?
tamén che me don os meus:
váinos lavar a aquel río
donde a troita lava os seus.

Toca, miña pandeireta,
se non, heite de rachar;
os cartos que me costache
axúdamos a ganar

Heiche de dar e dareiche.
tocadora do pandeiro
heiche de dar e dareiche
o meu corazón inteiro.

Agora que ven a leva
de levalos homes todos,
se levan a meu irmán,
lévanme a vista dos ollos.

Non quero nada do teu,
mariñeiríño do mar:
non quero nada do teu,
que o meu hame de abondar.

Comín castañas asadas
que viñeron de Padrón:
bebín auga do regacho;
matoume no corazón.

Marcadiña das virolas,
eu poretos non te olvido
que o ceo con máis estrelas
está mellor guarnecido.

Viva Orto, viva Orto,
santa María de Cambre;
tódolos homes pequenos
teñen a barriga grande.

As rapaciñas de agora
teñen mui mala costume,
pois deude a beira da cama
a sopros matan o lume.

Non quero nada do teu,
porque o dado algo require:
vivirei do emprestado,
pagarei cando puidere.

A túa nai xa llo dixen,
a teu pai voulo decir,
a ti non che digo nada;
fai o que che parecer.

Miña nai ten unto vello
da cocha que ha de matar;
mandoume coller rabizas
¡E o nabai por sementar!

Miña nai ten tres Juanas;
eu tamén son Juaníña,
do ao Demo tantas Juanas
como miña madre tiña.

Miña muller eche vella,
de vella paríume un fillo,
heina de mandar colgar
nunha figueira de figos.

Pasei pola túa porta
e mirei polo ferrollo;
a ladra da túa nai
meteume un pau por un ollo.

Santo que estás no cainzo,
bota as castañas abaixo,
bota de esas milloriñas
que polas rúis non me abaixo.

Aluméame, aluméame
estrelíña da fortuna,
aluméame, aluméame
mentres que non sal a túa.

O meu dono trata en peras,
compra a tres e dá a nove,
e coa gananciña delas,
si Dios quere, ha de ser home.

Estou rouco, estou rouco,
estou rouco, ben o sinto,
que me axudou a enroucar
un vaso de viño tinto.

O capucho de Perucho
polo mar abaixo vai;
se Perucho non parece
dentro do capucho vai.

Axudádeme a cantar
mociñas da miña aldea,
axudádeme a cantar
que me encontro en terra allea.

¡Na miña vida tal vin,
Domingo vindo da misa!
Vintecinco costurciras
cosendo nunha camisa.

Unha vella mui ben vella
fixo as papas nunha criba,
puxo a criba na cabeza
e escaldouse a vella viva.

O cantar quer vir de gracia
o bailar quer deprender,
¡Que lindo regalo era
nena de todo saber!

A miña muller morreu,
enterreina no palleiro,
deixeille un brazo de fóra
para tocalo pandeiro.

Heiche mercar uns pendentos
que me custen cen réas
pra que che digan os mozos:
Moza, que pendentos trás.

¡Miña nai, miña nai,
miña nai dos corazóns!
Queira Dios veñan chiquitas
e despois os cuarterós.

Esta noite hei de ir aló
eu e mailo camarada
arrolar unha peneira
que nunca foi arrolada.

O pandeiro toca ben
que ten as ferreñas novas;
Ao galán que anda no baile
logo lle can as cirolas.

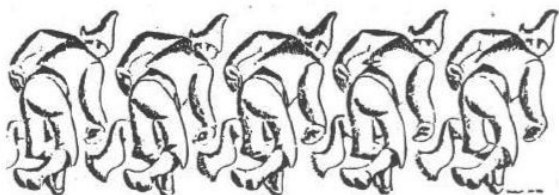
Carmeliña dos meus ollos,
túa nai onte coceu;
dame un bocado de bola
pola nai que te pareu.

A perdís anda no monte,
o perdigón no valado;
a perdís anda dicindo:
Chégate aquí, namorado.

Fig. 6. Cantigas de Santiago de Requián, Betanzos.

Cantigueiro (3)

o o rubro «Cantares Populares de Galicia» foron aparecendo no Bo-
da Real Academia Galega, a primeiros de século, coleccións de can-
recollidas e enviadas por colaboradores dende diferentes puntos do
Esta foi a terceira e derradeira entrega con alusión explícita de seren
llidas nas Mariñas, concretamente «pola Srta. Rita Couceiro, en
zondo (Betanzos)», segundo se di. Publicáronse no tomo VII do
ndito boletín académico no ano 1915.



en de Sarandós
ha mantilla nova
a visitar
igucl de Figueiroa.

* * *

liña de tres días
che levou as cores?
asada nin solteira
chas tuven millores.

* * *

ño, se te vas,
ne unha cousa túa,
ne os teus zapatos
aseala rúa.

* * *

tar aquí cantando
me un pano de roscas,
tar adivertindo
o de papamoscas.

* * *

ñas tanta fachenda
vies tanto por ela,
que tes a casa grande
a renda por ela.

Eu caseime na montaña
Porque había moito pan;
O forno de miña sogra
Bota feitos no vran.

* * *

Vaite de aí, papamoscas,
Atende ao que estás facendo:
Tes o pantalón rachado,
Vaille botar un remendo.

* * *

Eu caseime na montaña
En terra de maragatos,
Tocoume unha muller vella
Toda roída dos ratos.

* * *

A miña muller, por vella,
Enterreina na cucuña,
E de pena que me dou
Púxenme a beilar enriba.

* * *

Rosiña andaba descalza,
Rosiña, porque quería,
A casa do zapateiro
Rosiña ben a sabía.

Se por cantar me pagaran,
Había de cantar ben,
Pero como non me pagan
Hei de cantar ao desdén.

* * *

Eu cantar ben che cantaba,
Gracia non che teño moito,
Que toda a perdín no río
Ao lavar a túa roupa.

* * *

Tate calado, mociño,
Non teñas tanta fachenda,
Que anque tes a capa nova
Tala debendo na tenda.

* * *

Miña nai botoume fóra
Polas ripas do tellado,
Que fose coidar do liño
Que o come o porco bravo.

Mirade as ondas do mar
Como se van confundindo;
Mirade o mozo cativo
Como se vai espebindo.

* * *

Miña nai e mais a túa
van xuntas á romaría;
Levan a roupa de gala.
Deixan a de cada día.

* * *

Miña nai é cariñosa
Como a galiña dos pitos;
Agora dame unha tunda
E despois dame de bicos.

* * *

Esta vai por despedida,
Hoxe aquí non canto outra,
Os mociños que me ón
De hoxe un ano me oian outra.

Fig. 7. Cantigas de Abegondo.



frarías. A demanda destes traballadores levou a que, en moitos casos, o oficio se transmitise de xeración en xeración.

A celebración das danzas gremiais de Betanzos tivo sempre un grande arraigo; sobreviviu ó paso do Antigo Réxime ó Estado Liberal e chegou ata hoxe en día, especialmente no caso da danza de mariñeiros ou mareantes. O gaiteiro era unha figura indispensable na celebración das mesmas, polo que estes músicos sempre cumpriron unha función no folclore mariñán (Do Orzán, 2017: 24-25).

No período que nos compete, destacaron fundamentalmente Manuel e Francisco Manso Barros, pai e fillo respectivamente, da parroquia de Colantres, Coirós (Fig. 4). Trátase dunha liñaxe na que Francisco, que posteriormente sería coñecido coma O Cafú, aprendeu do seu pai a percusión e a gaita e tamén herdou o instrumento e o traxe. Lamentablemente, non conseguiu vivir da música, a pesar de que dirixiu unha banda de música en Colantres durante os anos 30. Para poder vivir, tivo que traballar tamén como campesiño e carpinteiro (Do Orzán, 2017: 48-49).

2.2. Os cantares na comarca das Mariñas de Betanzos

Na comarca das Mariñas, son poucos os casos de pezas cantadas e tocadas coa pandeireta que chegaron ó presente mediante a transmisión xeracional pola presenza de gaiteiros e a consecuencia das capas do folclore. Por esta razón, recorrer ós arquivos vólvese fundamental para investigar a tradición betanceira.

Sabemos que a comezos de século, as folcloristas estaban recollendo cantares polas aldeas, co claro exemplo de Rosalía de Castro e Manuel Murguía ou José Pérez Ballesteros, co seu *Cancionero Popular Gallego* (1884). Tamén as compoñentes dos coros fixeron traballos de recollida de pezas tocadas e bailadas. No caso betanceiro, atopamos nos tomos VI e VII do Boletín da Real Academia Galega (publicados en 1912) os "Cantares populares de Galicia", coleccións de

cantigas de diversas parroquias da comarca recollidas e enviadas por colaboradores dende diferentes puntos do país. Na comarca das Mariñas de Betanzos recolléronlle coplas a unha moza labradora chamada Vicenta Castro Sanjurjo, veciña da parroquia de San Xoán de Outes, no concello de Bergondo (Fig. 5); a Srta. Rita Couceiro recolleu e enviou coplas do concello de Abegondo (Fig. 6); e dende a parroquia de Santiago de Requián, un home chamado D. Xosé Fernández remitiu máis de trinta coplas que se cantaban nesa aldea (Fig. 7) (Asociación Eira Vella, 1994: 42, 48, 50).

José Pérez Ballesteros foi vocal da sociedade El Folklore Gallego, presidida por Emilia Pardo Bazán, e tesoureiro da Real Academia Galega. Sabemos que no ano no que se fundou a sociedade publicou o *Cancionero Popular Gallego*, polo que Pérez Ballesteros xa levaba tempo investigando sobre os cantares populares. Entre as máis de 2 500 coplas dos tres tomos deste cancionero, atopamos numerosos cantares recollidos no que el denominaba o partido xudicial de Betanzos (Alonso Montero, 1979: 1-3).

2.3. As capas do folclore

Para comprender totalmente a análise do contexto do folclore mariñán debemos reparar nun fenómeno sociocultural que Ricardo Casás denomina como "as capas do folclore", segundo o cal a música galega tería unha especie de estratigrafía, na que atoparíamos con máis facilidade as capas superiores e habería que facer moito traballo de investigación para chegar ás máis profundas.

No tradición musical galega, debido a que está localizada na periferia de Europa, existen exemplos de tódalas capas desta pirámide. Os axentes que atopamos nesta pirámide van de máis antigo a máis moderno e de menos a máis prestixioso.

1. No cumio desta pirámide están as **orquestras de baile**, a formación máis popular nas festas do país.

2. O seguinte estrato fórmano as **bandas de música**.

3. Dentro da música tradicional o instrumento con máis sona é o **acordeón**, que no século XIX se popularizou no centro de Europa e substituíu a tódolos instrumentos previos.

4. A **gaita** é o instrumento de raíz galega que mellor reputación ten no territorio.

5. A **pandeireta acompañada da voz** substituíu á capa inferior por ser un instrumento con moita sonoridade e ser necesarias menos tocadoras.

6. Na base da pirámide está o **pandeiro**, o instrumento de acompañamento á voz por excelencia e que ten máis de oito séculos de antigüidade. Polo tanto, a importancia da fotografía (Fig. 1) reside en que inmortaliza unha das capas menos prestixiosas do folclore, sendo a comarca das Mariñas de Betanzos terra de gaiteiros.

3. A RIBEIRANA NO ASILO DE ANCIÁNS IRMÁNS GARCÍA NAVEIRA

3.1. Noticia

En el asilo. La Nochebuena y Natividad
(...)

Después de la cena hubo sesión de villancicos y baile, hasta a las veinticuatro, tuvo lugar la celebración de la típica misa del gallo con orden y recogimiento y con asistencia del regular número de personas de la localidad.

Presenciar el disfrute de la cena el co-fundador del Establecimiento benéfico D. Juan García Naveira, su señor y su hijo el muy simpático D. Juan García Iribarne que, precedente de Alemania y a su paso para París, vino a pasar las Pascuas en compañía de sus progenitores.

La bondadosa señora de D. Juan García con la afabilidad que le caracteriza se encargó de servir la cena a dos de las ancianas asiladas que se hallaban ligeramente enfermas, y al preguntar a estas si estaban

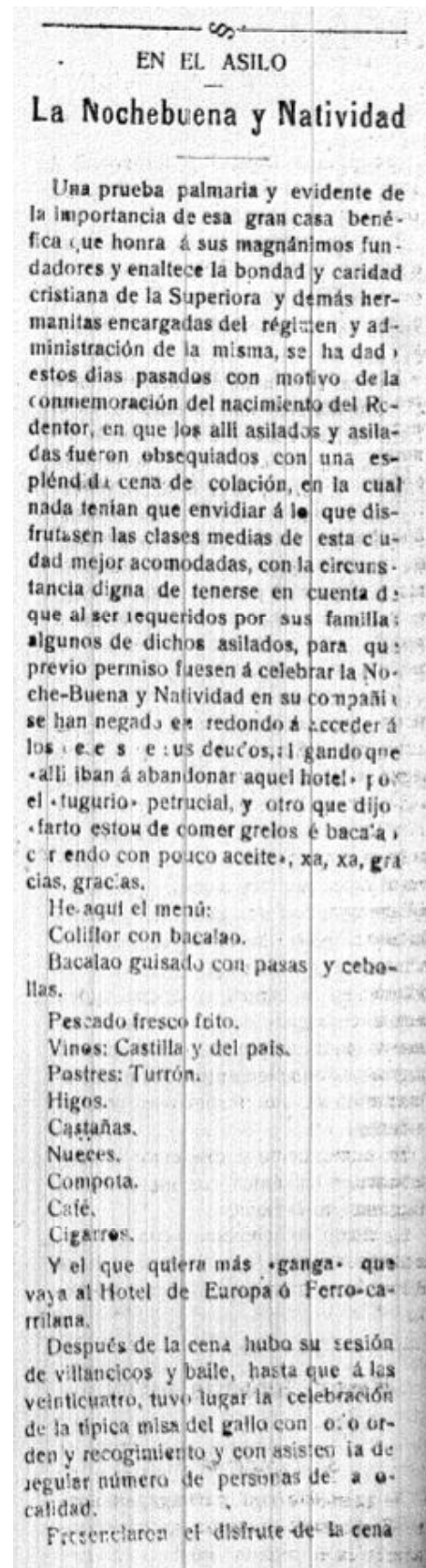


Fig. 8. Nota de prensa baile da ribeirana



el co-fundador del Establecimiento benéfico D. Juan García Naveira, su señora y su hijo el muy simpático D. Juan García Ibarne que, procedente de Alemania y á su paso para Paris, vino á pasar las Pásouas en compañía de sus progenitores.

La bondadosa señora de D. Juan García con la afabilidad que le caracteriza se encargó de servir la cena á dos de las ancianas asiladas que se hallaban ligeramente enfermas, y al preguntar á éstas si estaba buena aquélla, contestaron llenas de grata emoción.

«Como sempre, señora, como sempre, riquiña, señora riquiña, Dios lle dea ó ceyo, Dios lle acrecente ó que ter!»

Al siguiente día, tuvieron los asilados abundante y esmerada comida, con su buen cocido, principio y postres y medio litro de vino por barba, terminando la suculenta fiesta con su mijaja de cantabaile, en que las ancianas, una de ellas de 81 años, bailaron la «ribeirana» con castañuelas, á las mil maravillas, causando la hilaridad y satisfacción general.

Hubo sus «aturuxos» correspondientes. ¡Benditos sean los hombres acudados que invierten su dinero para hacer llevadera y alegre la vida á sus semejantes, cuando llegan á la ancianidad y decrepitud! De ellos, indudablemente, será el Reino de los Cielos.

Fig. 8. Nota de prensa baile da ribeirana, parte 2

buena aquelella, contestaron llenas de grata emoción.

“¡Como sempre, señora, como sempre, riquiña, señora riquiña, Dios lle dea ó ceyo, Dios lle acrecente ó que ter!”

Al siguiente día, tuvieron los esilados abundante y esmerada comida, con su buen cocido, principio y postres y medio litro de vino por barba, terminando la succulenta fiesta con su miaja de canto y baile, en que las ancianas, una de ellas de 81 abriles, bailaron la “rebeirana” con castañuelas, á las mil maravillas, causando la hilaridad y satisfacción general.

Hubo sus “aturuxos” correspondientes. ¡Benditos sean los hombres acaudalados que invierten su dinero para hacer llevadera y alegre la vida a sus semejantes, cuando llegan a la anciandad y decrepitud! De ellos, indudablemente será el Reino de los Cielos.

(Fig. 8)

3.2. As protagonistas: a muller no folclore

A música de tradición oral de Galiza non se pode entender sen o papel das mulleres. Non só son as portadoras dunha parte enorme do noso patrimonio oral, senón que tamén foron as responsables de crear moitos dos contextos nos que as nosas músicas se desenvolvían.

Pola contra, e como sucede en moitos outros eidos da vida, a música que facían as mulleres estaba destinada a ocupar un papel secundario dentro da sociedade, relegada ao espazo do cotián. Son os fíos invisibles que tecen o tapiz da vida (Feixoo e Costa, 2017: 12).

Este é o resumo que fan Xulia Feixoo e Guillermo Ignacio Costa do rol das mulleres na tradición oral galega, que resume a estreita relación que tiveron coa música tradicional e a importancia que se lle deu co paso do tempo á memoria da que elas eran depositarias. Moitas outras investigadoras, como Olga Kirk, Pa-

blo Díaz ou Mercedes Peón, chegaron á mesma conclusión tras anos de traballo de campo: as mulleres son a fonte de información principal do noso patrimonio de tradición oral.

Unha parte fundamental do folclore galego está relacionado ca voz feminina e a pandeireta, ademais doutros instrumentos de percusión. A voz é o instrumento máis empregado, tanto por ser inherente ó ser humano como por poderse utilizar a calquera hora e en calquera lugar; e a pandeireta foi o instrumento que acompañou á voz. Ademais de cantarse nas festas, tamén se cantaba no quefacer diario: existen cantos de seitura, de esolladas, de fiadas, cantos de berce, etc. (Kirk e Díaz, 2004: 25).

Así, sendo as mulleres as depositarias e as transmisoras da inmensa maioría do noso patrimonio inmaterial, é precisamente cotiandade da que nos falan Kirk e Díaz o que fai que o seu papel sexa invisibilizado (Feixoo, 2018: 1).

3.3. O baile

O Museo do Pobo Galego ofrécenos esta definición do baile dende o folclore (Campo Martínez, C. e Rey Mourelle, B, 2020: 13):

O baile é a expresión do corpo ante a música, de maneira espontánea e sen ningún significado aparente. É executado co obxectivo de divertirse nun contexto lúdico-social; compasadamente, pero sen seguir normas ríxidas. É aberto, sen límite de idade e apréndese por observación e imitación, permitindo a liberdade individual de estilos e a libre creación, polo que vai variando co paso dos anos. En Galicia existen varios xeitos de bailar: o agarrado, como o pasodobre (que se baila en parella, agarrándose), e o solto, como a muiñeira (que tamén se baila en parella, pero sen agarrarse). Tamén podemos bailar a partir de xogos que inclúen cantos e pasos de baile para o divertimento: un exemplo é o que incluimos nun dos exercicios desta guía, o chotis.

Diferenciamos dentro do baile as danzas, cun significado ou orixe de tradición moi an-



tiga, e que posúen unha coreografía, unha indumentaria e unha data de celebración marcadas e fixas; interprétanse acompañadas de elementos vistosos como poden ser as fitas, os arcos, os paus, as espadas ou as castañolas.

Sabemos que o baile que están executando é a ribeirana, que Camafeita Longa (2001: 161) define así:

Muiñeira vella, chamada tamén ribeirana nas zonas costeiras, é un baile ameazador (implica un galanteo enérxico), no que o home fai gala (metaforicamente) da súa forza mediante puntos moi vistosos con saltos, bater de castañolas e zapateados, movéndose cos brazos ben altos e coas palmas abertas ou cos puños pechados, mentres que a muller leva os brazos baixos e sen seguir os puntos que el bota, limítase a pequenos desprazamentos laterais ou a debuxar un círculo ou oito arredor del na volta.

Ten unha estrutura fixa: descanso, punto e volta. No descanso, que vai entre o punto e a volta, o home desprázase cara a súa parella; o punto é a forma máis persoal, no que aparecen combinacións de diferentes tipos de pasos antigos e máis modernos; a volta constitúe o único contacto físico entre a parella, co home apoiando o brazo nas costas da muller mentres desenvolve pasos de marcha primeiro para facer despois picados por detrás e seguir con pasos de vasco en marcha.

O home pode bailar con varias mulleres á vez e aínda que bailen varias parellas á mesma vez fano separadamente.

Neste caso o baile non segue a música, senón que os tocadores fan coincidir os seus toques coas evolucións dos bailadores.

Debido á falta de información sobre a ribeirana na comarca das Mariñas de Betanzos, realizárase unha comparativa coa bailada na comarca de

Bergantiños na busca de similitudes aplicables á que se executou no Asilo dos Irmáns García Naveira.

O instrumento máis importante en Bergantiños era a pandeireta, ante a escaseza de gaiteiros, que vivían moi diseminados no territorio. Fronte a outras áreas xeográficas, nesta comarca as tocadoras de pandeireta eran sempre mulleres. Ademais en Bergantiños o número de bailadores da ribeirana era sempre de dúas parellas e, excepcionalmente, de tres, coincidindo así co caso do Asilo García Irmáns.

As informantes bergantiñás descoñecen a orixe deste baile. Os investigadores só atoparon testemuños das bailadoras máis maiores do lugar, de octoxenarios para arriba; a xeración posterior xa non sabía nada dela. Polo tanto, poderíamos pensar que en Betanzos a ribeirana perdurou durante menos tempo e que as anciás do asilo foron a última xeración en bailala.

Sábese que en Bergantiños sobreviviu tanto o xeito de cantar a ribeirana como as melodías, ás que tamén se referían nas propias coplas:

Muiñeira ribeirana

Muiñeira ribeirana

Por culpa da muiñeira

Botei un ano na cama

Mais, no caso das cantigas, non atopamos ningunha referencia directa á ribeirana nos cantares recollidos na comarca de Betanzos (Díaz, 2016: 44-46).

3.4. Bailar con castañolas

Como ben se relata na noticia do xornal, as bailadoras levan castañolas, que se distinguen claramente na “bailadora 3” pola posición das mans. As castañolas ou castañetas consisten nunha parella de anacos de madeira dura que

se labran interiormente de xeito lixeiramente aburatado para dar maior resonancia ó instrumento e, exteriormente, cunha forma máis ou menos redondeada. Normalmente presentan na parte superior unhas orellas onde se practican dous furadiños por onde pasará un cordel ou fita que manterá xunguida a parella de castañetas e permitirá sostelas na man e tocalas. Este cordel ou fita de cores podía ir rematado cunhas perfiñas de madeira e pásase normalmente sobre o anular e o corazón.

O instrumento produce o seu son cando os dedos da man son apertados contra a palma (emitindo así un golpe seco) ou cando as mans son axitadas (emitindo un redobre).

En Galicia teñen o mesmo uso e función que nas culturas da antigüidade: desenvolven durante o baile solto un acompañamento que reforza a evolución rítmica da peza. Os bailadores portan unha parella en cada man e realizan diversos tipos de toques seguindo o pulso da melodía. Os toques poden acadar certo grao de complicación ó se mesturaren golpes e repicados (Carpintero Arias, 2009: 21).

3.5. Pandeireteiras

Para o Museo do Pobo Galego,

A música pode xurdir con calquera utensilio, se queremos darlle ese uso: podemos facer música co noso corpo, por exemplo coa voz ou coas mans; con instrumentos musicais creados para tal fin, como gaitas ou pandeiretas; ou con utensilios que orixinalmente tiñan outra función, pero que tamén valen para emitir sons, como garrafas, latas ou cunchas.

A música sérvenos para expresar sentimentos, xogar, acompañar traballos, divertirnos ou bailar a partir de melodías e cancións. (Campo Martínez e Rey Mourelle, 2020: 13)

As pandeiretas, feitas de madeira, pel e ferreñas, son os instrumentos que por excelencia acompañaron ó canto feminino na maior parte de Galicia durante o século XX; a excepción das partes montañosas do oriente, onde ou ben non aparecen (caso da comarca da Fonsagrada e zonas lindeiras), ou ben esta función é desenvolvida polas pandeiras. No resto de Galicia, a lírica tradicional dá fe da súa abundancia.

Para aloxar as ferreñas, o marco de madeira leva uns furados rectangulares, normalmente nove, colocados de xeito alterno (do que deriva o nome de “pandeiretas de nove pares”), aínda que actualmente tamén se constrúen de once e trece pares. A calidade da fotografía non nos permite asegurar a cantidade de pares que ten a pandeireta que se tocou no asilo; mais, a pesar de que se trata dunha pandeireta dun tamaño relativamente grande, semella que non ten máis de nove pares.

As tocadoras e tocadores de pandeireta carecen na tradición galega de nome. Modernamente nos grupos folclóricos adoptouse o de *pandeireteira* ou *pandereteiro*, que son castelanismos que derivan de *pandereta*. Por iso, nestas páxinas o nome usado é pandeireteiras (Carpintero Arias, 2009: 37).

A nivel musical, a formación funcionaba cunhas dinámicas naturais non ensaiadas, polo que a música que crean é un elemento vivo e cambiante. Para interpretar os distintos ritmos, unha pandeireta soa comezaba a tocar, marcando o esquema rítmico e a velocidade. Seguidamente, unha soa voz propuña a altura tonal e a melodía, normalmente xa coñecida polo resto de compoñentes da formación. Coa mesma técnica, desenvólviase cada parte da música resultante: cada copla era proposta por un individuo e continuada polos demais. Os arranxos na percusión tamén seguirían este esquema: petos e outras compoñentes sinalizadoras do baile.

En canto ó repertorio melódico, cada xeración asimilou como propio o repertorio herdado e,



para facelo, modificou o que non lle gustaba ou non lle servía para a súa realidade socio-cultural; é dicir, adaptou as melodías, letras, ritmos e estilos. Esta era a maneira na que a tradición seguía viva, xa que se a tradición se transmite sen mudanzas, a cultura tornaría por estar adormecida, ademais de ser incompreensible para as novas xeracións (Martínez Pérez, 2017: 37-38). Como afirmaba Gustav Mahler, “a tradición non consiste na adoración das cinzas, senón na transmisión do lume” (Casás, 2020: 79).

Como xa se comentou, o instrumento por antonomasia das mulleres é a pandeireta, pero o normal non era que cada muller tivese a súa, pois daquela era un instrumento caro, polo que o instrumento que se tocaba nas xuntanzas era normalmente comunitario. Así, na fotografía soamente se distingue a unha pandeireteira, polo que podemos pensar que a muller identificada como “pandeireteira 2” pode estar tocando a pandeireta ou simplemente estar acompañando á súa compañeira coa voz.

Kirk e Díaz (2002: 25) fálannos da importancia das mulleres como organizadoras de eventos ou xestoras culturais: encargábanse de levar a cabo os seráns e foliadas, pequenas festas que se celebraban ó rematar as xornadas de traballo, tanto da sega do millo, trigo ou centeo coma da fiada do liño ou a lá. Elas recadaban os cartos para poder pagar un gaiteiro ou acordeonista e, onde non os había, mercaban pandeiretas comunais que elas mesmas tocaban, facendo as festas para que os demais puidesen bailar. Así, poderíamos pensar que foron as propias anciás do asilo as organizadoras do baile da ribeirana, como acostumaban a facer ca celebración das foliadas.

Lamentablemente, estamos ante o que probablemente é o último documento que se conserva que nos fala da tradición de bailar e cantar a ribeirana. Non se coñecen, ou cando menos non están á disposición pública, testemuños orais que falen desta tradición, polo que toda

interpretación que se faga a día de hoxe da ribeirana en Betanzos será recreación, xa que non chegou ó presente a través da cadea de transmisión xeracional.

3.6. Traxe

Ademais das dúas cantareiras e as catro bailarinas, na escena atopamos dúas persoas admirando a execución do baile que, pola indumentaria, semellan de clase social máis alta. Segundo relata a noticia, o home podería ser ou o propio don Juan García Naveira ou o seu fillo Juan García Iribarne, que viñera de Alemaña polo Nadal cos seus pais.

As retratadas usan para bailar a súa roupa de diario, xa con tecidos industriais e os panos da cabeza caídos. O uso do pano como se ve na fotografía é algo raro no caso dunha muller de avanzada idade en 1912, pois a muller galega sempre levou a cabeza cuberta porque levar o cabelo á vista fóra da casa era considerado de mulleres de mala reputación (Sáenz-Chas Díaz, 2019: 110 - 113). A explicación desta posición do pano pode ser por atoparse nun ambiente doméstico en certo modo, porque as anciás son usuarias do asilo.

É interesante reparar no traxe que usan para bailar, pois co imaxinario actual cabía esperar que bailasen co traxe folclórico. A diferenza é que o bailar e cantar tradicional neste momento non incluía o concepto de espectáculo que ten implícito na actualidade. Para as mulleres da fotografía era a súa forma de ocio e nas foliadas non había espectadores, senón que todo o mundo era partícipe e creador da festa. Polo tanto, usaban a súa roupa diaria para bailar e tocar porque era a súa forma de divertimento (Lamas Varela, 2019).

4. FOLCLORE COMO SOCIALIZACIÓN

4.1. As discotecas de 1900

O momento da representación do baile e a música era o momento de socialización máis activo e no Asilo dos Irmáns García Naveira non ía ser menos.

As reunións festivas da veciñanza, que tiñan lugar ó remate das xornadas de traballo, constituían o principal elemento artellador da sociedade local e comarcal. Mediante o baile, a xente establecía contacto uns con outros e era nese tempo de lecer cando xurdían as relacións interpersoais. Polo tanto, para que houberse baile, eran as veciñas as encargadas de facer a música.

Como ben se explicou anteriormente, ser gaitero era un oficio e pagarlle a este músico para que fose o encargado de facer a festa implicaba que todos os asistentes puidesen bailar e desfrutar da foliada. No caso de que non houberse gaitero, as encargadas de facer a música para bailar eran as tocadoras de pandeiro ou pandeireta, a capa inferior do folclore, privadas así de mocear (Feixoo e Costa, 2017: 30-31). No caso de ser elas as encargadas da música, as pandeireteiras facían quendas para que todas as participantes puidesen bailar o maior tempo posible e as pezas tamén se prolongaban (Martínez Pérez, 2017: 37). Todo o mundo quería ser partícipe da interacción social e estaba mal visto quen ía ás foliadas de espectador, actitude que se criticou nas coplas do momento:

O que non canta nin baila

A que ven á foliada?

A aprender catro mentiras

Para contar na semana

Así, poderíanse comparar coas discotecas actuais, onde xa que a música non depende dos usuarios, todo o mundo se dedica a bailar e interactuar cos demais.

5. Conclusión

A Asociación Galega para Axuda dos Enfermos con Demencia Tipo Alzheimer (AGADEA) e o Museo do Pobo Galego veñen de comprobar que os elementos do patrimonio cultural inmaterial coma os ditos, os contos e as lendas, a música e

as cancións, as receitas, os usos sociais ou os acontecementos festivos da cultura galega poden servir de ferramenta para reactivar episodios biográficos e para reforzar a identidade e a autoestima das nosas maiores. O manexo destas manifestacións do noso folclore provocaba estímulos auditivos, psicomotrices e visuais e posibilitaba o traballo sobre a memoria (Campo Martínez e Rey Mourelle, 2020: 4). Así, a interpretación da ribeirana para a familia García Iribarne por parte das anciás do asilo puido ter servido, ademais de homenaxe e gratitude para os benfeitores da institución, como unha ferramenta psicomotriz e de activación da memoria.

As informantes que transmitiron os cantares e os bailes das ribeiranas na comarca de Bergantiños eran xa octoxenarios nos anos 90, cando moitos investigadores foron recollerlles e, para daquela, a xeración seguinte xa non sabía bailala. Se cadra é precisamente isto o que retrata a fotografía analizada: a última xeración de bailadoras da ribeirana da comarca das Mariñas, o que a fai, se cabe, aínda máis valiosa.

Arredor deste evento no que as mulleres do asilo bailaron a ribeirana quedan máis interrogantes que respostas, pero polo de agora non coñecemos máis que unha fotografía e unha nota de prensa que documentan este fito. Tamén temos moi pouca información sobre o folclore vivo de Betanzos e a comarca das Mariñas, polo que estamos ante unha investigación aberta, que esperamos que continúe despois da publicación destas páxinas.

Como se viu no caso dos orfeóns, o folclorismo é unha reinterpretación da tradición viva ó servizo dos valores de cada momento histórico; polo tanto, non pode vivir sen a tradición; sen embargo, a tradición si que pode vivir sen o folclorismo. Isto é, a tradición é o resultado da creación colectiva que responde ás necesidades sociais de cada momento histórico. Así, se unha tradición desaparece é porque non responde ás necesidades da sociedade que a herdou. Sen embargo, non debemos esquecer-



nos de que estas tradicións conteñen a nosa información identitaria como pobo, razón pola que son patrimonio inmaterial. Polo tanto, o noso deber como sociedade é poñelas en valor e coller o relevo da xeración anterior, dos nosos maiores, e adaptalas á nosa maneira de entender o mundo.

En conclusión, os folcloristas precisan das tradicións para levar a cabo as súas recreacións, pero por riba desa necesidade está o valor intrínseco das tradicións, que son a expresión e creación colectiva dun pobo.

Polo tanto, neste artigo, a través do fito anecdótico da fotografía das anciás do asilo García Irmáns bailando a ribeirana, quíxose subliñar a importancia de recoller e escoitar a tradición oral da que son depositarias as nosas maiores. Precisamente en tempos de pandemia mundial, nos que as anciás son as que máis perigo corren, debemos decatarnos da súa importancia para a sociedade e tamén a dos seus saberes para que a nosa memoria colectiva non caia no esquecemento.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO MONTERO, X. (1979). *Cancionero Popular Gallego*. Madrid, Akal.

ASOCIACIÓN EIRA VELLA (1994), *A Xanela, Nº1*, Betanzos, Asociación Cultural Eira Vella.

CAMAFEITA LONGA, Olga M. (2001): *A música popular en Galicia*. Glosario monolingüe. Universidade de Vigo, Vigo. [<https://www.regueifa.org/archivos/PROXECTO%20OLGA%20CAMAFEITA.pdf> Consulta de 20-10-2020]

CAMPO MARTÍNEZ, C. E REY MOURELLE, B. (2020). *Activando a memoria desde o Museo do Pobo Galego*. Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego.

CARPINTERO ARIAS, P. (2009). *Instrumentos tradicionais galegos. Unha selección natural*. Ourense, Difusora de Letras, Artes e Ideas.

CASÁS, R. (2020). *Fuliada na Vila*, Santiago de Compostela, aCentral Folque.

CASÁS, Ricardo, Entrevista realizada polo grupo Pesquedellas a Ricardo Cás en xaneiro de 2020 na Vila da Igrexa, Cerceda.

COSTA VÁZQUEZ, Luis (2019): "Os coros galegos históricos. A música dun tempo". En COSTA VÁZQUEZ, Luis e LÓPEZ SILVA, Inmaculada, *Son de Galicia. Os coros galegos*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, pp. 25-44. [<http://consellodacultura.gal/publicacion.php?id=4337> Consulta de 22-10-2020]

DÍAZ, P. (2016), "A muiñeira vella", *Aturuxo*, Nº15, Pontevedra, Asociación de Gaiterías Galegas, pp. 44-46.

FEIXOO, X. E COSTA, G. (2017), *Mulleres de Gargamala. Cantares de tradición oral*, Santiago de Compostela, aCentral Folque.

FEIXOO, X. (2018), "Mulleres na tradición: as músicas invisibles". En *Mercedes Goicoa: Músicas, para vivir*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega. [http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG_ac_2018_mercedesgoicoa_XuliaFeixoo.pdf Consulta de 08-10-2020]

-KIRK MARTÍNEZ, O. E DÍAZ CARRO, P. (2002), "O baile e a súa socialización en Galicia", *A xanela*, N° 13. Betanzos, Asociación Cultural Eira Vella, pp. 25-26.

KIRK MARTÍNEZ, O. E DÍAZ CARRO, P. (2004), "A figura da muller na música tradicional", *A xanela*, N°17. Betanzos, Asociación Cultural Eira Vella, pp. 25-26.

LAMAS VARELA, Pedro, Entrevista realizada polo grupo *Pesquedellas* a Pedro David Lamas Varela o día 29 de agosto de 2019 en Betanzos.

MARTÍNEZ PÉREZ, A. (2017), "Pandereteiras e rotura de esquemas", *Aturuxo*, N°16. Pontevedra, Asociación de Gaiteras Galegas, pp. 37-39.

ORZÁN, Moncho (2017), *Farruco de Montrove e os gaiteiros da Coruña*, Santiago de Compostela, aCentral Folque.

PEÓN, Mercedes (2018). "Unha perspectiva de xénero". En *VI e VII Ciclos de Conferencias de Xénero, Actividade Física e Deporte*, N°6-7. A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 5-7. [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=726860> Consulta de 10-10-2020]

SÁENZ-CHAS DÍAZ, Belén (2014): "Folclorización e estudos de indumentaria en Galicia". *Adra*, N°9. Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego, pp. 41-55. [<http://museodopobo.gal/web/revista-adra.php?lang=es> Consulta de 23-10-2020]

ÁNCHEZ REI, Xose Manuel (2018), *Cantar na Coruña. Cancioneiro coruñés dos séculos XVIII e XIX*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento.



NORMAS DE PUBLICACIÓN

TEMA

Casa dos Espellos: Revista poliédrica da culturagalega é unha revista anual de Arqueoloxía, Historia, Historia da Arte, Antropoloxía e Literatura, podendo admitir outras temáticas segundo o criterio do seu Comité Científico.

TRABALLOS

Publicaranse traballos orixinais e inéditos, podendo reeditar traballos que contén cun interese especial para a nosa temática. Non se aceptarán para a súa valoración traballos que foran publicados noutros medios ou estean en proceso de ser aceptados para outra publicación.

PRESENTACIÓN

Os traballos serán presentados por correo electrónico dentro do proceso de recepción de orixinais.

IDIOMAS

Os idiomas dos traballos poderán ser: galego, castelán, portugués e inglés.

FORMATO

A extensión máxima será de 10 follas sen ter en conta as imaxes. Entregarase unha copia formato Word ou Open Office, cunha letra Times New Roman a tamaño 12 e cun interlineado de 1,5. As notas ao pé terán un tamaño 10 e interlineado sinxelo. O sistema de citas será o Estilo Harvard, presentando as referencias completas ao final do texto.

O inicio do traballo debe contar cun título, un breve

resumen e cinco palabras clave que definan o traballo, no idioma do texto e a súa respectiva tradución ao inglés.

Noutro documento a parte, deberán aparecer os datos do autor: nome completo, correo electrónico, filiación profesional e unha breve descripción biográfica acompañada dunha imaxe para ser engadida ao apartado de “Colaboradores” da nosa web.

A Bibliografía aparecerá ao final do texto, ordenada alfabeticamente por autores e dentro de cada autor seguirá unha orde cronolóxica. Exemplos:

· Para libros: APELIDOS, Nome (Ano). Título. Lugar de edición, Editorial.

· Para artigos: APELIDOS, Nome (Ano). “Título do artigo”. En Título da Revista, número. Lugar de edición, Editorial, Páxinas.

· Para capítulo: APELIDOS, Nome (Ano). “Título do capítulo”. En APELIDOS, Nome. Título do libro. Lugar de edición, Editorial, Páxinas.

· Para notas de prensa: Título da publicación, data, número, páxina. Título da nota ou da imaxe.

· Para fotografías: APELIDOS, Nome (Ano). Título da fotografía. Medidas. Fondo.

· Para cuadros: APELIDOS, Nome (Ano). Título da obra. Material, medidas. Fondo.

IMAXES

As imaxes empregadas serán de autoría propia, estarán suxeitas a Creative Commons ou virán acompañadas do consentimento do autor para a súa publicación, no caso de ser un terceiro. O formato preferido será TIFF e a resolución mínima esixida será de 300ppp. De non contar ca resolución óptima poden ser desbotadas do artigo.

Non aparecerán no texto, senón que virán adxuntas no correo electrónico, cunha sinalización numérica (Fig. 1, Fig. 2, etc.) no traballo para que o equipo de deseño coñeza a súa disposición.

DIFUSIÓN

Todos os traballos presentados estarán dispoñibles en plataformas de acceso libre

DEREITOS

Os autores sempre serán os responsables legais dos seus textos. Non se poderá esixir ningún tipo de remuneración económica.

REVISIÓN

Será decisión do Comité Científico consultado, a publicación definitiva de cada traballo, tratando sempre de corrixir xunto co autor todos aqueles erros que sexan advertidos.

Os artigos de investigación estarán avaliados por dous expertos externos á Revista, mediante un sistema de dobre cego, sendo anónimo o proceso tanto para o autor

coma para quen o avalíe.

A revista comprométese a adoptar unha decisión sobre a publicación de orixinais nun prazo de seis meses, reservándose o dereito de publicación nun prazo dun ano, dependendo sempre das necesidades da revista.

Casa dos Espellos contactará cos avaliadores aos que lles remitirá unha copia do texto sen indicio directo da identidade do autor e un modelo de informe no que se poida avaliar o contido do artigo, os aspectos formais, a calidade do texto, a clasificación tipolóxica no que deberemos encadralo e un veredicto no que se aconselle ou non a súa publicación ou a súa corrección. Estes datos poden ser enviados ao autor, tamén de forma anónima para o seu coñecemento e para favorecer as eventuais modificacións.

CORRECCIÓN

Casa dos Espellos conta cun Comité de Redacción que revisará todos os textos e poderá propoñer modificacións nos mesmos aos autores, que disporán dun prazo máximo de dúas semanas para solventar os erros indicados. Non se permitirán cambios sustanciais do texto entregado.

— O feito de participar na revista, garante aceptación e o cumprimento destas normas —

