

## Tradición e folclore no teatro galego contemporáneo (A lenda da morte)\*

*Xosé María Paz Gago*

Unha literatura marxinal e marxinada durante séculos como a galega, afastada das grandes encrucilladas culturais e ignorada polas institucións oficiais ata hai pouco máis dunha década, non podía atopar mellor fundamento que as súas propias tradicións populares, un folclore antigo, variado e fecundo.

A mesma condición periférica do espacio xeográfico e do espacio cultural galegos propiciou a xénese, a pervivencia e conservación en Galicia dun sistema de crenzas, lendas ou representacións que conforman un corpus folclórico de enorme valor e riqueza. Na súa intervención nun foro galego, precisamente, Iuri Lotman insistía no feito de que o factor xeográfico determina decisivamente o desenvolvemento das culturas xerando os mitos permanentes de cada pobo (Paz Gago *et al.* -eds.- 1993).

No noso caso particular, a ubicación no extremo máis occidental da Europa Continental, na beiramar atlántica, no confín do noroeste da Península Ibérica, brandindo no Océano un *Finis Terrae* escarpado, dálle á cultura galega a súa fisionomía particular e contribúe a configurar certas crenzas específicas das que falaremos aquí. Crenzas comúns ós países celtas, tamén marítimos e occidentais, como Irlanda ou Bretaña, como tantas veces puxeron de manifesto os estudiosos da etnografía galaica.

Os elementos tradicionais míticos e lexendarios, parateatrais e festivos constitúen un factor esencial da literatura galega, tanto popular coma culta, dos tempos pasados e de hoxe, posto que foron explotados por ela gracias á axeitada visión de boa parte da nosa intelectualidade nacionalista. En efecto, este fenómeno non é soamente froito natural da peculiar estrutura cultural galega, conformada por crenzas e costumes ancestrais solidamente conservadas, senón que é ademais intencional e consciente: os pensadores e escritores máis destacados, os devanceiros, proclamaron e programaron, dende os primeiros anos deste século, a recuperación e explotación do patrimonio folclórico na nosa literatura contemporánea. Nese senso inscribíense os inicios dos estudos de Etnografía na Época Nós e o impulso definitivo que lle deron os membros do Seminario de Estudos Galegos.

---

(\*) A orixe deste traballo son as conferencias pronunciadas na Cátedra de Estudos Galegos da Universidade de Deusto (Euskadi) en novembro de 1993. Agradezo a Antonio Molexón a revisión do texto e as súas valiosas suxerencias.

As investigacións sobre a nosa literatura popular de tradición oral foron comenzadas tanto nas formas narrativas como nas lingüísticas, teatrais, poéticas e musicais a partir dun traballo programático de Risco publicado na Revista *Nós*<sup>1</sup> e foron continuados ata os nosos días, especialmente no eido da narrativa, analizándose os contos e lendas da tradición oral galega<sup>2</sup>.

Os elementos teatrais presentes na nosa cultura popular foron postos de manifesto dende unha perspectiva sobre todo etnográfica, en investigacións parciais como as de Vicente Risco, Antonio Fraguas ou Bouza Brey, que deron noticia de sermóns, diálogos, comedias curtas e entremeses carnavalescos.

No seu estudio etnográfico de Galicia, Vicente Risco fala da pervivencia dun *auténtico teatro popular de orixe medieval* nas aldeas composto por entremeses, comedias e farsadas. Refírese especialmente ó contido propiamente teatral do Entroido galego, tanto no medio rural coma nas cidades, a un teatro rudimentario de tipo relixioso vinculado ó cerimonial da Semana Santa e ás abundantes representacións de mouros e cristiáns que se dan na nosa xeografía (Laza, A Franqueira, A Saíza,..) nas que a forma dramática e dialogal é certamente importante (1979, pp. 628 y ss. 719-721). Mais modernamente, no seo da Escola Dramática Galega da Coruña lévase a cabo unha aproximación ás Festas parateatrais na Galicia que parece ter quedado en mero proxecto<sup>3</sup>.

A nosa perspectiva, máis vinculada ó fenómeno literario propiamente dito, é diferente e trata de pór de manifesto a impronta dos elementos folclóricos e das tradicións da Terra no teatro galego contemporáneo. Non hai, por suposto, ningún interese enxebrista nin propiamente folclorista nesta estratexia de investigación que, polo contrario, pode desvelar moitas chaves fundamentais do noso teatro actual, capaz de forxar unha estética dramática propia moi acorde coas realidades culturais e sociais da Galicia. Nese senso, son especialmente interesantes as apropiacións actuais do xénero dramático, no que a integración de elementos temáticos e parateatrais procedentes das manifestacións folclóricas constitúe o esencial do que podemos chamar unha Poética específica do Teatro Galego.

Non pretendemos analizar os textos teatrais como documentos folclóricos senón rastrear neles as fontes orais e plástico-festivas e observar en que medida son usadas e explotadas literariamente<sup>4</sup>, como son sometidas a un proceso de ficcionalización escénica. Esa inquedaanza estaba xa presente nos propios fundadores do noso teatro actual e Castelao define a súa única peza teatral como *síntese artística*, pois nela trata

1. «Ensaio dun programa pro estudo da literatura popular galega» (nº 56, 1928).

2. Entre as achegas recentes a este campo, pode verse J. A. Fidalgo «As formas narrativas da literatura popular de tradición oral: bases para un estudo dos contos populares», *Agalia*, 27, 1991, pp. 321-361.

3. Ata o de agora soamente foron publicados dous breves informes: Un sobre a Semana Santa, elaborado por A. Lamapereira (*Cadernos da Escola Dramática Galega*, 6, 1979) e outro sobre o *Entrudío* en Lubia a cargo de Xosé M. Pazos (*Cadernos*, 52, 1985).

4. Traballo deste tipo sobre as tradicións literarias noutras Autonomías do Estado veñen facéndose dende hai algún tempo. Así, nos estudos sobre as Rondaies Mallorquines recollidas por mossèn Antoni M. Alcover Grimalt preséntase o problema esencial da relación entre a tradición oral recollida e a súa elaboración artística: ... *tractava d'establir què hi havia, dins l'Aplec, de tradició popular i de creació, originalitat artística* (Grimalt, J. A., «Les notes de Mossèn Alcover com a reflex d'una font oral», *Col·loqui sobre Les fonts Orals*, Palma: Universitat de les Illes Balears, 1992, pp. 53-56. O subliñado é noso. Véxase así mesmo «La catalogació de les rondalles de mossèn Alcover com a introducció a llur estudi», *Randa*, 7, Barcelona: Curial, 1978, pp. 5-30).

de facer a síntese de materiais folclóricos e elaboración artística. Estamos convencidos de que esta perspectiva é moi indicada para chegar a delimitar os factores esenciais da Poética teatral galega, da orixinalidade e personalidade da nosa dramática.

O noso enfoque non fai máis que seguir o camiño aberto por un dos máis importantes investigadores da literatura do noso século, o ruso Mijail Bajtin, nos seus estudos sobre a cultura popular cómica na literatura renacentista, e especialmente en Rabelais. En efecto, Bajtin logrou dar conta da xenialidade e orixinalidade do escritor francés a partir da análise das súas fontes populares, dunha serie de elementos da cultura popular medieval que determinarán a súa concepción estilística e artística<sup>5</sup>.

En simultaneidade co teatro realista e costumista feito na época das Irmandades da Fala<sup>6</sup>, aparece nos anos 20 un grupo de intelectuais en torno a revista de cultura galega *Nós*. A obra dramática iniciada polos máis destacados membros do que se deu en chamar Grupo ou Xeración Nós, o proxecto galego dun Teatro da Arte concibido por Castelao e desenvolto por Otero Pedrayo, constitúe na nosa opinión o nacemento do Teatro galego contemporáneo, consecuencia dunhas concepcións artísticas nacionais conscientes e intencionais. Nas declaracións de principios da revista *Nós* figura o desexo de *voltar ó verdadeiro e inmorrente ser de Galicia*, da Terra e da Raza. A reivindicación da cultura e da lingua galegas, irá acompañada dos profundos estudos etnográficos levados a cabo por Vicente Risco, López-Cuevillas ou Otero Pedrayo.

Este *Teatro Nós* atopa a súa orixe na *revelación* que tivo Castelao en París no ano 1921, asistindo a representación do espectáculo «La Chauve-souris» da compañía moscovita de Nikita Balief<sup>7</sup>. De aquí sairá a idea de facer en Galicia un Teatro de Arte concibido ó xeito do ruso, como espectáculo total no que ademais dos diálogos intégrase a música, a danza, os coros populares, mascaradas e bufonadas, mímica e mesmo a pintura. Todos estes elementos están presentes nas manifestacións teatrais e parateatrais de orixe popular, e o xenial artista galego especifica a súa idea do novo teatro como *expresión sintética* das bufonadas, sátiras ou ironías, tipos de mensaxes cómicos e burlescos que constitúen precisamente o núcleo das representacións folclóricas carnavalescas tal como as describe Bajtin. No momento de concibir todo un ambicioso programa para ese teatro artístico, a vez galego e europeo, Castelao engade unha frase fundamental: *do noso folclore sairán cousas a milleiros* (1977, p. 107)<sup>8</sup>.

5. Este mesmo enfoque bajtiniano, pero aplicado concretamente ó teatro do umbral entre a Idade Media e o Renacemento, pode atoparse na recente obra de Françoise Maurizi, *Théâtre et Tradition Populaires. Juan del Encina et Lucas Fernández*, Aix-en-Provence: Université de Provence, 1993. Véxase particularmente o primeiro apartado da Primeira Parte: «Textes et pratiques festives. I. Le carnaval objet de discours».

6. Un dos dramaturgos importantes dese momento, Cabanillas, recrea o tema folclórico das batallas de mouros e cristiáns no *Romance do cristiano e do mouro na Franqueira*.

7. É interesante saber que, no mesmo ano 1921, o Teatro do Morcego chega a Madrid, onde Ortega asiste as súas representacións. O traballo teatral da Compañía de Balief tamén impresiona fortemente ó pensador español quen escribirá a este propósito un luminoso artigo que contén as súas mellores páxinas sobre teoría teatral («Elogio del «Murciélagos»», *El espectador*, P. Garagorri Ed., Madrid: Alianza, 1984, pp. 59-69.

8. Castelao expón estas suxerentes ideas no Diario da súa estancia en París, logo de presenciar o espectáculo de Balief. *Diario 1921*, Vigo: Galaxia-Museo de Pontevedra, 1977, pp. 105-107.

Con estes parámetros redacta Castelao a súa única obra dramática, *Os vellos non deben de namorarse*, editada por primeira vez no ano 1953<sup>9</sup>, e a partir das súas suxerencias esboza Otero Pedrayo dezaseis esquemas doutras tantas farsas, máis algunha outra posterior. Como afirma no *Prólogo*, Castelao recolle en *Os vellos* un argumento tradicional ben coñecido, o namoramento tardío dun vello, dándolle a forma dunha farsa nova, dunha farsa contada *á maneira galega*, é dicir, co estilo popular do folclore da Terra. Carballo Calero puxo de manifesto o uso *de certos motivos tomados da cultura tradicional do país* (1981, pp. 235-236), a utilización de *motivos pre-literarios de tipo folclórico* como a serenata estudiantil, o pranto funeral, as brincadeiras do *entruído* ou a canción coral (1984, p. 252), que nós analizaremos no que segue. Otero Pedrayo conecta inmediatamente coas inquedanzas e co proxecto do seu compañeiro de armas parlamentarias e de letras nacionais iniciando a súa obra dramática. Baixo o título xeral de *Teatro de Máscaras*, redacta dezaseis esbozos de pezas dramáticas no ano 1934 e posteriormente escribirá algúns diálogos bastante semellantes en concepción a aquelas. De grande interese para a nosa perspectiva son algunhas declaracións teóricas do polígrafo ourensán afirmando que *os elementos e acordos folclóricos* son para os galegos *teatro, a fonte e orixe de todo teatro* (cit. in Boullón, A. I. e Tato, F. R. Eds., 1989, p. 23).

Castelao e Otero están pondo en obra un proxecto común, polo que as coincidencias entre ámbolos dous –que poremos de manifesto– son naturais: non existe nin copia nin imitación, o que si hai é sintonía artística e literaria, intertextualidade e intercomunicación fecundas.

Entre o teatro da Xeración Nós e o que podemos chamar da Xeración Abrente, dos anos setenta, temos que situar unha serie de figuras de primeirísima orde na literatura galega: Rafael Dieste e Luís Seoane, Blanco Amor ou Cunqueiro. Todos eles teñen pouco en común, a non ser o contacto coas vangardas e o novecentismo, xunto co consecuente contexto cronolóxico xeral da parte central do século. As fontes das súas dramaturxias respectivas parecen atoparse preferentemente na tradición literaria clásica, o teatro áureo e isabelino, e nas correntes europeas contemporáneas, existencialismo, absurdo, expresionismo,...

Aínda que a súa incursión no teatro é bastante anecdótica, temos que citar aquí un brevísimo texto teórico de Seoane, de indubidable interese polo que ten de testemuña e de manifesto: *Cara un teatro popular galego* constitúe unha proclama en favor do teatro popular na rúa e nas prazas, *un teatro en contacto directo co pobo*. Seoane pide a fundamentación do teatro galego na cultura tradicional: *dende as primeiras e máis elementales formas teatraes* ata as pezas de Dieste e Castelao, invocando *as representacións de carnaval de fai meio século* e reclamando a volta ás formas dos espectáculos medievais<sup>10</sup>.

Nos anos setenta, coincidindo coa reinstauración da democracia no país, prodúcese a gran explosión e consolidación do teatro galego, fenómeno vinculado á Mostra de

9. Utilizamos a 8ª edición, Vigo: Galaxia, 1988. Para *Teatro de Máscaras* de Otero Pedrayo, Boullón, A. I. e Tato, F. R. Eds., Vigo: Galaxia, 1989.

10. «Cara un teatro popular galego», *Cadernos da Escola Dramática Galega*, 11, 1980, p. 12. Trátase dun comentario á súa Nota «Un teatro popular galego», emitida nunha emisora bonaerense e publicada en *Comunicacións mesturadas*, Vigo: Galaxia, 1973.

Teatro de Ribadavia organizada pola Agrupación Cultural Abrente. Fórmanse Compañías profesionais, prodúcense e póñense en escena textos, convócanse Premios, de xeito que se van sentando as bases dunha estrutura teatral, literaria e editorial cada vez máis acorde coa realidade sociocultural galega. Deste movemento nace a que se pode chamar Xeración Abrente, composta por dramaturgos como Euloxio R. Ruibal, Manuel Lourenzo, Roberto Vidal Bolaño, Francisco Taxes ou Camilo Valdeorras.

Será o Grupo Abrente o que con máis decisión acuda ás fontes folclóricas e ás tradicións populares galegas para construír un teatro enraizado na nosa cultura, un teatro configurado segundo unha Poética acorde coa nosa personalidade socio-cultural: as formas parateatrais dos ritos cristiáns e precristiáns, as farsas e loitas do Entroido, a complexa lenda galega da morte, as prácticas da maxia e o ocultismo, todo é aproveitado para inspirar e conformar unha estética dramática específica e orixinal.

As razóns desta praxe é recollida nas escasas declaracións teóricas dos compoñentes do movemento Abrente. Así, entre os principios que encabezan o proxecto dun Teatro Estable Galego, figura en segundo lugar *la voluntad de entroncar con la tradición poética de nuestro pueblo, en la búsqueda de una estética teatral que nos sea propia* (Alonso, E. 1980, p. 7). Tamén para Manuel Lourenzo, autor dunha trintena de propostas para a normalización teatral de Galicia, a necesaria conciencia nacional, froito da herdanza cultural, é unha das bases da especulación teatral propia, sendo a tradición parateatral e o teatro independente español os eixes dese Movemento Teatral Galego (1980, p. 15).

A diferenza esencial entre a utilización dos costumes, crenzas e festas folclóricas que fai a Xeración Nós e a Xeración Abrente é de grao: Castelao propón o recurso á cultura tradicional coma unha compoñente máis, de natureza temática ou parateatral e nese senso ambienta o segundo lance dos *Vellos* nun domingo de Entroido coas falcatuadas e esmorgas propias do día. Un dos esbozos de Otero expón a composición da Estadea ou Santa Compañía. Pola súa banda, Vidal Bolaño constrúe o espectáculo teatral a partir do mesmo espectáculo folclórico, suprimindo a fronteira que existe noutros contextos entre o parateatral e o teatral, as formas chamadas parateatrais poden considerarse *strictu sensu* teatrais nas concepcións dunha dramática popular como a que propoñía Seoane.

## A lenda galega da morte.

Un dos temas etnográficos máis interesantes é sen dúbida o da morte, a grande interrogante da fin da existencia humana que se formularon tódolos pobos e culturas. No caso de Galicia o tema reviste aínda un interese maior polo complexo sistema de crenzas e tradicións que se formou en torno a el. A intensa e obsesionante preocupación pola morte que amostra o pobo galego —explicada como herdo das culturas célticas extremo-occidentais pola meirande parte dos estudiosos (Risco, Otero Pedrayo, Taboada Chivite,...)— deu lugar a innumerables costumes e cerimoniais, lendas e supersticións, contos e cantigas, de modo que Risco fala da existencia de *toda unha auténtica leenda da morte* (1979, p. 414).

A particular visión que o pobo galego ten da morte baséase na comunicación directa e natural entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, no contacto que as persoas xa defuntas poden establecer cos seus familiares e coñecidos desta vida. O historiador coruñés Emilio González López explica tal concepción aludindo á ausencia en Galicia da oposición radical entre as dúas existencias, a terreal e a ultraterreal, que se atopa na base de tódalas relixións positivas (1978, pp. 82 e ss.).

No imaxinario galego, os mortos non deixan de xeito definitivo este mundo senón que poden permanecer nel, manifestándose ós vivos en diferentes formas, conversando con eles e facéndolles ou mal ou ben. Estas crenzas sobre a morte dan lugar a un complexo sistema de elementos folclóricos e culturais como premonicións e aparicións, prácticas máxicas, bruxería, etc., tendo todos eles unha impronta importantísima nas creacións literarias e moi especialmente no teatro galego escrito ó longo do século XX.

Precisamente, un dos pensadores que forxaron o noso teatro actual, Otero Pedrayo, publicaba en 1932 un fermoso ensaio de Historia da Cultura Galega no que reclamaba a súa fundamentación en concepcións propias como a dos pobos celtas sobre a morte como outra vida na que se sitúan os defuntos despois do seu pasamento. Segundo Otero Pedrayo (1932, pp. 14-16), os intelectuais galegos non chegaron a converterse no *tipo superior, no verdadeiramente home da cultura* máis que cando conectaron coa cultura e crenzas tradicionais, de onde reciben a súa orixinalidade e autenticidade. A ampla visión de futuro dos devanceiros do Grupo *Nós* cumprírase literalmente e os dramaturgos dos anos 70 e 80 integran nos seus textos teatrais as abundantes crenzas, costumes e tradicións que teñen relación coa morte, tema nuclear da obra dramática de Roberto Vidal Bolaño, autor de textos como *Memoria de mortos e de ausentes* (1978) ou *Bailadela da morte ditosa* (1980)<sup>11</sup>.

O tema central de *Os vellos non deben de namorarse* non é unicamente o amor, senón tamén a outra faciana da moeda, a morte, *Eros e Tánatos*, tal como declara no paratexto proloquístico o propio autor: *artimaña escenográfica onde xogan o amor e a morte de tres vellos imprudentes* (1988, p. 7)<sup>12</sup>.

Esa morte personificada, familiar e case humanizada aparece, no Lance Primeiro da peza, como un personaxe máis, sendo descrita na acoutación cun determinativo explícito –*un mendicante con cara de morto* (p. 20). O mendíño establece un diálogo con don Saturio para botarlle en cara o funesto erro de namorarse tan tardiamente: *tódolos vellos cheiramos a morto* (p. 23), adiantándolle o desenlace mortal presentado como consecuencia dese erro: *non se esquezna de que os vellos que se namoran das mozas novas buscan a morte* (p. 26). Esta morte sarcástica e sibilina simula querer suicidarse ela mesma, desvelando taimadamente a súa verdadeira personalidade –*secomasí eu xa son a morte e non lle pido máis que un bó viaxe* (p.25)– e conducindo inexorablemente ó vello cara ó dramático suicidio. Unha vez que o boticario pon fin a súa vida terreal xa pode recoñecer á morte e falar

11. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1992. O número 7 da Biblioteca do Arlequín foi estreada en xuño de 1980 no compostelán Museo do Pobo Galego polo Teatro do Estaribel.

12. Nasúa Correspondencia, di Castelao a propósito das obras dramáticas que proxectaba: *Eu tamén pensei outra, pero todas son macabras* (Grial, 52, 1976, p. 276).

con ela, nesa conversa dásenos unha explicación metafísica sobre o fenómeno en concordancia co noso folclore: a alma de don Saturio marchou e é o seu corpo o que quedou neste mundo.

O desexo da morte voluntaria é unha constante do noso teatro do mesmo xeito que o suicidio é un fenómeno sociolóxico extremadamente frecuente no medio rural galego. A familiaridade co mundo dos mortos pode ser ó mesmo tempo unha explicación ós datos estatísticos e á recorrencia do tema na tradición oral e nas formas literarias cultas do pasado e do presente.

Euloxio R. Ruibal desenvolve na peza *O Cabodano* (1975)<sup>13</sup> un sacrificio ritual ofrecido a un defunto no aniversario do seu pasamento. Neste caso, a crueldade da tortura ritual leva a Fiz a pedir a súa nai que acabe coa súa vida, ela responde con contundencia: *Aborrezo ós que vos refocixades coa morte ou dela facedes apoloxía* (p. 18), apoloxía que fará Roberto Vidal Bolaño, seguidor do camiño aberto por Ruibal e compañeiro seu de xeración, nesa Bailadela dunha morte concibida *como afirmación de liberdade*.

Nesta verdadeira antoloxía de casos e razóns para suicidarse, Vidal Bolaño non presenta soamente unha morte personificada e familiar, senón que o personaxe da morte recibe os calificativos recorrentes de ditosa e lediciosa, boa compañeira dos homes, etc. –final dun texto que parece querer xustificar o recurso ó suicidio, esa morte lediciosa, descrita ata con simpatía, transfórmase nunha morte engadañada: *A gorenca das canas e do eslombe, e a fresquesía antiga do seu ollar limpo, trócanse na fachendosa e farfallana negriza dos saiais, e gadaña e a caveira, dunha morte calquera* (p. 113). Unha vez mais, prodúcese o fenómeno da comunicación directa entre as personaxes da ficción escénica realista, os vivos, e un ente de natureza ficcional e existencial tan diferente como a morte ou as súas vítimas, os mortos.

Na lenda galega da morte ocupan un lugar de privilexio os agoiros e premonicións. Xeralmente, son persoas ou animais os que anuncian unha próxima defunción. A aparición, por exemplo, dunha persoa de noite e en lugares imprevistos é con frecuencia anuncio do seu pasamento.

As mulleres da aldea que falan entre elas no Lance Primeiro de Castelao fanse voceiras desta crenza ben arraigada no medio rural galego: cando aparece a morte en figura de mendicante di unha delas *-Ese probe é un agoiro. Sempre que o vexo morre algún veciño* (p. 36), afirmación que confirman as demais. Parte desta crenza son os videntes ou vedoiros da morte, persoas que avisan por adiantado a morte de alguén, e neste contexto inscríbese o que lle din as mulleres ó mendiño: *Dis que vos-tede adiviña quén vai morrer* (p. 36).

Nas tradicións populares do noso país danse moitas figuras de vedoiros, vedeiros ou anturuxados, distintas denominacións que reciben as persoas que poden predicir a morte. No Terceiro Lance dos *Vellos*, é a propia vítima a que avisa insistentemente da súa próxima morte: *Non tardaredes en ir detrás da miña caixa* (p. 96), *A morte*

13. *O Cabodano, Cousas da morte, A sombra do bon cabaleiro*, Santiago de Compostela: Pico Sacro, 1977. A primeira destas pezas foi estreada na Mostra de Ribadavia, no ano 1978, polo Grupo Escoitade.

*anda conmigo dende fai algúns días* (p. 97)... *a miña vida cóntase por días ou cicáis por horas... non tardarei en comer terra* (p. 98). Esta obsesión do señor Fuco coa súa propia morte, que se converte no núcleo argumental do Lance, ven corroborar a nosa afirmación sobre o tema central na peza de Castelao, non tanto o namoramento dos vellos en si senón a súa consecuencia, a morte.

O vello explica a causa da súa inqueda obsesiva: foi a propia Morte a que o avisou persoalmente, en forma de pantasma antropoformizada, citando ademais toda unha serie de outros *avisos* que recibiu, todos eles procedentes da crenza popular: as aparicións del a si mesmo, dun corvo e dunha man de defunto na fiestra (p. 99), trátase de *señas* da morte frecuentes, o que os etnógrafos dos países celtas insulares chamaron *intersignes*.

Como na cultura clásica, sobre todo romana, son os animais, e máis especialmente as aves, os que revisten un carácter agoiral máis intenso: a curuxa e o moucho, a noitébrega, os corvos e a pega, o *páxaro da morte* por excelencia, xunto con outras bestas como o sapo, o can ou a raposa (Cfr. Risco, 1979, p. 416).

Nese mesmo Lance terceiro, o señor Fuco olla un corvo e unha pomba, sendo a propia Morte a que lle descifra o simbolismo dos dous paxaros: a pomba é a súa vida e o corvo o seu *namoramento serodio*, é dicir, a causa da súa morte (pp. 98-99). No primeiro dos esbozos do *Teatro de Máscaras, O borracho*, danse toda unha serie de agoiros de morte como en progresión, un deles reiterado en dúas acoutacións: *Canta a noitébrega*, animal do que se explicita a connotación na segunda ocorrencia, *Canta a noitébrega e o vento porta laios de funeral* (p. 53). Neste esquema oteriano, versión dramática dunha delirante borracheira, aparece un sapo que non dubida en choutar por riba do Cacharazas, tirado no chan por efecto do exceso de viño (pp. 55-56).

Máis explícita é a aparición do sapo para lle anunciar a morte a don Ramón: *Xa non alentas e xa tes a ialma na gorxa* (p. 78). Tamén sentado enriba do fidalgo borracho, no texto de Castelao o agoiro en forma de animal repugnante fai unha longa intervención para empuxalo cara á morte. Integrándose nesta tradición teatral, Euloxio Ruibal escribe unha peciña maxistral en homenaxe ó autor de *Os Vellos non deben de namorarse* na que é un sapo o que celebra a morte do fidalgo cacique. Este sapo de *Cousas da Morte* chouta tamén arredor do cadáver, e queredría ser o seu enterrador, amostrando en todo momento o humor macabro propio da obra de Castelao e de todo o seu herdo teatral.

Se o moucho ten unha función algo distinta no esquema *Os espantallos do vento*, o seu valor agoiral é evidente nun diálogo posterior mais directamente relacionada co Teatro de Máscaras, *O fidalgo e a noite* (1970). Nesta extraña viaxe nocturna cara á morte, cando o protagonista vai tomando conciencia do seu pasamento interroga ó moucho, o *Doctor tristeiro das Trebas*, como se chama a si mesmo: *...xa son un probe morto ¿Non si, Moucho dos sabidentes ollos?* (pp. 10-11).

Vai ser a pega, o páxaro da morte dende sempre en Galicia, a mensaxeira de mortais desenlaces nun dos textos emblemáticos de Roberto Vidal Bolaño. Na segunda acoutación da *Bailadela da morte ditosa*, son eses paxaros de mal agoiro os que levantan o vó *deixando no aire un tufo a morte que arrepiá* (p. 17). Moi

explicitamente, na segunda Baileretada, o avó explica á nena a razón pola cal espera impaciente-mente a chegada das pegas, *son páxaros ruíns, pero avisan a un de cando se achega a morte* (p. 34) e xa a piques de aforcarse exclámase triunfal *¿Non sentes as pegas?* (p. 41). Pero ademais, no marco xeral que constitúe a estrutura dramática da peza, é unha pega a mensaxeira da morte engadañada, aviso da morte macabra que sufrirá a propia morte, na súa versión ditosa e lediciosa.

En estreita relación coas aparicións premonitorias dos defuntos está unha das tradicións populares máis sorprendentes e máis específicas de Galicia: A Santa Compañía (Estadea, Estantiga ou Hoste), procesión nocturna dos mortos polos camiños e encrucilladas. Dado que as informacións sobre ela proveñen de fontes orais, non hai unanimidade acerca das características deste cortexo que presenta formas e características moi variadas. A reelaboración dramática actual do material folclórico existente sobre esta terrorífica procesión vida do alén leva ós dramaturgos a optar por versións sincretistas e heteroxéneas<sup>14</sup>.

O primeiro esquema de peza do *Teatro de Máscaras* leva xustamente por título *A Estadea* e nela asistimos a unha descrición da Compañía anunciada polas badaladas de defuntos, remexer de ósos nas covas e novos sons de campás: *A estadea de altos e brancos sudarios, caveiras, dirixida pola alta pantasma de Don Galcerán ...* (p. 47). Nesta valleinclanesca peza, os mortos da capela saen das súas tumbas para levar con eles ós cregos que trataban de profanar a tumba da rapaza morta.

Como ocorre na propia tradición como consecuencia do seu mesmo mecanismo oral de transmisión, a descrición oteriana mestura elementos diferentes: dunha parte, os compoñentes da procesión son chamados *pantasmas*, o que nos remite a *Hoste* ou exército de pantasma que perseguen as xentes, da tradición celta e xermánica (Risco, 1979, pp. 425-426), fenómeno adecuado ó carácter de castigo ós cregos blasfemos que ten este cortexo. Por outra banda, o título e outros elementos -os sudarios brancos e os cirios que levan- remiten máis propiamente á Estadea como procesión das ánimas dos defuntos, da tradición xa cristianizada. Sometidos ó proceso de ficcionalización dramática, estes elementos heteroxéneos son sintetizados artisticamente polo autor de modo que as pantasma dos mortos rodean ós cregos e van batendo neles cos cirios. Os agoiros de morte de natureza sonora -badaladas de defuntos, remexer de ósos e, sobre todo, o *Dies irae* de fondo- anunciaban xa o castigo completo dos profanadores, a morte e a condenación, función que corresponde propiamente a Santa Compañía entendida como xuntanza das ánimas dos condenados que levan con elas cara ó inferno ós vivos que atopan no seu camiño.

Nunha obra posterior, *O Fidalgo e a noite*, Otero Pedrayo recorre de novo o motivo folclórico da Santa Compañía: cando o fidalgo sae da casa e se adentra na noite tenebrosa, tódalas voces da Biblioteca, da adega, do xardín ou dos mobles advírtenlle: *Vaino apañar a tristeira Compañía* (p. 4). O señor do pazo afúndese na noite e O Salao do Mar pronuncia un novo agoiro -*¿E porqué morto entó a ista noite o*

---

14. Non son moi abundantes os materiais folclóricos recollidos e publicados adecuadamente sobre esta tradición. Cun criterio divulgativo recóllense dous contos en F. de Ramón Ballesteros. «Dúas historias do alén encol da Santa Compañía», *Grial*, 34, 1971, pp. 493-496.

*requiem?*— ata que aparece unha Compañía pavera, falando con humor desenfadado da súa falta de actividade e amosando o seu desexo de voltar *a sere a raíña solermeña e calofriante da noite galega* (p. 7).

Na tradición popular galega, a vista da Santa Compañía significa unha morte segura e de feito o paseo nocturno do fidalgo resulta ser a súa última viaxe e a súa entrada no mundo dos defuntos. Idéntica significación e ton humorístico ten a referencia que fai Ruibal no primeiro diálogo de *Cousas da morte*. A besta expón unha explicación á súbita morte do seu amo—*¡Vio fai un anaco á Santa Compañía!*—, e o sapo pregúntalle con sorna e sarcasmo se o cacique non lles roubou algúns reás *ós da procesión santa!* (p. 29).

Tamén no esquema teatral dos *Espantallos*, o vello reposeiro descobre na obscuridade da noite unha figura que interpreta como se fose unha ánima—*É un esquelete, roupa de cova. ¡A Compañía!* (p. 124)— chamando *mortos frescos* ós espantallos que o perseguen para castigalo.

O caso da Santa Compañía ou Estadea no noso teatro presenta os problemas tratados modernamente no seo da Teoría literaria sobre a inserción folclórica nos textos literarios, inserción que pode considerarse como un fenómeno de *intertextualidade* (Bajtin, Kristeva, Alonso). Sobre un fondo mitolóxico común no que se admite a posible existencia das procesións de ánimas, o dramaturgo recolle os textos orais da tradición e os utiliza como materiais textuais reelaborándoos, mesturándoos ou negándoos (Cfr. Alonso, J. L. 1983, p. 24). Os dramaturgos constrúen os seus textos dramáticos sometendo a súa creatividade ó fondo común da nosa particular mitoloxía, expresada polo folclore.

Na Primeira das súas *Baileretadas* de amor e de morte, Vidal Bolaño fai referencia a unha especie de Santa Compañía co valor premonitorio que se lle soe dar. Partindo dunha estratexia dialoxal de tipo realista—*Xa sabes que eu nunca crin nesas cousas pero...*— a Muller expón a seu home unha de tantas crenzas do tipo das que estamos a considerar: ... *cando nena, teño oído que o día de hoxe acoden ó cemiterio as ánimas dos que van morrer no ano que comeza*. Na formulación inicial de verosimilitude, o home responde *¡Parvadas de vellos!* (p. 23) pero termina compracendo á doente que lle pide a verificación da crenza supersticiosa para saber se vai morrer nese ano que está a comenazar. A acción non se representa en escena senón que o home sae camiño do cemiterio á medianoite e aparece de novo ante os espectadores cando regresa a casa coa face embranquecida e *arrolado por un vento de traxedia*.

O efecto da verosimilitude realista é máximo cando reanuda a conversa coa muller—*¡E era certo? - Érao!*— anunciándolle que moitos coñecidos ademais deles dous se xuntaran no cemiterio, coa data da súa morte escrita no peito (p. 26). Na elaboración dramática, o autor introduce unha novidade, posto que no seo da tradición non se recoñece directamente a identidade dos mortos que van na Estadea, parece evidente que a opción argumental de Vidal Bolaño se distancia da forma popular recorrendo a un expediente algo inadecuado—os mortos non só son recoñecibles senón que levan a data da súa morte escrita no peito— pero efectivo na dramatización da parella que se suicida esa mesma noite cumprindo así a macabra premonición.

A procesión das ánimas vai encabezada por un vivo que leva unha cruz procesional, de onde saen moitos ditos populares sobre *o que anda cos difuntos*, persoa que, segundo a tradición oral, vai esmorecendo e non tarda en morrer. Na Baileretada cuarta, a muller pronuncia un deses ditos á intención do home que vai asasinar—*Xa andas coa cruz das ánimas*— predecindo a súa incorporación forzosa á Compañía, *Esta noite voarás con elas de parroquia en parroquia* (p. 59).

Neste mesmo contexto atópanse as invocacións ós mortos que, se non aparecen por propia iniciativa, poden ser chamados, como ocorre no *Cabodano* de Euloxio Ruibal: A Nai chama ó seu home defunto—*Acude, meu amado, /a iste lugar. /Torna do Alén...* (p. 21)— para ofrecerlle o sacrificio do sangue do seu fillo. Está convencida firmemente de que o seu marido presencia a súa dorosa ofrenda, que termina por unha pregaria de coñecida procedencia popular, de feito é case idéntica á recollida por Risco na *Etnografía* de Galicia como ensalmo para remediar o feito coñecido como *aire de difunto*. A recreación literaria da fonte oral é mínima, e responde ó cambio de finalidade do ensalmo que na peza dramática convértese nunha pregaria polo defunto:

*Difuntiños todos  
dádeme o aire de vivo  
e tomade o de morto  
que o de morto  
non ten conforto e o de morto  
e o de vivo  
é confortativo...*

(Risco 1979, p.466)

*Polo noso difuntiño  
que ficou sin ar de vivo  
e colléu o de morto,  
que o vivo non ten conforto  
é confortativo.*

(*O cabodano*, 1977, p. 23)

Dentro do folclore da morte en Galicia, ocupa un lugar privilexiado, pola súa antigüidade e polo seu interese intrínseco no eido da literatura popular, *o pranto* ou invocacións e queixas mesturadas de laios e salaios que fan os familiares, amigos e mesmo praxideiras profesionais como despedida ó difunto. Filgueira Valverde adicou un brillante estudio a esta vella tradición folclórico-literaria da nosa Terra<sup>15</sup>, que ten a súa orixe no *planctus* latino e foi moi cultivado pola Escola Medieval Galego-Portuguesa de poesía (1944, pp. 535 e ss.), conservándose ata os nosos días nas formas folclóricas que son recuperadas pola escritura literaria, tal como sucede no caso que nos ocupa.

A última escena do Primeiro Lance dos *Vellos* contén un espléndido e longo exemplo de pranto funerario (pp. 46-51). Segundo a acoutación, Castelao recolle escrupulosamente o costume e mantén as regras deste peculiar xénero poético: as catro irmás do boticario fan o pranto no intre mesmo de saír o enterro, dende as fiestras da casa, lembrando as virtudes do seu querido Saturio e o amor e admiración que lle tiñan. O texto vaise alongando de xeito que parece acompañar ó finado na súa viaxe ata o cemiterio.

15. J. Filgueira Valverde. «El planto en la historia y en la literatura gallega», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, IV, 1944, pp. 511-606. Filgueira pon de manifesto que o pranto é *una de las formas de mayor interés de la literatura gallega, tanto en el área folklórica como en el terreno de la poesía culta medieval* (p. 31).

Na súa estrutura formal e no seu contido este pranto adicado ó señor Saturio contén os elementos esenciais esbozados por Filgueira (cfr.1944, p. 604): exclamacións repetidas coa exposición dos seus méritos e abundancia de posesivos –*¡Alá se vai o noso letreiro! ¡A gala das nosas romerías!* (p. 46), *¡Alá se vai a nosa fachenda! ¡A meniña dos nosos ollos!* (p. 47)–; interrogacións preguntando sobre a razón da morte –*¡Qué te matóu, irmanciño querido?* (p.48)–; correspondencia paralelística das exclamacións reiteradas e uso dunha especie de estribillo ou refrán –*¡Ai, Saturio!, ¡Saturio!, ¡Saturio!*– periodicamente repetido; imprecacións aquí dirixidas ó finado –*¡E vaste sen dares aviso da túa morte! ¡E vaste sen despedirte de nós!* (p.49)–; petición da morte e de ser enterradas co difunto –*¡Dille á morte que nos veña buscar, compañeiro dos nosos días! ¡Dille á terra que nos veña comer, almiña de Deus!* (p. 50)–; rematando coa despedida definitiva, *¡Adeus para sempre,...!* (p. 51) elemento non citado por Filgueira mais frecuente nos prantos usuais como o que recolle Risco: *¡Adeus, Fulano! Adeus amantiño. Adeus, que te fuches de onda nós!. Mira como nos deixas, Ai! Morte negra! Ai que eras o millor dos homes!...* (1979, p. 600).

Xunto a unha poeticidade evidente, o pranto de Castelao mantén a nosa mellor tradición informándoo dun ineludible contido humorístico, na liña de humor macabro que caracteriza toda a obra do xenial debuxante. A evocación dos méritos do boticario convértese nun curioso recordatorio do seu *curriculum* académico: *¡Morreu o estudante aventaxado! ¡Morreu o bachiller con matriculas de honor! ¡Morreu o licenciado en Farmacia!* (pp. 47-48). A despedida termina cunha nota algo interesada *¡Adeus para sempre, botica dos nosos pesares!* (p. 51). A conservación dun pranto de burlas medieval debido a Pero da Ponte e a existencia doutros na literatura galega dos séculos XIX e XX, son manifestacións da familiaridade e desenfado cos que a tradición galega trata o tema da morte, tamén nestas composicións funerarias de orixe folclórico recollidas polo teatro galego da Xeración Nós.

Na primeira das pezas de máscaras, Otero Pedrayo pon en boca da Ama Bieita de Astrés unha especie de pranto ó revés, é dicir, aproveita a estrutura formal da declamación fúnebre para festexar a volta á vida da señoraña fidalga. Así, repítense as exclamacións e as imprecacións insultantes contra a morte, co calificativo máis frecuente na tradición oral, *negra*: *¡Vergoña para ti, morte negra, cacarañada e ruín caveira, farrapenta vella,...! Morte piollenta, dente de envexa, querida do verme.* (pp. 47-48)<sup>16</sup>.

Outro interesante exemplo de pranto atópase na última escena de *A Sombra do Bon Cabaleiro*, cando O Pito Cairo descobre a Doncela Loura sen vida. A reiteración de exclamacións expresando queixas e laios –*¡Qué repeniquen a morte as campás do país enteiro! ¡Qué se cubran todas as faces con panos de loito!...* (p. 62)– e as interrogacións sobre a desgracia da morte da doncela amada configuran un pranto de gran poeticidade, orixinalmente integrado no fondo argumental da peza.

En directa relación coa lenda da morte encóntrase na cultura popular galega a maxia e a bruxería, aspectos especialmente interesantes do sistema de crenzas relacionadas co alén que tamén son explotados polo noso teatro.

16. Filgueira transcribe un pranto de Salcedo (Pontevedra) no que a imprecación máis reiterada é *¡Casa negra!* (1944, p. 604).

Entre os fenómenos máxicos específicos da tradición galega ocupa o primeiro lugar o meigallo ou feitizo, sorte de forza máxica botada polas meigas para producir no receptor un ben ou, máis xeralmente, un mal (doenzas, desgracias,...).

A única peza dramática de Castelao ábrese co ofrecemento que o boticario fai a Lela de darlle un *feitizo de namorar* (p. 11). Na escena III, é a morte a que pide burloamente ó boticario o *feitizo de namorar* (p. 23). Aquí parece que o que está pedindo é un bebedizo, e efectivamente o *feitizo* pode entrar na vítima a través dun filtro dado a beber. O vello resume a actitude típica do galego amosando nesta ocasión o seu escepticismo: *eso dos feitizos sonlle andrómenas meu santo. Sonlle contos vellos. Mentiras que se inventaron no tempo das meigas...* (p. 24), resposta contra a que se rebelou a morte insistindo en que os boticarios ben saben de *feitizos* e ben saben compeñelos.

Co seu escepticismo interesado, o vello boticario amosa a posición ambivalente do home galego con respecto da maxia: semella crer nos seus efectos á vez que declara as súas dúbidas (Risco, 1979, p. 463), razón pola cal o señor Saturio nega a súa fe nos *feitizos*, deixando sentado que *os boticarios non facemos miragres* (p. 24).

Nun contexto non realista senón fantástico, Euloxio Ruibal pon en escena unha meiga que representa o personaxe esencial no extenso corpus das nosas crenzas supersticiosas, trátase dunha *feiticeira* ou meiga menciñeira a quen acode o protagonista pedíndolle axuda para dar morte *Á sombra do bon cabaleiro*, personaxe do alén que dá título á obra. Para tal fin a meiga dálle a beber ó heroe un bebedizo. A composición deste bebedizo con función protectora amosa ingredientes procedentes da nosa tradición folclórica, óso de defunto e collóns de galo. Se este último ingrediente se corresponde cos xenitais de aves frecuentes na composición dos *feitizos de namorar*, máis interesante é o primeiro, xa que varios folcloristas recolleron noticias de bebedizos feitos de pó de óso de morto (Carré Aldao; Risco 1979, p. 472), macabro produto moi usado nas fórmulas encantatorias das meigas.

Nesta reelaboración dramática moderna, o bebedizo ten tamén unha función ofensiva transmitindo o *feitizo* xa coñecido do *aire de difunto* cando chega o cheiro macabro á vítima, neste caso a Sombra. Deste modo, diferentes elementos da tradición popular galega son recreados polo dramaturgo cunha eficacia argumental e escénica notables. Este *aire de difunto* consiste nun meigallo característico polo seu fedor, o fedor que botan os defuntos, producindo a morte; a da Sombra do cabaleiro chegará cando o alento do protagonista, O Pito Cairo, lle bote ese *horrible cheiro a oso de difunto* (p. 56).

Outros elementos máxicos que se mesturan no argumento da peza son a agulla máxica coa que o heroe mata ó mesmo tempo á Sombra e á doncela, en virtude dun extraño efecto *feiticeiro* que provoca no lector a sorpresa dun desenlace dramático maxistral; o circo debuxado no chan para se protexer, expediente usado como recurso contra a Santa Compañía, interpretado por Taboada Chivite no senso da construción dun espacio sagrado como defensa máxico-relixiosa.

Por último, temos que citar nesta interesantísima obra de Euloxio R. Ruibal os esconxuros, as invocacións a Satanás, e as pregarías blasfematorias como as ladañas

ou o Credo das bruxas, todo isto posto na boca da meiga feiticeira. Xunto os intertextos eruditos que se traslocen<sup>17</sup>, hai evidentes improntas folclóricas nestas fórmulas moi difundidas na tradición galega, tipos de pregarías paródicas das que fala Bajtin (1987, pp. 19-20) como manifestacións da cultura cómico-popular na Idade Media ás que nos referiremos noutro traballo.

Na Baileretada Cuarta de Vidal Bolaño toda unha serie de elementos máxicos son evocados pola tola, quen está convencida dos poderes diabólicos do seu compañeiro de fatigas: ¡*Venta la lluvia!* ¡*Curas andazos con ditos!* ¡*Adivinas finamentos!* ... ¡*Sabes de pautos e de tesouros!* (p. 56). Aínda negando ter tales poderes sobrenaturais, o home reconece ter unha ciencia que fai del o que no costume galego recibe o nome de menciñeiro ou sabio: ¡*Sei de remedios para moitos males do corpo e da alma...*!, ademais de confesar que coñece o libro de maxia máis tradicional en Galicia, o Libro de San Cibrán (p. 56). De feito, para conseguir os favores sexuais da muller, o tolo fai unha curiosa e caótica enumeración de remedios e procedementos máxicos e pseudorelixiosos moi populares relacionados coa fecundidade (pp. 66-67 e 73).

O máis interesante para a nosa perspectiva pola súa relación coa lenda galega da morte é unha antiga tradición do noso país, que a muller quere pór en práctica dun xeito peculiar para conseguir maior efectividade. Trátase da crenza que ela mesma expón: *Dixéchesme que fodendo na casa dun morto cando aínda está presente o defunto, a súa vida ía parar ás entrañas da sementada e facía que empreñasen as nunca empreñadas*. A muller está convencida de que o procedemento será moito máis eficaz se *é o morto quen enche á maniña de boa semente e se ademais ese morto ten pauto co díaño* (p. 59). Facer o acto sexual na casa na que alguén ven de morrer para lograr unha nova vida é un acto máxico-relixioso moi vinculado á concepción galega da morte e ós costumes cos que ésta é expresada<sup>18</sup>.

O teatro galego contemporáneo, dende os anos 30 en que se inicia a breve obra dramática da Xeración Nós ata a actualidade, coa produción consolidada da Xeración Abrente, logrou conformar unha Poética específica gracias ó recurso á nosa tradición folclórica. Os materiais folclóricos non foron recuperados polos nosos dramaturgos cun interese puramente etnográfico senón como elementos temáticos e escénicos que son sometidos ós procesos de ficcionalización e dramatización nos que consiste a elaboración artística e literaria dos textos teatrais aquí comentados.

Este fenómeno impulsado teoricamente por Castelao e reformulado dende supostos ideolóxicos –nacionalismo, marxismo,... - e estéticos- teatro popular e independente– máis conscientes e comprometidos polos membros de Abrente, ademais de perfilar a personalidade do teatro galego permitiu a conservación viva dunha boa parte da nosa tradición cultural. Efectivamente, os materiais tradicionais continúan a súa propia vida, aínda que sexa fóra do contexto oral e popular, fermentando constantemente as diversas manifestacións artísticas galegas, tamén nos campos da literatura convencional. A pervivencia do noso folclore no seo das

---

17. Entre as fontes cultas que poideron ser utilizadas para os nomes dos demos e fórmulas diabólicas está a obra clásica de Louis de Gerin-Ricard *Histoire de l'occultisme*. Existe edición española traducida por Sylvia Suárez (Barcelona: Luis de Caralt, 1961).

18. Non nos consta a publicación da peza de Taxes *O Veloiro*, de singular interese para estes aspectos.

formas literarias escritas –poéticas, narrativas ou teatrais– garante a súa continuidade, a súa natureza de memoria viva e o seu desenvolvemento no presente e no futuro<sup>19</sup>.

Xosé María Paz Gago  
Universidade da Coruña

## Bibliografía

Alonso, E., «Nombres, cifras y derroteros (Del Teatro Gallego)», *Pipirijaina*, 15, 1980, pp. 7-11.

Alonso-Hernández, J. L. Ed. *Literatura y Folklore: Problemas de intertextualidad*, Salamanca: Universidad de Groningen y Universidad de Salamanca, 1983.

Bajtín, M., *Tvorchetsvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura Srednevekovija i Renessansa*, Moskva: Literaturny Izdatel'stvo, 1965. Ed. fr., Paris: Gallimard, 1970. Ed. esp.: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid: Alianza, 1987.

Bogatyrev, P. e Jakobson, R. «Die folkllore als eine besondere Form des Schaffens», *Donum Natalicium Schrijnen*, Utrech: Mijmegem, 1919. Trad. ital., «Il folklore come forma di creazione autonoma», *Strumenti Critici*, 3, 1967.

———, «Sobre los límites entre la folklorística y los estudios literarios», *Lud Slowianski*, 2/2, 1931, pp. 230-233. Trad. esp., E. Volek (ed.), Madrid: Fundamentos, pp. 273-276.

Bouza Brey, F., *Etnografía y Folklore en Galicia*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1982.

Carballo Calero, R., «Sobre as fontes literarias de Os vellos de Castelao», *Colóquio/Letras*, 64, 1981.

———, «Sobre Os vellos non deben de namorarse», *Cadernos da Escola Dramática Galega*, 33, 1983.

———, «Teatro de Castelao», *Letras Galegas*, Ourense, AGAL, 1984), pp. 241-253.

González López, E., «Vida y muerte. Ultratumba y el más allá», *Galicia, su alma y su cultura*, Buenos Aires: Ediciones Galicia, 1954. 2ª ed., 1978, pp. 77-87.

---

19. A este propósito poden verse as reflexións de Dominique de Courcelles en referencia os obxectos musicais tradicionais dende o punto de vista da Etnomusicoloxía. «A propos de deux chanteuses catalanes en Capcir et Cerdagne. Étude du fonctionnement d'un repertoire de chants populaires», *Col-loqui sobre Les fonts Orals*, Palma: Universitat de les Illes Balears, 1992, pp. 37-44.

Guede, M. «Apuntes sobre la literatura dramática gallega (o nuestra mala conciencia de algo)», *Pipirijaina*, 15, 1980, pp. 20-24.

Lotman, J.M. e Uspenikij, B. A., «O semioticeskon mechanizne kul'tury», *Trudy po znakovym sistemam*, 5, Tartu, 1971. Ed. esp.: «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura», *Semiótica de la cultura*, J. Lozano ed., Madrid: Cátedra, 1979, pp. 67-92.

Lourenzo, M., «Por los espacios de Galicia. Persiguiendo la normalización teatral», *Pipirijaina*, 15, 1980, pp. 12-19.

Otero Pedrayo, R., *Morte e resurreición*, Ourense: Aláuda, 1932.

Paz Gago, X. M<sup>a</sup>., Gómez Blanco, C. X. e Fernández Roca, X. A. (eds.), *Semiótica y Modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, A Coruña: Universidade da Coruña, 1993.

Risco, V. «Etnografía: cultura espiritual», en Ramón Otero Pedrayo (Dir.), *Historia de Galiza*, Madrid: Akal, 1979, pp. 255-762.

Taboada Chivite, X., *Etnografía galega*, Vigo: Galaxia, 1972.