

# Del papel a la voz: las papeladas o el teatro popular de Valongo (Porto, Portugal)<sup>1</sup>

CARLOS NOGUEIRA

Facultad de Letras, Universidad de Lisboa

En el amplio territorio modal de las composiciones dramáticas de naturaleza popular, las papeladas de Valongo (distrito de Porto, Portugal) conforman una compleja y persistente manifestación cultural que ha sido menospreciada por varias disciplinas, indiferentes a los datos que ahí podrían obtener.<sup>2</sup> Se trata de teatro popular<sup>3</sup> auténtico, que no se reduce a literatura monolítica, sino que es literatura en movimiento, en el sentido de que transporta mensajes que la comunidad reconoce, acciones o cuadros de lo cotidiano que su preparación cultural y literaria permite decodificar, revelando sus estructuras mentales, sus mitos, miedos y aspiraciones.

La primera recolección de papeladas ocurrió uno o dos años después del 25 de abril de 1974, gracias a un grupo de personas que intentaba hacer una recopilación del patrimonio cultural del concejo de Valongo. Sin el recurso de medios técnicos de reproducción, se reunieron varios

---

<sup>1</sup> Agradezco a Margit Frenk la revisión y corrección del texto que envié a la Revista.

<sup>2</sup> Estos textos —que en breve esperamos editar en un libro— revisten interés no sólo para la literatura, sino también para la etnografía, la historia, la sociología, la lingüística y la cultura en general. En ellos encontramos alusiones a usos y costumbres, a mentalidades, a acontecimientos, lo mismo que rasgos sociolectales y dialectales.

<sup>3</sup> Entendemos aquí el término *pueblo* en la acepción de sector de población desfavorecida desde el punto de vista del acceso a los productos culturales destinados a élites socioculturales, aunque sin olvidar que se trata de un concepto cada vez más ambiguo, dada la creciente democratización de la cultura y la permeabilidad o la contaminación que caracterizan a objetos culturales y clases sociales.

manuscritos, algunos fechados a inicio del siglo XX, de la autoría de un *guarda-rios* llamado Joaquim Fozcõa, cuyo apellido toponímico muestra el origen de esa tradición: Vila Nova de Foz Cõa. Este autor permanece aún en la memoria de muchos habitantes de Valongo por la habilidad que tenía en ciertos momentos para la repentización poética.

Con la desaparición de las instalaciones provisionales del museo de la ciudad se ha perdido el paradero de los manuscritos originales y de las copias dactilografiadas, cuya reconstrucción fiel, a partir de relatos orales, se revela, obviamente, imposible. Muchos de los informadores potencialmente más competentes —actores y autores, siempre hombres—, además, ya han fallecido, por lo que ya sólo se puede recurrir al esfuerzo de rememoración de algunos asistentes más apasionados por esta tradición.

Las papeladas de que disponemos hoy —cerca de quince piezas— son las más modernas y proceden de la recolección hecha por un grupo amateur, la Asociación Cultural y Recreativa Vallis Longus, que trabaja en el levantamiento del patrimonio de Valongo desde septiembre de 1983.<sup>4</sup> Su grupo de actores representa aún las *papeladas de São Mamede*, en la festividad popular homónima o en la fiesta de Santa Justa, ya con proyección y promoción en el exterior, a veces sin la adhesión afectiva de las generaciones más nuevas.

Tal vez se deba hablar aquí ya más de teatro amateur que de teatro popular, debido a la imitación de las técnicas del teatro profesional, del profesionalismo de los participantes en los ensayos, etc., con la curiosa particularidad de que los actores se integran en una cadena intergeneracional, en la medida en que, en muchos casos, dan continuidad a una tradición histriónica familiar, actualizada en las representaciones cíclicas de las papeladas.

Esta relación genética ocurre también en el momento más embrionario de la unidad sistémica constituida por las papeladas, el de la producción, que, a semejanza de varios oficios materiales o físicos, tantas veces transita de padres a hijos o de pariente a pariente, dentro de célu-

---

<sup>4</sup> A partir del valioso ejemplo de una persona nacida en la Villa que se ha entregado a la divulgación de estas obras, la doctora Jacinta Quelhas, a quien debo preciosas informaciones para la redacción de este texto, compete ahora a los hijos de la tierra la búsqueda seria de lo mucho que aún está por encontrar.

las familiares que estructuran gran parte de su autoestima en esa producción cultural heredada. El trabajo de Joaquim Fozcõa, por ejemplo (el Fozcõa Velho, como es coloquialmente conocido), ha sido continuado por un sobrino suyo, también llamado Joaquim Fozcõa. José Taio, uno de los más eminentes continuadores de esa tradición que, en cambio, no pertenecía a la familia, rindió homenaje al maestro en esta *deja*,<sup>5</sup> cuando la enfermedad que lo llevaría a la muerte se encontraba ya en una fase avanzada:

*E aqui prò Quim Fozcõa  
que irá o Entrudo deixar?  
É melhor não deixar nada  
pra não ficares a cismar.*

Y aquí para el Quim Fozcõa:  
¿qué le dejará el Antruejo?  
Es mejor no dejar nada,  
para no reflexionar.

*Prò ano quero que venhas  
ocupar o meu lugar;  
e as deixas que eu não deixei  
que as sejas tu a deixar.*

Ven, por favor, en un año  
para ocupar mi lugar;  
las *dejas* que yo no deje  
tú me las vas a *dejar*.

Tradición y patrimonio familiar repartido con la comunidad, las papeladas han sobrevivido en las manos de sucesivos “Fozcõas” que acreditan sus virtudes. Gente de poca instrucción escolar, pero poseedora de intuiciones y conocimientos erigidos gracias a sucesivas experiencias; gente habituada a convivir con lenguajes y formas ásperas, desarregladas y groseras, abiertamente desbocadas, según la interpretación de los innumerables detractores de cualquier arte popular, exasperados ante la energía de estos espectáculos libres.

El término *papeladas* remite al vehículo inestable y efímero que las contiene y transmite —las hojas de papel—, al mismo tiempo que atribuye a estas composiciones un tono ligero, desprendido; así que alude a la

---

<sup>5</sup> Se llama *deja* a una pequeña composición rimada —una forma breve, por tanto, con la misma tensión explosiva de la *cuadra* y de otras formas poéticas mínimas, pero bien audibles— de cuatro, seis, ocho o doce versos heptasílabos (octosílabos, en español), con esquema de rima variable, que ejercen una crítica y sátira irreverentes dirigidas contra personas, costumbres, actos mayores o menores.

vez a la precariedad del soporte y a la ligereza del contenido textual. El sufijo de conjunto *-ada*, con valor peyorativo o, al menos, indicativo de objeto plural de poco valor, sugiere superficialidad y legítima, en cierta manera por antífrasis, el espectáculo teatral sustentado en cada papelada. Su principal argumento residía precisamente en esa supuesta irreflexión, en la concepción de la pieza como un edificio lúdico-verbal, construcción siempre provisional que acogía otros significados más profundos, más o menos desmontables o perceptibles, de acuerdo con la red múltiple de recepciones.

Si bien lo podemos calificar de *popular*, el público de estos espectáculos era diverso, lo que implicaba necesariamente adhesiones e interpretaciones distintas; pero al mismo tiempo era unívoco en sus reacciones y en su interés; estos podían calibrarse por el conjunto de personas que llenaban el recinto, que se comunicaban directamente con la acción de la pieza a través de las expresiones faciales y de la atención dispensada, que hacían comentarios en tono discreto, manifestaban simpatía o antipatía por los personajes, vivían intensamente los acontecimientos. Esta especie de crítica teatral popular se desdoblaba en dos momentos secuenciales: durante la representación, el silencio protocolario, exigido por las condiciones logísticas, reflejaba el interés y el respeto por la pieza y por los actores; después, se expresaba en el análisis de los aspectos más significativos, en el intercambio de opiniones.

Las papeladas se desenvolvían en un macro-discurso festivo que se dirigía a un vasto público con concepciones artísticas y gustos diversos: a una elite cultural de participantes cultos o, al menos, con un elevado o considerable grado de escolaridad, presentes porque era políticamente correcto o porque de verdad les atraían los juegos de ingenio popular; a un público medio y a un gran número de iletrados, ajenos a la sofisticación de los mecanismos exegéticos, pero no imposibilitados para captar por otras vías el significado de esos eventos.

Además, era principalmente a este último público al que las papeladas iban dirigidas, y aún sigue siendo así en las representaciones de la referida Asociación. Como en otros géneros de la literatura oral, los papeles de emisor y de receptor se invertían, aunque sin la frecuencia y la dimensión permitidas por especies textuales como la *cuadra*, la cantiga narrativa o el cuento y el romance tradicionales: algunos de los espectadores se conver-

tían también en actores diferidos, al fijar y recrear partes de las réplicas, fragmentos de sentido que se concretaban y pasaban a circular en la corriente literaria oral del concejo, traspasando a veces sus fronteras.

El modo de creación artística de las papeladas, que tiene alguna similitud con la constitución de varios géneros de la literatura popular o de transmisión oral, especialmente el origen individual y la difusión por la vía de la oralidad, se distingue de los otros, sin embargo, por la plataforma que constituye el texto escrito, el cual permanece inalterado, no obstante las modificaciones que sigue sufriendo siempre que es objeto de concretización como texto teatral, a través del proceso de retextualización. A pesar de eso, la autoridad del registro escrito, útil, como es obvio, en cuanto punto de partida para los ensayos, valía incluso más como testigo de una propiedad, de una autoría; esta a veces se perdía y podía ser sustituida por la versión basada en la memoria oral de alguien que se encargaba de transmitirla a los actores. En virtud de su especificidad, sin embargo, visible mayormente en el carácter fugaz y puntual de las representaciones, la papelada no llega en la realidad, como las fracciones que integran la corriente oral, al estadio de la anonimización-colectivización. Le falta una iteración ritualizada, insistente y valorativa, para que surjan incisiones profundas y duraderas en la memoria colectiva.

Las antiguas papeladas eran representadas al aire libre, en los espacios de mayor concentración de público, en particular en las plazas de la villa, sobre carros de bueyes o de tractores, sin telón, para maximizar su visibilidad. Su representación, que ocurría sobre todo en la fiesta de San Antonio o de los Recoveros, se realiza ahora especialmente el 15 de agosto, como dijimos, en la fiesta de São Mamede, patrón de la villa, en tablados improvisados, con problemas de amplificación sonora, o en el Teatro Vallis Longus. Vocación ambulante, por tanto, a pesar de su fijación moderna en un estrado y el privilegio de algunas representaciones en el antiguo cine-teatro valonguense, típica de la matriz tradicional / popular en que se encuadran estas manifestaciones artísticas, que no agotan en su totalidad el vigente patrimonio literario oral de Valongo.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Por su especificidad, las *dejas* del año nuevo / viejo y las *dejas* de Carnaval, pronunciadas, hasta hace unos diez años, a pie, de puerta en puerta, o desde

Modalidad poética repentista, naturalmente con un cierto grado de programación anterior a su distribución oralizada, el refugio de la *deja* (véase nota 3) es ahora la memoria colectiva, cada vez más circunscrita y desgastada por la erosión del tiempo, que guarda algunos textos y algunas situaciones así escritas en la historia individual-colectiva. El intérprete de estos contundentes objetos verbales, el *momo* o *antruejo*, heredero de los bufones que se atrevían a hablar de sus señores, a quienes todo se les consentía y a quienes todo se les perdonaba, protegido y audaz en sus mascaradas cómicas con mímica, osaba proferirlas a la puerta de aquellos que los justificaban, sin distinciones de clase o de estatus social.

Con ese recordatorio público teatralizado, por vía del viejo precepto latino *ridendo castigat mores*, se buscaba corregir las desviaciones de las normas de aquello que se entiende por sociedad justa y equilibrada. Los objetivos prioritarios de esta “especie de revista del año”<sup>7</sup> eran, por eso mismo, instituciones públicas o privadas. Claro que la *vox populi* podría complacerse casi exclusivamente en el registro jocoso, a veces cruel y desapiadado, de pequeños incidentes o (in)felicidades personales, como sucede en estos pasajes de una *deja* de José Taio, dirigida a una soltera de edad ya avanzada, que el poeta, en un discurso jocoso y metafórico, pretende convertir a los placeres de la carne:

*Apesar de eu ser vidente,  
jamais posso adivinhar  
o que pra certa donzela  
o Entrudo irá deixar.*

A pesar de ser vidente,  
jamás podré adivinar  
qué es lo que a cierta doncella  
Antruejo le dejará.

---

carros de bueyes o, ya en nuestros tiempos, desde una camioneta, reclaman también una mirada atenta, que no cabe en este espacio, excepto en sus aspectos fundamentales, debido a que constituyen una especie de proto-teatro.

<sup>7</sup> Expresión de José de Almeida Pavão, a propósito de los Bandos del Faial y del Pico (Azores), que, “según Manuel Dionísio, eran (y aún son) recitados por un enmascarado, en la época del Carnaval, sobre un muro o un balcón” (1999: 419).

*Sei apenas que lhe peço  
esta graça e pouco mais:  
não levar pra Santo Hilário  
o que pertence aos mortais.*

Yo sólo sé que le pido  
esta gracia y poco más:  
no llevarle a San Hilario  
pertenencias de un mortal.

*Peca na Terra, ó donzela,  
não queiras morrer casta e pura,  
nem castigues o santinho  
a roer carne tão dura.*

Peca en la tierra, doncella,  
no quieras morir casta y pura,  
ni le dejes al santito  
roer la carne tan dura.

El movimiento escénico de las papeladas se desarrollaba de modo lineal y fluido, sin entradas ni salidas de personajes, cuyo cambio se hacía por una simple *deja* en el interior del mismo cuadro escénico y con la protección ofrecida por una puerta, un panel, un banco o una escalera junto al público. La escasez de indicaciones escénicas, por otro lado, promovía la improvisación y el arte del director —también él, muchas veces, actor—, que autorizaba a los actores a una intervención creativa en la fabricación poético-dramática legada por el autor inaugural. Teatro gesticulado, pero no gritado, inteligible por todos a fuerza de la voz poderosa de los hombres-actores, a una altura a la que no llegaba la polución sonora.

El proceso de mediación y adecuación al público de la materia argumental verbal —recordemos que no había explicaciones antes del espectáculo— dependía en gran medida de la articulación afinada entre estos dos agentes. Se trataba de una simbiosis sensible, puesto que era en el cómico en quien estas piezas concentraban el coeficiente capital de su capacidad de comunicación. En cada pieza —nos remitimos siempre al testimonio escrito— descubríamos una figura, o un conjunto de figuras, que se valía de lo cómico para instaurar la actualización de la crítica de costumbres, imprescindible para la purificación moral, para la armonización de los desvíos y de las presiones sociales. Crítica que casi siempre permanecía diluida, diríamos incluso subyugada u olvidada, pero aún activa en la estructura sociomental después de la representación, en gracejos velados o explícitamente obscenos, transportados por metáforas y juegos de palabras osados y picantes.

Obsérvese, a título de ejemplo, el discurso deliberadamente ambiguo, a pesar de que no presentaba ninguna dificultad de decodificación,

de uno de los personajes de la papelada *Los Canos*. La “Rosita” o “moza nueva”, indignada por haber sido “engañada de un jeito tan pícaro” por el contratista:

*Sabe o grande desconforto  
que me causou esse senhor?  
Meteu-me o cano tão torto  
que me estragou o corredor.*

¿Sabe qué gran malestar  
me ha causado ese señor?  
Me metió el caño torcido,  
me destrozó el corredor.

*E agora, Sr. Presidente,  
a coisa anda a ser falada.  
Já diz para aí toda a gente  
que eu tenho a casa estragada.*

Y ahora, señor Presidente,  
la cosa está alborotada:  
por ahí dice la gente  
que mi casa está arruinada.

*Até me dói a barriga  
desta asneira que me arrasa.  
Por muitas coisas que eu diga  
já ninguém me quer a casa.*

Y me duele la barriga  
por razón de esta burrada.  
Por mucho que yo les diga,  
ya nadie viene a mi casa.

Los temas de las papeladas procedían, sin excepción, del pulsar diario de la Villa, consustanciados no pocas veces en formas proverbiales de alcance más amplio, pese a su aparente vacuidad o debilidad, o a su carácter anacrónico. Los enjuiciamientos podían y pueden parecer simples y las disidencias o desacuerdos, inoportunos o fuera de tiempo, pero la verdad es que configuraban espejos analógicos de conflictos cíclicos y universales, de los cuales no se hacía un mero registro fotográfico. La caracterización de los personajes, construida más por las réplicas y por la colisión de perspectivas en acción que por los adornos usados, comulgaba igualmente con esa reducción a lo esencial.

Los personajes acumulaban frecuentemente funciones contradictorias, reflejo de su sorprendente e insumisa complejidad. Censores y censurables, adoptaban modos graciosos que alternaban con ocurrencias escabrosas y momentos de mordacidad crítica, en la línea de los personajes de Gil Vicente y sus sucesores, pero con la apreciable diferencia de la caricatura, al asumir contornos exagerados de deformación satírica. De ahí su profunda y magnética humanidad. Algunos han perdido su carácter edificador de tipos sociales, desaparecidas las estructuras



sociohistóricas que los suscitaban; por ejemplo, el brasileño del Pará en la papelada *Las botitas*, el regidor y el *guarda-rios* de la papelada *El Tosan*, el molinero y el vendedor ambulante de *El barbero pobre*.

El público —que concurría a estos espectáculos mucho más por la seducción lúdica que para cultivarse o aprehender el valor o la sutileza de los textos y la corrección de las interpretaciones— absorbía de forma atenta las palabras de los personajes, en una efusión sensorial espontánea y contenida, sintonizado no sólo con la fuerza y la expansión de lo cómico de la palabra, sino también con las inflexiones bruscas producidas por lo cómico de la situación y por lo cómico del personaje. Ciertos pormenores grotescos, extemporáneos o exagerados de la indumentaria (zapatos altos, cabelleras vistosas, caracterizaciones atrevidas, etc.) y el travesti —era frecuente que un cabeza de familia se vistiese de mujer— cumplían también ese papel de detonación de la risa o de la sonrisa y de subversión carnalesca. Los símbolos —sexuales, en su mayoría—, ligados a las vivencias y a las situaciones de lo cotidiano de la Villa, eran aceptados por un público que los consideraba veraces, al igual que la malicia de los dichos ambiguos. Hermanados en un ambiente de cohesión antropológica, sólo alcanzable en momentos de comunión artística como este, público y actores se contagiaban mutuamente, convirtiendo cada representación en única e irrepetible.

El arte poético emergente del texto verbal principal (el discurso de los personajes) se inscribía en la continuidad del patrón literario oral / popular más común, la cuarteta, cuya extensión, articulada con la métrica heptasilábica (octosilábica, en español) —la estructura prosódica más natural y flexible de la lengua portuguesa— potenciaba el movimiento continuo de los versos, que se convertían así en depósitos seguros de una praxis individual-comunal.

Claro que sólo la representación contextualizada de los actores podía transmutar el mutismo de la letra escrita, muerta, en voz reveladora y vivificante, pero la perpetuación por escrito continuaba, asimismo, imponiéndose, antetexto mudo de futuras realizaciones orales o, al menos, evocación de sus pretéritas explosiones. La estrofa final, generalmente de pie quebrado, soportaba la memorización y la transmisión textual, al mismo tiempo que, conjugada con otros procedimientos fónico-estilísticos más o menos ocasionales e intencionados (aliteraciones,

asonancias, rimas internas, etc.), cumplía funciones de modulación estética (o estético-pragmática). Esas variaciones, cuya amplitud no podía ser muy marcada, para no crear interferencias incompatibles con el horizonte de expectativas de los espectadores, dependían de la pericia o del estilo del autor y surgían del ingenio personal de actores y directores, los cuales recreaban constantemente el texto original.

Un rasgo formal que de inmediato actuaba en favor de la solidez de la configuración popular de este tipo de teatro era su carácter breve —característica compartida, además, con toda la literatura oral / popular—, de lo cual la *Papelada del abono* constituye uno de los ejemplos más perfectos de contención dramática, a pesar de que son seis los personajes que en ella desfilan. Los textos incluían cerca de entre 200 y 300 cuartetas, estimadas para un tiempo de representación de 30 a 45 minutos, en un ejercicio obvio de equilibrio teatral, con vista a una respuesta acorde con las características del espectáculo al aire libre y del público. Prueba, una vez más, de la vocación de la papelada para prescindir de elementos superfluos y para la edificación de universos representables en rápidos conceptos teatralizados. Funcionaba aquí la eficacia elemental de un lenguaje artístico cuya función expresiva (y emotiva) se mezclaba a cada paso con la connotativa, en una exigencia del contexto festivo del espectáculo global en el que se integraba la papelada.

Las papeladas convocaban una apoteosis interiorizada de todos los sentidos, sin la necesidad de apoyos en forzados elementos ideológicos. En la estructura de la papelada, también en este plano libre de complejos aparatos arquitectónicos, resaltaba en el desenlace un elemento cohesivo que los autores denominaban *cantigas* o *cuartetas finales*, cantadas y danzadas en corro, en un ritmo sugestivo y cadenciado. En un procedimiento simbólico, por lo que encerraba de conciliación exorcizante, los personajes remataban su intervención entonando una cantiga que resumía toda su intervención en la pieza, en forma de cuarteta o de sextilla, acompañada y enriquecida por instrumentos como el acordeón y el bombo. Véase, por ejemplo, la cantiga confesional del viejo Mateus en la *Comedia de la mini-saya*, sátira humorística a la manera de la moda que invadió el país en las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX:

*Eu já fui tubarão  
e agora sou peixe manso;  
eu sou como muitos são,  
tanto rallo como danço.*

Antes yo era tiburón  
y ahora ya soy pez manso;  
yo soy como muchos son:  
tanto riño como danzo.

Como variaciones de este esquema, aparecían cantigas interpretadas por todos los personajes, conjuntados en un objetivo político-social común, como acontece en la *Papelada del abono*<sup>8</sup> y en varias piezas que incluían también una cantiga en el inicio, como el *Barbero pobre*, cuyo comienzo quería crear una atmósfera estética que apagaba o atenuaba el “dolor de vivir” del que habló Fernando Pessoa:

*Há três dias sem comer  
e sem ver as cruzes ao cobre;  
não há barbas a fazer,  
mas há um barbeiro pobre!*

Hace tres días que no como  
y que no veo ni un cobre;  
ya no hay barbas que rapar,  
¡pero hay un barbero pobre!

*Rosinha, não há café?  
Não há dois golos de chá?  
Não há água de unto?  
E uma batatas, Rosa, não há?*

Rosita, ¿que no hay café?  
¿No habrá dos sorbos de chá?  
¿Acaso no hay água de unto?  
¿Ni unas papas, Rosa, habrá?

El teatro popular de Valongo se ha extinguido en su autenticidad primitiva, pero ha dejado el rastro de una manifestación cultural *sui generis*, que importa registrar y estudiar con seriedad, sin desprecios, abiertos o disfrazados. La simplicidad y la rapidez de la trama, la parsimonia o la escasez de procesos escénicos, el recorte concreto de los personajes y sus diálogos, el humor ora placentero ora satírico y los retratos históricos realizados son apenas algunos de los vectores de un arte teatral que busca su lugar en la sociedad moderna. Recordemos la feliz definición de Luís Miguel Cintra: “el teatro es la vida en metáfora de gente”.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> “Buenas fiestas quiera dar / Dios a quien nos ha escuchado / y coronas para pagar / a quien tanto ha trabajado. // El Señor os done el cielo / y todo lo que hay de bueno, / pero no metáis en el sombrero / sólo monedas de tostón”.

<sup>9</sup> Discurso pronunciado en el Teatro de la Cornucópia el 3 de diciembre de 1982.

## Bibliografia citada

ALMEIDA PAVÃO, José de, 1999. “A crítica e a sátira no teatro popular açoriano”. En Gabriela Funk, coord. *Actas do 1o. Encontro sobre cultura popular. Homenagem ao Doutor Prof. Manuel Viegas Guerreiro (25-27 setembro 1997)*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores.

\*

NOGUEIRA, Carlos. “Del papel a la voz: las papeladas o el teatro popular de Valongo (Porto, Portugal)”. *Revista de Literaturas Populares* III-1 (2003, pp. 141-152

**Resumen.** Papeladas es el término usado para designar el teatro popular que comenzó a finales del siglo XIX e inicios del XX y aún hoy persiste en la memoria de los valonguenses más dedicados a las tradiciones culturales de su concejo y, gracias a una asociación local, en la práctica cultural de la comunidad. Este patrimonio en movimiento, familiar, pero, simultáneamente, comunitario, ha nacido del impulso emigrante de un poeta popular apellidado Fozcõa, que ha traído en su bagaje textos y papeles (in)significantes. Producción fecunda que habría de conquistar Valongo y a los forasteros que acudían a esta villa para asistir a las papeladas, como habría de fecundar en profundidad su multiforme expresión artística.

**Summary.** *The term papeladas is used to designate the popular theatre founded in the late Nineteenth- and early Twentieth-Centuries that persists in the memory of residents of Valonga who are dedicated to the cultural traditions of their municipality and, thanks to a local association, in cultural practices of the community. This heritage in movement, simultaneously familiar and communal, was born with the migrant impulse of a popular poet named Fozcõa who has carried in his luggage (in)significant papers and texts. This fecund production would come to conquer the residents of Valonga and the strangers who flocked to that town to attend the papeladas and would also profoundly enrich the town's multiform artistic expression.*