

## Memento Mori:

# Fotografías dos mortos, recordo para os vivos Galicia e o retrato fotográfico fúnebre<sup>1</sup>

VIRGINIA DE LA CRUZ LICHET

En memoria de Ramón Caamaño

*Un día unha viúva ó entrar na casa atopou o home facendo o caldo. O home morrera había pouco. A muller foi consultar os frades. O confesor díxolle que se se lle volvía aparecer lle preguntara, en nome de Deus, que quería. O home apareceu de novo. E a muller preguntoulle, en nome de Deus, que quería.*

*- Fixen a promesa de ir ós Milagres de Amil, e non puiden cumprila – contestou o defunto–.*

*Quero saber se podes ir no meu sitio. Ela foi. E o marido non volveu a presentarse.*

*A promesa incumprida<sup>2</sup>*

A idea do retrato post-mortem estivo moi presente na tradición de representación occidental, tendo moito que ver coas crenzas en torno á morte e ó máis alá que configuran un imaxinario colectivo e conducen a unhas actitudes determinadas do home fronte á morte; crenzas que crean un espazo e un mundo paralelo ó terreal. Na tradición cristiá, da que o mundo galego forma parte (e o occidental no seu conxunto), a idea do máis alá foi evolucionando ó longo da Historia. A antiga actitude onde a morte era, á vez, familiar, próxima e indiferente oponse completamente á que hoxe en día

coñecemos e que nos atemoriza. É o que Philippe Ariés denomina “la mort appriivoisée”<sup>3</sup>, que se podería entender como a morte máis civilizada (domesticada) opón-dose a aqueloutra entendida como violenta e salvaxe. Polo tanto, este adestramento do home permite, en certo modo, a coexistencia entre vivos e mortos, favorecendo esa proximidade case natural entre ambos os dous.

Durante a Antigüidade pagá e mesmo a cristiandade máis primitiva, e a pesar da familiaridade coa morte, os antigos temían a convivencia cos defuntos. Daquela, un dos propósitos dos cultos fúnebres da época era

<sup>1</sup> Quero agradecer a amabilidade de Keta Vieitez e de Chete Pose por me facilitaren o acceso ó Arquivo Viéitez e ó Arquivo Caamaño, respectivamente. Ademais, quero mostrarlle a miña gratitude ó Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra e, en especial, a M<sup>a</sup> Cristina Echave Durán; sen esquecer a Chete, do Arquivo Caamaño, que me facilitaron o material gráfico aquí publicado.

<sup>2</sup> MARIÑO FERRO, X. R.: *Aparicións e Santa Compañía*. Edicións do Cumio. Vigo, 1998. [Col. Mitos e Tradicións]. pp. 81-82.

<sup>3</sup> ARIÉS, P.: *Essais sur l'histoire de la mort en Occident. Du Moyen Age à nos jours*. Editions du Seuil. 1975, Paris. P. 28. [O primeiro capítulo desta publicación está dedicado a “mort appriivoisée”, pp. 21-35].

evitar que estes volvesen ó mundo dos vivos para perturbaren o seu equilibrio vital. Para se protexer, procederon a separar ambos os mundos establecendo en Roma a Lei das Doce Táboas que prohibía enterrar *in urbe*. Porén, e a pesar de todos estes intentos, a morte irá penetrando nas poboacións grazas ó culto dos mártires.<sup>4</sup>

Na época medieval non existía a diferenza entre o espazo da igrexa e o do cemiterio xa que a palabra *igreja* era o espazo que englobaba o edificio parroquial, composto pola nave, o campanario e o cemiterio. Nesta época podíase enterrar na igrexa, contra os seus muros e nos arredores *in porticu*, cuxo espazo exterior, o *atrium*, por esta razón se comezou a designar como cemiterio, mesturando por fin o mundo dos vivos e o dos mortos.

A partir dos séculos XI e XII empezan a xurdir sutís modificacións que co tempo darán un sentido dramático e persoal á familiaridade tradicional do home en relación coa morte. Para entender estes fenómenos é importante termos presente a idea de que esta familiaridade tradicional implicaba unha concepción colectiva do destino; é dicir que o home sucumbía á morte como se se tratase dunha “lei da especie”, como o denomina Ariés, e que consistía simplemente en aceptar coa xusta solemnidade para marcar a importancia das etapas da vida. Ariés vai determinar catro fenómenos que, paso a paso, van introducindo nesa concepción tradicional de destino colectivo da especie unha inquedaanza pola individualidade de cada un:<sup>5</sup>

- Desde o século XIII a inspiración apocalíptica que prima foise desdebuxando pouco a pouco para dar lugar á idea de xuízo e de xustiza tras a morte. Este cambio pódese ver nas representacións sobre o tema: Cristo aparece sentado no seu trono xulgando, rodeado da súa corte celestial e contemplando a balanza que pesa as almas, por un lado, e a intercesión da Virxe e San Xoán rodeándoo, por outro. A partir deste momento xúlgase a cada home de forma independente facendo un balance das súas boas e malas accións para determinar o seu futuro definitivo.
- Nos séculos XV e XVI hai que situar un segundo cambio, proposto por Ariés, que consiste en suprimir o tempo *escatolóxico* entre a morte e o final dos tempos, e situar o Xuízo Final do defunto no propio leito mortuorio. Pódese encontrar esta iconografía, o momento mesmo do falecemento, nos libros e os gravados sobre madeira difundidos pola imprenta, sendo *tratados* sobre a *arte do ben morrer*, as *Ars Morendi*.
- Coetaneamente a este segundo cambio hai que situar algunhas representacións da morte onde aparece xa o cadáver, tamén denominado o *transi*, con esa idea de metamorfose do corpo no proceso de descomposición: a imaxe da prea aparece na arte por primeira vez. É habitual encontrar este tipo de imaxes na ilustración dos oficios dos mortos dos manuscritos do século XV e na decoración das igrexas e cemiterios (a Danza

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>5</sup> ARIÉS, P.: “La mort de soi”. En *Opus Cit.*, pp. 37-38.

dos Mortos); en cambio, é menos usual na arte funeraria. O cambio do xacente sobre a tumba por un *transi* está limitado a algunhas zonas coma o leste de Francia, Alemaña occidental, resultando excepcional en Italia ou España. Haberá que esperar ó século XVII, cando o esqueleto e os ósos, a *morte secca*, e non xa o cadáver en proceso de descomposición, se expande e se establece como norma de representación nas tumbas, chegando mesmo a un ámbito máis privado e familiar como decoración de chemineas nas casas. Aínda no século XV os testadores falaban da prea, aínda que a palabra desaparece no século XVI, facendo que, de forma xeral, a morte nos testamentos remate por se volver a unir á concepción apracible da defunción no leito. O horror da morte física, cuxa imaxe máis directa é a do propio cadáver, está totalmente ausente na iconografía e, en consecuencia, nas mentalidades do momento. Porén, a finais da Idade Media, entre os séculos XII e XV, Ariés detecta xa un certo achegamento entre tres categorías de representacións mentais<sup>6</sup>: a morte, o coñecemento (e recoñecemento da propia biografía) e as ataduras do ser humano para as cousas e os seres. Estes tres elementos demostran que o home do século XV empeza ese proceso psicolóxico e mental que o levará a tomar conciencia de si mesmo e por ende da súa propia morte.

- Nese camiño para a individualidade que comeza o seu apoxeo no século XVI co

Humanismo hai que situar o cuarto e último cambio citado por Ariés e que leva ó home a ser consciente da súa fin: trátase da individualización das sepulturas. Na Roma antiga cada individuo tiña un lugar de sepultura denominado *loculus*; situación marcada por unha inscrición que significaba o desexo de conservar a identidade da tumba e a memoria do falecido. Moitas veces os sarcófagos de pedra non só identificaban o falecido senón que o representaban. Pero no século V estas sepulturas fanse cada vez máis raras e rematan por desaparecer, volvéndose totalmente anónimas ata o século XII, no que xorden de novo inscricións, e con elas as efixies (aínda que non se poida falar dun verdadeiro retrato), que se representan descansando á espera de alcanzar o paraíso. Un dos primeiros intentos de reproducir os trazos físicos con fidelidade facéndoas máis realistas encóntrase na época de San Louis en Francia. É nesa busca onde hai que incluír a produción de máscaras mortuorias moldeadas directamente do rostro do defunto e que coñeceu o seu apoxeo no século XVII. Con esa idea de personalización do modelo, o falecido represéntase dúas veces nunha mesma tumba: unha rezando e outra xacendo. Á fin o home consegue recoñecer *a mort de soi*.<sup>7</sup>

## O rito funerario galego

Cada pobo, cada cultura, ten a súa propia concepción da morte, e paralela a ela desen-

<sup>6</sup> Íbidem, p. 46.

<sup>7</sup> Todos estes fenómenos están máis amplamente descritos por Philippe Ariés en: "La mort de soi". En *Opus cit.*, pp. 37-50.

volve un sistema no que integra todos os seus contidos significativos: costumes, actos, ritos, valores e crenzas. Daquela, aproximarse á morte, implica penetrar no contexto de cada sistema cultural.<sup>8</sup> Como ben afirma Javier San Martín os feitos culturais non se dan illados, senón que funcionan como normas de comportamento interrelacionadas xa que a cultura é o conxunto de regras de conduta dunha colectividade, as cales rexen as condutas dos individuos.<sup>9</sup>

Polo xeral, cando sucede unha morte no núcleo familiar ponse en marcha un protocolo xa establecido que marcará as pautas do rito e que permite que o morto reciba un novo estatus social, abandonando o rol que ata agora mantiña na sociedade para adquirir outro que, á súa vez, se irá configurando ó longo da cerimonia. Paralelamente, é necesario reafirmar a solidariedade do grupo posto que fronte ó feito acaecido da perda se ve vulnerable, resultando de grande importancia o protocolo que se leva a cabo pois permite dar as pautas de cómo os familiares deben actuar fronte á morte. Así, a agrupación e o apoio son primordiais e funcionan como mecanismos protectores e purificadores durante o período de transición que se establece tras a defunción. Como ben indica a palabra *defunción*, que procede do latín *defunctus*, ‘sen función’, esta vén a significar realmente o cesamento da función social do defunto en relación á colectividade; pero de ningún modo determina a non-función xa que este adquire un novo papel na sociedade, o de defunto propiamente dito.

Polo tanto, poderíase establecer unha fronteira espazo-temporal que determine as fases do rito: existe un primeiro momento que englobaría todo o espazo temporal que precede o momento puntual da morte, sendo este o punto de inflexión; en segundo lugar estaría o momento do falecemento; e o terceiro englobaría todo aquilo que sucede tras a perda.

## O momento pre-mortem

Esta primeira etapa caracterízase non só polo momento no que o defunto está no seu leito, preparado ante a morte e rodeado dos seus seres queridos, á espera do seu xuízo senón por un tempo anterior no que este é avisado da súa morte nun futuro máis ou menos próximo.

Existe unha especial relación coa morte e con todo o que a rodea (crenzas en seres, ánimas e remedios por un lado; e, por outro, o rito funerario coas súas respectivas etapas). Proba diso é que a maioría das manifestacións adoitan ser almas defuntas que volven a este mundo, en solitario ou en grupo: este último é denominado a *Santa Compañía* e componse dun grupo de almas que aparecen, polo xeral, para dar avisos de morte, solicitar dos vivos que realicen misas para que poidan abandonar o Purgatorio ou que cumpran aquelas promesas que non puideron desempeñar en vida. Estas almas permanecen nun estado de suspensión, de indefinición entre a vida e a morte mentres se decide o seu destino final. Por esta razón se procura que nada quede pendente por

8 BLANCO PRADO, J. M.: “Análisis sobre *Rituales funerarios*” na parroquia de Pacios [Begonte]. En *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, 1987. Tomo III. Pp. 153-167.

9 SAN MARTÍN, J.: “La herencia en Galicia. Un nuevo modelo”. En *I Coloquio de Antropología de Galicia*, 4/6 febreiro 1982. Ed. Museo do Pobo Galego. Col. Cadernos do Seminario de Sargadelos, 45. pp. 47-48.

parte do defunto no mundo dos vivos. Máis que a morte en si é o temor á sorpresa da súa chegada a que incita á existencia de tantos ritos e cerimoniais xa que para o galego unha morte prevista é “ter unha boa morte”.<sup>10</sup> Por esta razón a *Compañía* é fundamental dado que se trata dunha reunión de almas que avisa daquelas defuncións máis próximas, permitindo previlas e, polo tanto, prepararse ante a súa chegada.<sup>11</sup>

En certo modo, a *morte preparada* non é máis que a súa organización social e psicolóxica, tratando non só que o defunto non teña ningunha cuestión pendente no mundo dos vivos, que, de ser o caso, ha de resolver algún familiar, senón que toda a comunidade se organice para preparar as diferentes etapas do rito.

*Os augurios de morte.* En Galicia, igual ca noutras culturas, os augurios e premonicións de morte non só permiten prever, senón prepararse para escoller convenientemente a chegada do inevitable. Polo xeral, a morte, entendida como cesación da vida e traspaso dun estado a outro, non adoita ser imprevista senón que existen sinais que a presaxian (no caso das máis fortuítas), ou vai precedida dunha enfermidade que, irremediabilmente, a anuncia. Unha forma de aviso acostuma ser cando algún membro da comunidade ten unha visión pouco tempo antes de que aconteza:

Conteille cómo vira a meu pai na caixa, cos brazos sobre o peito e os dedos cruzados e

fixárame, como me estaba a fixar naquel momento nel, que tiña un crucifixo branco, un rosario branco e vestido cun traxe. Ante isto o sacerdote díxome que ía dicir a misa polas miñas intencións, non pola alma de meu pai. Ó mediodía chegou un telegrama que me comunicaba que meu pai morrera.<sup>12</sup>

Noutras ocasións, o que se adoita albiscar é como un féretro que entra na casa durante a noite, ou cómo pasea o propio cortexo fúnebre co defunto transportado no seu cadaleito.

Outros signos premonitorios de morte teñen que ver cos avisos a través de animais, como por exemplo: o canto da curuxa, o ouveo do can, o canto do paxaro da morte, o zunido das abellas; e nesta mesma liña habería que incluír os ruídos estraños:

Ó ir sacar do garaxe a furgoneta, O. escoitou ruídos moi fortes, procedentes dunha zona moi determinada da aldea, saíu asustado e preguntoulles pola súa procedencia ou causa a uns veciños próximos, onde el estaba, que lle manifestaron telos oído pero que non sabían a súa causa. Morre unha señora ós poucos días e os ruídos foron interpretados como “sinais” da morte da citada señora.<sup>13</sup>

Agora ben, no caso no que o defunto padeceu unha longa enfermidade o aviso é diferente, sendo a propia falecida testemuña da súa morte a través dunha visión. Por

10 VV. AA.: *Gran Enciclopedia Gallega*. Tomo XXII. Ed. Silverio Santiago de Compostela, 1974. p. 12.

11 LLINARES GARCÍA, M.: “As crenzas populares ó redor da morte”. V e *VIN Semanas Galegas de Historia. Morte e sociedade non noroeste peninsular. Un percorrido pola Galicia cotoá*. Ed. Asociación Galega de Historiadores. Noia, 1998. P. 238 – 239.

12 Testemuño citado en: ÁLVAREZ NÚÑEZ, A.: “El ritual funerario en una parroquia rural gallega: San Isidro de Montes”. En *Galleaacia*, nº 6, 1980. p. 160.

13 *Ibidem*, p. 161.

mor desta, o agonizante avisa o sacerdote para que lle traia o Viático e no momento de o recibir todo o colectivo parroquial aproveita para se despedir del. Este ritual presenta matices segundo se realice en día festivo ou laborable: no primeiro caso avísase o cura, que, tras o sermón da misa maior, leva o Santo Viático acompañado polos fieis, formando un cortexo precedido dun gran farol, levado por un acólito e presidido polo sacerdote e o sancristán (que fai soar unha campáña) e detrás deles os fieis levan nas súas mans unha vela acendida (velas que se traían para a celebración da Misa). Unha vez que chegan á casa do enfermo, se este está en condicións, toda a procesión entra no cuarto onde o encamado lles pedía perdón ós presentes. No caso de producirse nun día laborable o sancristán avisa os fregueses tocando as campás, mediante tres avisos espaciados. Entón, os fieis acoden á igrexa, abandonando as súas actividades e formando o cortexo. O acompañamento do Viático enténdese como un adeus colectivo a aquel membro que anticipadamente xa comeza a experimentar esa primeira morte: a social. Ademais desta despedida, tamén existen as visitas de cortesía ou de acompañamento, nas que se adoita levarlle un obsequio ó enfermo (en xeral comida). Como se pode ver, a comunidade está moi presente desde un primeiro momento e significa un apoio incondicional para a familia; exemplo diso é que cando os familiares do moribundo se atopan en apuros nas tarefas agrícolas ou domésticas os veciños adoitan axudarlles.<sup>14</sup>

## O momento da morte

*A comprobación e os seus efectos.* Unha vez falecido verificábase mediante unha vela se o defunto deixou de respirar. Esta constatación difire segundo as rexións xa que noutros lugares se podía confirmar mediante a respiración ou a rixidez, a temperatura corporal, ou simplemente tras unha espera estipulada de polo menos vinte e catro horas.

No momento da morte toda a familia (en particular as mulleres) empezaba a chorar, acompañando o pranto con acenos teatrais: este acto ten por significado o anuncio público da morte. Ademais dos familiares, as mulleres carpideiras sumábanse a esta acción mantendo tamén un papel fundamental durante a preparación do rito funerario. As funcións das mulleres van ser moi diversas durante o tempo no que o cadáver permanece na casa, desde alimentar e coidar o gando ou limpar a casa, ata asear e vestir o defunto co seu mellor traxe (se este era un varón chamábase a outro home para afeitado e vestilo); tamén preparaban as comidas que se lles daban ós familiares e amigos íntimos durante o velorio e, despois de lle dar sepultura ó cadáver, encargábanse das ofrendas. Por último, non hai que esquecer que organizaban todo o que sucedía fóra da casa como a compra do cadaleito ou a elección do enterrador, entre outros. Así, o papel feminino ten moito que ver coa casa xa que todas as etapas do rito funerario que se desenvolvían na vivenda eran, polo xeral, as que desempeñaban elas.

*O amortallamento.* Tras o falecemento o primeiro que se facía era preparar o defunto

<sup>14</sup> Íbidem, p. 162.

e avisar os familiares. Esta preparación vai rodeada de todo un ritualismo: todos os orificios do corpo son tapados con algodón (antigamente con liño); ademais, tras lle pechar os ollos e a boca, adoitábase atar cun pano desde debaixo do queixo ata encima da cabeza para soste o maxilar inferior; por último, vestíase o cadáver. A práctica de tapar os orificios ten máis que ver con crenzas respecto á alma que con cuestións de hixiene. En efecto, existía o temor de que esta retornase ó corpo, e por esta razón se obstruían todas as aberturas. Mentres se realizaban estas tarefas un familiar encargábase de mercar o cadaleito para o levar o antes posible á casa e introducir o defunto nel, vestido e aseado, desatando o pano da súa cabeza, e listo para ser exhibido. Respecto ó amortallamento existen numerosas crenzas e supersticións, como por exemplo a de que se o falecido morre cos ollos abertos significa que outras persoas da súa familia van morrer; ademais existen prácticas que tamén desvelan ese temor como é o caso dalgunhas zonas onde se procede a tapar cun pano branco os ollos e a boca durante o lavado.

Unha vez o cadáver disposto, preparábase a habitación que serviría como capela ardente: trátase dun lugar máis ben sobrio, con escasa decoración e obxectos onde aqueles elementos que aparecen acostuman ser absolutamente necesarios para o rito e forman parte activa deste. Polo xeral, na parede situada en fronte da cabeceira do defunto colócase un pano negro rectangular que actúa como fondo, sobre o cal se

colgaba o crucifixo. Rodeando o cadaleito colocábanse catro velas (suxeitadas habitualmente por uns candelabros): dous delas eran traídas da igrexa polo sancristán, era a *cera do defunto* pagada por todos os veciños, e que quedaba na casa despois do ritual; as outras dúas mercábanse. No lugar próximo á porta de acceso da habitación dispónse un recipiente con auga bendita. As posicións que ocupou o cadaleito foron variadas: sobre o chan, sobre a cama, sobre cabaletes, sobre unha mesa. Antigamente adoitábase cubrir o defunto ata o peito cunha saba, aínda que pouco a pouco este elemento vai desaparecendo. Constitúese así o velorio.

A morte, como cesación das funcións vitais, mostra un corpo sen movemento, desarticulado e desmembrado. Semella que o conxunto das etapas do rito funerario tenta enmascarar esta evidencia, ocultala e mesmo metamorfoseala. Esta sería a principal razón para xustificar algúns episodios do rito que pretenden loitar contra todos os signos que caracterizan a morte: o olor, situando herbas frescas no cuarto; a descomposición, incorporando xeo debaixo do cadáver ou debaixo do cadaleito; o desmembramento das extremidades, situando o cadáver nunha caixa sen posibilidade de que se mova ou atando cun pano o maxilar inferior, etc. En todo caso, trátase de preparar os corpos para facilitarlles ós vivos a súa visión e a súa contemplación a través dunha suavizada presentación, razón pola que se lavan, peítean, maquillan e se visten coas súas mellores galas. Están *preparados* para seren expostos.<sup>15</sup> Aínda que non

<sup>15</sup> Sobre este tema hai que destacar os *Funeral director* norteamericanos cuxa función principal é a de embelecer e atrasar a descomposición do cadáver para axudar os familiares no seu tránsito. Agora ben, en Galicia, si que, ademais de axudar os vivos nese cambio de estatus social, serve tamén para preparar o defunto para a viaxe que vai emprender. Esta última idea emparéntase con aquelas culturas máis tradicionais que cren na idea da última viaxe.

hai que esquecer que, no fondo desta práctica, estes lavados que xa se practicaban na época antiga non se facían para embelecer os corpos senón para os purificalos. Polo tanto, esta actividade respondía a unha necesidade purificadora provocada pola impureza dun corpo marcado pola morte.

No mundo galego tense a crenza de que a alma do defunto abandona o corpo para viaxar ó máis alá; e, en dita odisea, esta debe ser axudada e guiada á hora de encontrar o seu camiño. Non obstante, isto non sucede sempre xa que mentres o defunto persista ligado ó mundo dos vivos, este permanece en suspensión deica resolver as súas penas e poder abandonar o Purgatorio, ese espazo intermedio que se converte no seu novo hábitat ata que se decida o seu futuro. É neste sentido no que, tras a morte, as almas seguen en contacto cos vivos. Por esta razón resultan tan importantes as cerimoniais e ritos en torno á morte xa que, na maioría dos casos, responden a esa idea de guiar a alma, pero, sobre todo, de se protexer do acoso dos vivos.

## O momento post-mortem

*O velorio.* Durante o velorio é imprescindible que o cadáver sempre estea acompañado e, por esta razón, os familiares permanecen rezando arredor do corpo día e noite ata o momento do enterro. Á súa vez, as portas da casa ábrense para que os veciños visiten por última vez o defunto: a colectividade penetra masivamente na casa de forma excepcional, xa que polo xeral esta

simboliza o ámbito do privado e adoita ser un lugar restrinxido, exclusivamente, ós familiares.<sup>16</sup> Durante o período que engloba o rito funerario, que funciona como unha etapa de transición para os vivos, procédese a unha inversión da norma que se converte en a-norma, facendo que os espazos limitados e definidos habitualmente se transformen: o privado convértese en público e a comunidade actúa como apoio e resguardo para os familiares.

O velorio funciona como etapa do rito funerario e como transición, permitindo a normalización das tensións xeradas tanto nos familiares coma na comunidade. Esta idea de cambio hai que emparentala coa teoría de Arnold Van Gennep sobre *lles rites de passage*.<sup>17</sup> Para el a morte non é máis que unha ponte (metaforicamente falando) pola cal o defunto pasa de ter un estatus a outro. Por outro lado, tamén os superviventes deben adaptarse a ese novo contexto polo que o defunto deixa de estar presente de forma corpórea e pasa a ser unha nova presenza etérea. O propio Van Gennep establece que nas cerimoniais fúnebres existen ritos de separación, de marxe e de integración. O velorio funciona, nese sentido, como unha ruptura pero non inmediata senón nun lapso temporal establecido; é dicir, unha *pasaxe* ou travesía, funcionando como mecanismo para facer tomar conciencia do cambio e da nova situación que se vai definindo pouco a pouco. Un dos momentos nos que se loita contra a evidencia da ausencia é o dos xogos e as bromas ó morto.

<sup>16</sup> Sobre este tema: GONDAR PORTASANY, M.: "Velatorio e manipulación de tensións". En *I Coloquio de Antropoloxía de Galicia. Opus cit.P.* 118.

<sup>17</sup> VAN GENNEP, A.: *Les rites de passage*. Ed. Mouton & Co. And Maison deas Sciences de l'homme. Parides, 1969. (Primeira edición: Parides, 1909). Pp. 209-236.





J. Pintos, *Velatorio*, 1905. Cortesía do Arquivo Gráfico. Fondo Pintos/Xeral. Museo de Pontevedra.

Trátase dun período de distensión que tenta romper a posición vivo/defunto, presenza/ausencia. Os espazos acoutados da vida e a morte québranse, traspasando o limiar e mesturando vida e morte ó facer partícipe o defunto no mundo dos vivos grazas a un dos elementos máis vitais do home: o xogo e o riso.<sup>18</sup>

Daquela, o velorio iníciase e tanto os veciños coma os familiares van penetrando na casa para dar o pésame (apoio moral dos familiares) e visitar o defunto. Durante o tempo no que se permanece xunto ó cadáver

acostúmaselle asperxir cunha ramiña de oliveira facendo a cruz, achegarse ó féretro e rezar. As fotografías permiten verificar estes testemuños. Como exemplo só citarei o *Velatorio* de Pintos, datado en 1905, que relata un dos momentos máis solemnes: móstrase a unha anciá defunta nunha habitación labrega cun crucifixo sobre a cabeceira da cama e rodeada de familiares, quedando bastante arredado da escena o ollo do espectador, aínda que constatando xa a minuciosa e teatral colocación dos participantes.<sup>19</sup> (Foto 1) Tras o rezo, e antes de

<sup>18</sup> VV. AA.: *Gran Enciclopedia Gallega. Opus cit.*, pp. 13 – 14.

<sup>19</sup> CUÑA, X. E.: "Pintos unha vida na fotografía. 1881-1967", en *Opus Cit.* P. 11.

iniciar os xogos e bromas, procédese á *leria*, falar pausado propio de cando non se ten nada concreto do que falar e que serve para matar o tempo. Certo é que nestas conversacións se adoita lembrar anécdotas do defunto e gabar as súas accións máis heroicas como pai, esposo, amigo, veciño, fregués, etc., así como contos e lendas relacionados co alén (premonicións, aparecidos, castigos, etc.) que serven como forma institucionalizada de obxectivar as tensións. Trátase de que nesa atmosfera de contos sobre o alén o obxecto de angustia non se concrete, senón que se desprace do morto á anécdota que o conto está a relatar. Porén, a pesar de que se consiga ese desprazamento, a preocupación segue presente. Pouco a pouco dáse paso a temas e problemas da vida cotiá. A medida que van transcorrendo as horas, e tras o cansazo e o aburrimiento, chégase ós chistes, que rompen así coa solemnidade, seriedade e respecto do lugar. O elemento erótico (xogo) tamén é fundamental xa que tanto o riso coma o sexo simbolizan a vida e se enfrontan á morte. Este cometido está en mans dos mozos pois adoitan estar menos afectados debido a que ven a súa propia morte afastada e, polo tanto, o seu nivel de tensión é menor, sendo estes os que están en mellor situación de ánimo para realizar esta función de afirmación da vida.<sup>20</sup> A través dos elementos máis vitais conséguese a ruptura dun tabú: o do respecto ós mortos. Hai que destacar, como fai Marcial Gondar Portasany, que o velorio funciona como un mecanismo dunha potencia inte-



Ramón Caamaño, *Niño morto*, s.f. Cortesía do Arquivo Caamaño, Muxía.

gradora moi superior nos núcleos rurais que urbanos.<sup>21</sup>

Fronte ó desequilibrio que se establece tras a defunción no núcleo familiar, tanto a penetración masiva dos veciños coma o momento dos xogos e anécdotas, funcionan como elementos de *distracción*, aliviando así a intensidade da dor dos afectados. Estas estratexias empregadas polos galegos tratan de non ocultar o feito, senón de o

20 GONDAR PORTASANY, M.: "Velatorio e manipulación de tensións". *Opus cit.*P. 125.

21 *Ibidem*, pp. 107-119.



Ramón Caamaño, *Niño morto*, s.f. Cortesía do Arquivo Caamaño, Muxía

superar a través da exposición, logrando así a simple aceptación do novo estatus que se establece. Neste sentido pódese dicir que o velorio posúe unha función terapéutica, incluíndo nesta liña as propias fotografías de velorios que numerosos fotógrafos galegos tomaron, sobre todo, nas zonas rurais. Polo xeral, estas imaxes adoitan mostrar un dos momentos máis solemnes do velorio: un retrato do defunto rodeado dos seus familiares.

Un dos fotógrafos máis destacados respecto a este tipo de iconografía é Virxilio Viéitez (1930-). Viéitez representa estas escenas destacando ese carácter solemne, pero á vez íntimo e próximo. A solemnidade do acto implica un decorado moi elaborado composto por unhas teas negras de fondo das que colgan flores e, xusto detrás do defunto, unha mesiña sobre a que se presenta unha cruz e, en ocasións, unha fotografía en vida; ademais, flanqueando o cadaleito, aparecen, por parellas, uns actores dispostos de forma simétrica e rodeando o protagonista debidamente orientado, é dicir, mirando para a cámara e creando así un acentuado escorzo á maneira do “*Cristo*” de Mantegna.

Ó longo dos anos pódese ver cómo a colocación do corpo foi cambiando: nun primeiro momento o cadaleito dispúñase de forma transversal á cámara, pero, pouco a pouco, vaise xirando, de maneira que quede lonxitudinalmente a ela, provocando o, xa citado, brutal escorzo visual e unha acentuada violencia dirixida para o suxeito-observador, testemuña dos feitos. Este cambio respecto á colocación do corpo pódese constatar en exemplos galegos de finais do XIX e principios do XX, como é o caso dalgunha fotografía de J. Pintos ou a do *bebé morto con ollos semiabertos*, de José Alonso<sup>22</sup> (onde o cadáver aparece disposto de forma transversal en relación ó espectador), fronte a outros exemplos, tamén galegos, pero xa de mediados do século XX, moi similares (en canto á composición) ás imaxes de Viéitez, como é o caso dalgúns retratos de defuntos de José Moreira, especialmente o de nenos

<sup>22</sup> Ambas as fotografías pódense encontrar no Arquivo Gráfico do Museo de Pontevedra.

coma o da *Nena morta*. Ademais destes cambios hai que destacar que, segundo se avanza no tempo, os retratos póstumos se representan de forma máis natural e directa grazas a un encadre moito máis próximo e a un punto de vista case cenital (**Foto 2**).

A fotografía móstrase, polo xeral, baixo unha composición moi simétrica na que subxacen elementos de contraste como é o caso do colorido que compón a imaxe, xa que o defunto vai de branco e o resto da xente de negro (sobre todo no caso de nenos e mulleres); a colocación do corpo, orientado á inversa en relación á dos presentes, marca unhas liñas verticais que chocan coa única liña horizontal e en escorzo, integrada pola figura do morto, acentuando así eses espazos acoutados que configuran o ámbito da vida fronte ó da morte (de pé/deitado). Pese a todo, resulta difícil distinguir entre o rostro do defunto e o dos vivos, xa que a inexpresividade enche a escena ata o punto de nos confundir. Nas súas fotografías Viéitez fai emanar a través do tema pero, tamén, a través da propia imaxe, unha atmosfera fría, unha rixidez penetrante, como se a esencia do cadáver invadise o contorno. A imaxe en si móstrase pesada igual que un cadáver.

Pero as imaxes máis reveladoras das escenas de velorio resultan ser as dos nenos mortos. Polo xeral, nestes casos, todo o ritual se fai aínda máis tráxico e solemne, pero á vez máis delicado e tenro: xa non existe ningún elemento de distensión. Estas fotografías tratan de conservar o momento da morte, como para o deixar en suspensión, latente: é o *memento mori* máis profundo e delicado (**Foto 3**). Xa no século XVIII se poden encontrar represen-

tacións de infantés defuntos na estatuaría funeraria. Coa chegada da fotografía, esta herda a linguaxe da pintura nun primeiro momento e, polo tanto, os temas pictóricos convértense en temas fotográficos. Nesta liña habería que incluír estes retratos. Porén, as fotografías de defuntos presentan unha serie de problemas debido á natureza mesma deste tipo de imaxes que a pintura resolvía, rapidamente, grazas á fantasía do pintor. En moitos casos os retratos pictóricos mostraban o defunto como vivo e, seguindo esta mesma idea, a fotografía nos seus primeiros intentos tamén. Para iso, mostrábase o neno defunto vestido e sentado, cos ollos abertos ou semiabertos; ou ben deitados nunha cama como se estivesen durmindo; en todo caso, procurando crear esa ilusión vital e revelando así o rexeitamento da realidade. No caso de Viéitez, os nenos aparecen nuns cadaleitos cubertos de pétalos, á maneira dunha caixa de bonecas, que se adoitan dispor sobre unha mesa rodeada por outros nenos, mostrándoo todo cunha gran naturalidade e aceptando a perda como tal, inscribíndose así na mentalidade galega en torno á morte. Precedido polas velas e a cruz o cadáver irradia toda a escena dunha luz intensa grazas á primacía da cor branca, símbolo de pureza e inocencia.

En xeral, todas as imaxes de Viéitez que teñen que ver co velorio se presentan mostrando unha mesma composición, destacando un encadre moito máis próximo no caso de nenos ou bebés, anulando así a distancia e violentando aínda máis ó espectador. Para un mesmo encargo acostumaba sacar varias tomas, que ían desde un primeiro plano ata o conxunto da sala para seleccionar





Anónimo, *Niña muerta en el féretro con ofrendas*, 1952. Cortesía do Arquivo Gráfico. Fondo Pintos/Xeral. Museo de Pontevedra.

a posteriori a imaxe, recortala e reencadrala centrando a súa composición no cadaleito.<sup>23</sup>

Outro fotógrafo que tamén realizou este tipo de imaxes foi Ramón Caamaño. Aínda que existe unha pequena diferenza formal entre ambos os dous: polo xeral, Caamaño só retrata o defunto e cunha vista frontal, pero lixeiramente xirada para un lado, aínda que se repitan as mesmas tipoloxías e respondendo á tradición de representación. O feito de que Viéitez inclúa outras figuras outórgalle á súa imaxe un carácter

de documento testemuñal das prácticas do rito funerario na Galicia dos anos sesenta. Agora ben, Caamaño procura achegarse máis ó defunto e, polo tanto, tamén ó espectador, marcando puntos de vistas novos (Foto 4). Se cadra os seus retratos teñen un carácter moito máis íntimo e constrúen un espazo acoutado polo soporte fotográfico; un lugar illado creado, exclusivamente, para o suxeito-observador e, sobre todo, entre este e o suxeito-observado. Hai que ter en conta que Caamaño pertence a unha xeración anterior á de Viéitez. É probable que nestes casos fose o fotógrafo quen decidise a posta en escena. Non obstante, naqueles que se datan de mediados do século XX, e en particular nas imaxes de Viéitez era a funeraria a que, dependendo dos desexos da familia, reconstruía o espazo destinado ó velorio, o que favorecía uns decorados en moitos casos repetitivos. Aínda así, Viéitez mantén a súa orixinalidade a través do encadre, a posición da cámara e a colocación dos suxeitos que rodean o defunto.

A gran cantidade de fotografías de defuntos no momento do velorio dá unha idea da importancia desta etapa do rito funerario.

*A Comitiva.* Tras o velorio procédese á condución do corpo ó cemiterio, acompañado de toda unha comitiva. En primeiro lugar organízase esta: os sacerdotes acompañados polo sancristán, que trae a cruz, penetran na habitación onde está o cadáver para rezar un responso e sacar a continuación o féretro, organizándose así o cortexo fúnebre. A comitiva constitúese primeiro

<sup>23</sup> Nos casos de bebés, puiden verificar este dato grazas a uns negativos que forman parte do Arquivo Viéitez, e que datan de 1961. Neles, aparecen cinco imaxes mostrando desde un primeiro plano ata un plano xeral da mesma escena.



Foto Cancelo, *Entierro de San Amaro*, 27 de xaneiro de 1954. Cortesía do Arquivo Gráfico. Fondo Pintos/Xeral. Museo de Pontevedra

pola cruz, portada por un sancristán ou acólito, antecedendo o féretro, ó que seguen os sacerdotes, a familia e, por último, os veciños. Nunha imaxe realizada polo estudo Cancelo co *Entierro de San Amaro*, o 27 de xaneiro de 1954, pódese observar cómo se configura esta comitiva, mantendo a orde estipulada; é nestes dous momentos cando se inician os *prantos* que resultan tan teatrais, tentando escenificar a morte (**Foto 5**). Esta lamentación relata as boas accións do defunto e o desexo de o acompañar na súa viaxe, aínda que tamén reflicte a dor

desta perda por parte dos seus familiares e o triunfo da morte fronte á vida, loita constante durante todo o rito. O *pranto* é esencial xa que con el se alcanza a tensión máxima para entón chegar a un estado de esgotamento e tranquilidade. A dor faise pública e así se consegue unha sorte de liberación. O corpo social apoia ese desprendemento difícil, di Robert Castel, organizándoo a través de regulacións colectivas.<sup>24</sup>

Así, o cadaleito sácanlo da casa catro homes, aínda que se o defunto é un neno acostuma ser transportado por outros

24 CASTEL, R.: "Imágenes y fantasmas. Exorcismo y sublimación" en *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, de Pierre Bourdieu. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, p. 363. [Colección FotoGGrafía].

nenos do mesmo sexo, como afirma Álvarez Núñez.<sup>25</sup> Estas mesmas persoas, en xeral parentes, son as encargadas de transportar o cadaleito sen paradas ata chegar á sepultura. Con todo, durante o traxecto outras persoas poden relevar a algún dos portadores para que faga unha *pousa*.

*O Enterro*. Nas fotografías pódese percibir a tensión emocional que producen estes intres; tensión que se incrementa cando un personaxe en primeiro plano mira ó espectador facendo que este, a través da súa ollada, se vexa guiado e, mesmo, arrastrado, irremediamente, para a escena, violentando o seu eu e anulando o *perímetro de seguridade* do que se adoita rodear, pasando dunha sensación sublime a outra terrorífica da que non pode escapar. Esta tensión sentida polo espectador-observador, por medio da ollada como único fío condutor e de conexión entre este e a escena, prodúcese grazas á ausencia case completa da distancia entre ambos os dous. A fotografía actúa como esa superficie de espello na que o espectador non só se ve reflectido senón que a atravesa atraído pola ollada enfrontada. Nesta mesma liña existen tamén outras fotografías tomadas nos cemiterios no momento do enterro, aínda que son menos numerosas, tal é o caso de *Don Secundino no enterro dun neno* (1945) de Barreiro, do *Neno morto* de Tino Martínez, ou de *Enterro de San Amaro* de Cancelo. Existen pois dúas

maneiras de anular a distancia: unha, como é o caso de Viéitez, no que algún personaxe mira directamente ó espectador; mentres que a outra, como fai Caamaño, mostra uns primeiros planos e anula así o campo de profundidade da escena fotografada.

Todo isto non facía senón constatar cómo a realización de fotografías de defuntos era unha tradición xa desde o século XIX. O carácter rural de ditas imaxes desvela unha práctica que non só se pode encontrar en Galicia<sup>26</sup>, senón tamén no resto dos pobos de España. Por outro lado, en Galicia, Viéitez ou Caamaño non eran un caso illado senón que outros fotógrafos ambulantes, coma eles, realizaban este tipo de retratos, como podería ser o caso de Serafín García Cerviño en Moraña, Manuel Barreiro en Forcarei, ou doutros, anónimos, que traballaban en lugares coma O Carballiño. Tratábase dunha tradición que se ía practicando desde o século XIX e non só en aldeas senón en cidades.<sup>27</sup> Así o demostran algunhas fotografías de Francisco Zagala (1842-1908)<sup>28</sup> ou de J. Pintos (1881-1967)<sup>29</sup>, ambos os dous en Pontevedra. No caso de Zagala o tratamento fotográfico deste tipo de imaxes tamén fai que se presenten, ás veces, como un traballo de estudo, reforzando o papel social que cumprían estas fotografías destinadas ós álbums pois moitas veces os familiares querían dar un aspecto natural<sup>30</sup>: son rostros retocados. Como declara Anne

25 ÁLVAREZ NÚÑEZ, A.: *Opus cit.*, p. 169.

26 Rexión tomada como caso de estudo a través da figura de Virxilio Vieitez e de Ramón Caamaño, pero en ningún caso considerado como feito illado, senón todo o contrario. Aínda que si hai que aclarar que o feito de escoller a obra de Viéitez e de Caamaño ten que ver co carácter único destas debido á brillantez, frescura, sinxeleza e inmediatez de ditas imaxes.

27 É probable que esta tradición, que se adoita practicar nas cidades a finais do XIX e principios do XX, popularizácese, aínda que tardiamente, e pasa a efectuarse nas zonas máis rurais cos anos.

28 "E. Zagala. Fotógrafo 1842-1908", en *Catálogo de Exposición*. Museo de Pontevedra. Pontevedra, 1994.

29 "Pintos, unha vida na fotografía. 1881-1967", en *Catálogo de Exposición*. Museo de Pontevedra, Xunta de Galicia, Consellería de Educación e Cultura, Deputación de Pontevedra. Agosto, 1995.

30 SUÁREZ CANAL, X. L.: "Francisco Zagala: la fotografía al servicio de la sociedad" en *E. Zagala. Fotógrafo 1842-1908, Opus Cit.*

Moeglin-Delcroix: “la photo d’un mort ne peut, par principe, offrir qu’un masque, jamais un portrait”<sup>31</sup>.

### A modo de conclusión

En realidade, estas imaxes non só tiñan que ver coa idea do *Memento Mori*, senón con cuestións moito máis prácticas xa que tiñan un valor de *testamento visual* con carácter notarial e estaban destinadas ás familias emigradas. Tanto nun caso coma no outro é necesario ir máis alá e entender o papel psicolóxico que adquiren estas imaxes; un papel que permite recoñecer e aceptar a realidade dos feitos. Da mesma maneira que o velorio e a exposición do cadáver resultan desa necesidade, non só de se asegurar que o defunto está realmente morto, senón ademais de establecer un lapso temporal para que os achegados poidan, conscientemente, recoñecer a nova situación que se impón para eles, a fotografía funciona como mecanismo de regulación das emocións. Entender, hoxe, que estas imaxes acostumaban representar, para a familia, a última ou mesmo a única fotografía do falecido (ou ben por falta de tempo no caso dos bebés, ou ben por falta de medios no caso de adultos), non é máis que comprender a importancia e o valor sentimental que tiñan na época. Desta maneira, estas representacións da morte eran contempladas polos vivos como aquelas formas de vida, ausentes no momento no que eran

contempladas. Fronte á irremediable e definitiva desaparición, a fotografía convértese nese simulacro visual polo que se desvela o desexo de lembrar o que foi, e que agora, como dobre, se presenta de novo ante nós para nos axudar no noso duelo. Como afirma Robert Castel “a fotografía non abonda para o desprendemento da libido pero desempeña o seu papel ó permitirlle ó parente vivir de agora en diante no recordo, única maneira de racionalizar a morte, é dicir, de seguir vivindo. O aniquilamento brutal e a descomposición do corpo foron substituídos pola eternidade conxelada.”<sup>32</sup> A fotografía funciona en certo modo como unha compensación, como di Castel; ocupa así un lugar nun cerimonial que cumpre a súa función social e constitúe o seu último acto. Permite á vez lembrar e dar licenza para esquecer.<sup>33</sup>

“A morte aparece posiblemente co ánimo de fixar o último momento dunha persoa, como unha especie de cerimonia de adeus, converténdose tamén así na última foto ou, ás veces, no caso dos nenos, na primeira e única foto a conservar. Como un sucedáneo da memoria, o afán de conservar o recordo, fuxindo do elemento trágico, fixo que nesta época houbera un verdadeiro culto ó retrato dos mortos, xa que se sentía a impresión de que o defunto sempre quedaría entre o mundo dos vivos.”<sup>34</sup>

“O cadáver é unha presenza ausencia” declara Régis Debray. É unha presenza/

31 [A fotografía dun morto non pode, por principio, máis que ofrecer unha máscara, nunca un retrato]. [Tradución da autora]. En MOEGLIN-DELCROIX, A.: “Le profil mort de notre imperfection” [pp. 85-97], en *La Recherche Photographique. Maison Européenne de la Photographie*. Nº 11 [decembro 1991]. Ed. Paris Audiovisual. Paris [revista semestral]. P. 87.

32 CASTEL, R.: *Opus cit.*, p. 364.

33 *Ibidem*, p. 365.

34 SUÁREZ CANAL, X. L.: *Opus Cit.*, s/p.

35 DEBRAY, R.: *Opus Cit.*, p. 27.



ausencia<sup>35</sup>; ou máis ben unha presenza que se fai ausencia. A fotografía convértese nesa ausencia por fin presente para e ante nós.<sup>36</sup> A imaxe do defunto leva ó que a contempla ó mundo da ficción, onde esa ausencia se transforma en presenza pero xa noutro espazo, ese non-lugar, onde o tempo se detén ou se expande ata o infinito. A fotografía, esa madalena proustiana que todos devecemos, constrúe un territorio novo no noso imaxinario privado, outorgándolle unha nova función: darlle ó defunto unha xenuína existencia simbólica. Se a morte non é máis que un cambio de función social por parte do defunto, este tipo de fotografía adquire un novo sentido: é unha *re-presentación*, é dicir, unha imaxe que se mostra

repetidas veces, tantas como desexe o suxeito-observador.

As imaxes fotográficas de defuntos, como as de Virxilio Viéitez, Caamaño, etc., son un modo de relatar e representar a morte. Porén, a pesar da inmediatez e o impacto que producen, estas móstranse moiedulcoradas e maquilladas provocando no espectador ese cambalearse entre presenzas e ausencias, realidade e ficción, velamentos e desvelamentos. Iso si, o *memento mori* permanece inmutable nesa imaxe, evidenciando o irremediable pero tamén abrindo as portas a ese mundo de posibilidades onde todo se inviste, creando esa ficción contemplativa tan apetecible para aqueles que están inmersos na dor. ☹

## Bibliografía

- ÁLVAREZ NÚÑEZ, A. (1980) “El ritual funerario en una parroquia rural gallega: San Isidro de Montes”. *Gallaecia*, nº 6, Santiago, pp. 157-181
- ARIÉS, Philippe (1975) *Essais sur l’histoire de la mort en Occident. Du Moyen Age à nos jours*. Editions du Seuil, Paris.
- BLANCO PRADO, José Manuel (1987) “Análisis sobre *Rituales funerarios* na parroquia de Pacios (Begonte)”. *Boletín del Museo Provincial de Lugo*. T. III.
- CASTEL, Robert (2003) “Imágenes y fantasmas. Exorcismo y sublimación” *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Pierre Bourdieu (ed.). Barcelona, Gustavo Gili, p. 363. (Colección FotoGrafía).
- DEBRAY, R. (1994) *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Paidós Ibérica (Primeira edición: Gallimard, Paris, 1992).
- E. Zagala. *Fotógrafo 1842-1908. Catálogo de Exposición*. Museo de Pontevedra, 1994.
- GONDAR PORTASANY, Marcial (1982) “Velatorio e manipulación de tensions”. *I Coloquio de Antropoloxía de Galicia*. Museo do Pobo Galego.
- LLINARES GARCÍA, Mar (1998) “As crenzas populares ó redor dá morte”. *V e VI Semanas Galegas de Historia. Morte e sociedade no noroeste peninsular. Un percorrido pola Galicia cotiá*. Asociación Galega de Historiadores, Noia.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 27.

- MARIÑO FERRO, Xosé Ramón (1998) *Aparicións e Santa Compañá*. Edicións do Cumio. Vigo. (Col. Mitos e Tradicións).
- MOEGLIN-DELCROIX, A. (1991) “Le profil mort de notre imperfection” en *La Recherche Photographique. Maison Européenne de la Photographie*. nº 11, Paris, pp. 85-97.
- Pintos, unha vida na fotografía. 1881-1967.Exposición*. Museo de Pontevedra. Agosto, 1995.
- SAN MARTÍN, Javier (1982) “La herencia en Galicia. Un nuevo modelo”. En *I Coloquio de Antropología de Galicia*. Museo do Pobo Galego.
- VAN GENNEP, Arnold (1969) *Les rites de passage*. Ed. Mouton & Co. And Maison des Sciences de l’homme. París. (Primeira edición: Parides, 1909).
- VV. AA. (1974): *Gran Enciclopedia Gallega*. Tomo XXII. Santiago de Compostela.

# O retablo maior de San Paio de Antealtares: unha arquitectura

*Referentes arquitectónicos no retablo maior de San Paio de Antealtares de Santiago*

EDUARDO BEIRAS GARCÍA

## 1. Contexto histórico: a construción da nova igrexa

A principios do século XVIII consolídase definitivamente o proceso de renovación arquitectónica que empezara na centuria precedente por iniciativa da Comunidade Beneditina de San Paio en orde á renovación total da fábrica, incluída a obra máis importante que faltaba por abordar: a igrexa. Este proceso xa se comezara a xestar a finais do século XVII debido á prosperidade económica da que gozaba o mosteiro, e xa que logo precisaba tamén a renovación ou construción dunha nova igrexa, aspecto sobre o cal o mestre Andrade chamara a atención sobre o estado ruinoso da antiga<sup>1</sup>.

Así, o novo século significa tamén o inicio da construción do novo templo sendo no ano 1700 cando se asinan os contratos con frei Gabriel de Casas, monxe beneditino, para dar os planos<sup>2</sup>.

Tras diversos avatares debidos a inxerencias de criterio entre o arquitecto e algu-

nhas monxas este abandona o proxecto deixando á fronte das obras a frei Pedro de San Bernardo a partir de 1707 e que supervisa polo propio Fernando de Andrade<sup>3</sup>. Non hai dúbida de que tanto a planta coma a concepción xeral da igrexa son obra de frei Gabriel de Casas, como así o destaca García Colombas<sup>4</sup>.

Sexa como fose ó final é outro mestre, Pedro García, o que se encarga de concluír a obra no ano 1707<sup>5</sup>.

## 2. A igrexa: un espazo para os novos tempos

A culminación da nova igrexa supón para as beneditinas contar por fin cun recinto adecuado, monumental e de acordo coa importancia do mosteiro e a súa historia dentro da cidade do Apóstolo. Ademais, responde ó que se espera deste espazo en plena época barroca nunha cidade como Santiago onde todo está arquitectónica e urbanisticamente sumido nunha etapa de

1 GARCÍA COLOMBAS, M.: *Las señoras de San Payo. Historia de las Monjas Benedictinas de San Pelayo de Antealtares*, Madrid, 1980, p. 246-247.

2 BONET CORREA, A.: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1966, p. 471.

3 VILA JATO, M<sup>o</sup>. D.: "A igrexa" en *Santiago. San Paio de Antealtares*, (1499-1999. V Centenario da Fundación do Mosteiro de Benedictinas de San Paio) Santiago de Compostela, 1999, p. 128

4 GARCÍA COLOMBAS, M.: op. cit., p. 249; sobre la autoría da planta véxase tamén: BONET CORREA, A. op. cit., p. 490.

5 GARCÍA COLOMBAS, M.: *Idem*, p. 252.