Laura Tato Fontainha

Teatro galego
1915-1931

Edicións Lai inventive
1997
NOTA DA AUTORA

Este libro é un extracto da Tese de Doutoramento que leva por título “O teatro galego e os coros populares (1915-1931)“.
Nel recóllexese unicamente aqueles aspectos da investigación que teñen unha incidencia directa na periodización, interpretación e análise da Historia do Teatro Galego como feito global, prescindindo da historia particular de cada grupo ou localidade. Ao longo das súas páxinas cuestionanse moitos feitos que estaban admitidos sen discusión pola crítica, e mesmo modificanse datos que semellaban incuestionables. Para xustificar aqueles que non van documentados a pé de páxina, inclúese unha relación pormenorizada das obras representadas durante o período cronolóxico abranguido polo traballo, indicando lu- gar, data e grupo que as levou a escena; a documentación que avala esta información está rexistrada no texto orixinal da Tese.

En canto non se consiga unha necesaria normativa de consenso para a língua galega, Edicións Laiovento continuará a respectar a opción ortográfica de cada autor.

Xuño, 1997

Este libro non poderá ser reproducido, nin total nin parcialmente, calquera que sexa o medio empregado, sen o permiso previo do editor. Reservados todos os dereitos.

© Laura Tato Fontaño
© Edicións Laiovento, S.L.
Teléfono: +34 81 562233 / +34 86 842092
Telefax: +34 81 572239
Rúa do Hórreo, 60 - Apdo. 1072
15702 Santiago de Compostela - Galiza
Capa: Pepe Carreiro
Foto lapela: Anxo Iglesias
I.S.B.N.: 84-87847-96-X
Depósito Legal: C-941-1997
Impreso por Gráficas Sementeira, S.A. - Noia - Galiza
Impreso en papel ecolóxico

* Esta Tese, dirixida polo Profesor Manuel Ferreiro, foi defendida na Universidade de Co- nga o día 29 de novembro de 1996.
I

OS CONTINUADORES DA
"ESCOLA REXIONAL"
(1915-1918)
O INICIO DA RECUPERACIÓN

Continuando a tradición iniciada por Leandro Carré, os estudiosos do teatro galego coinciden á hora de sinalaren que, despois da desaparición da «Escola Rexional de Declamación», en 1904, se produciu un prolongado silencio ata que, en 1915, os coros populares impulsaron a súa recuperación. Agora podemos matizar que foron tres agrupacións de carácter diverso e desde tres puntos xeográficos diferentes, as que impulsaron a antedita recuperación: a «Tuna Escolar Gallega» en Santiago, o coro «Toxtos e Froles» en Ferrol, e a «Agrupación Artística» en Vigo.

«TUNA ESCOLAR GALLEGA» DE SANTIAGO

A Tuna do curso 1914-15 marcou un fito na historia desta institución, porque os estudiantes que a integraban recolleron as preocupacións rexionalistas e agraristas da época manifestando así que non vivían de costas á realidade do país. Nun comunicado á prensa, a Tuna anunciou que, despois da súa presentación en Compostela, realizaría unha xira para recadar fondos con destino ao monumento a Rosalía de Castro. No programa das súas actuacións incluíu a representación dunha obra galega, Antón de Freixide, pasillo cómico nun acto, de Manuel María González. Nada disto era novo: a tradición estudiantil contaba co percorrido polas vilas galegas e cun cadro de declamación que xa outros anos representara teatro galego. Vexamos como exemplo a Tuna de 1911:

"Ramón Garaboa puso en escena, retiradas veces, el monólogo
Os catro túneles, de Rodríguez Elías; su mímica justísima y su
dicción expresiva, llamaron poderosamente la atención"¹.

En realidade, o que tivo maiores repercusións foi o discurso de Manuel María que, por enfermidade do Presidente, asumira as súas funcións. En presencia do Claustro da Universidade, da prensa e das autoridades de Santiago, Manuel María fixo un canto de exaltación ao Mariscal Pardo de Cela, cerrán-

¹ Cf. "La Tuna escolar compostelana de 1911", Vida Gallega, Vigo, nº 29, xuño de 1911.
doo cun chamamento a quebrar as cadeas da escravitude en que se achaba Galiza:

“Quéstea que mi palabra tuviése la tonacidade del bronce, la duraz do diamante, los arranques del buracán, a fuerza ingente de lo inmenso, para quebrar a su conjunto las cadenas que aprisionan a la mas noble region de Iberia, que sufre con las resignaciones de la esclavitud cobarde el onimodo poder de sus tapar... [sic], los desdenes del inculto advenedizo o los ulitajes del que sin conocerla tiene la ridícula pretensión de juzgarla. [...] Acaso en no muy lejanos días estalle la mina de nuestros sufrimientos y corra por valles y sierras, por villas y ciudades la emblemática frase de la revolución gallega: “Deus, fratesque, Gallegianos”.

Estas ardentes palabras non podían responder a unha arroucada individual, senón que refleetirían un sentimento vivo en certos sectores da sociedade da época. Este sentimento materializárase organicamente na «Solidaridad Gallega», e continuaba vivo e activo na «Acción Gallega» de Basilio Álvarez. E para alén de organizacións concretas, o rexionalismo era unha corrente de pensamento en que participaban homes de todas as tendencias políticas, como se pode comprobar na composición das Irmandades nos seus primeiros anos de vida.

Unicamente neste ambiente é posible entender afirmacións tan arriscadas como as de Manuel María, ou as que, asinadas por José Pérez Gándara, viron a luz neste mesmo ano de 1915, no xornal lugues El Progreso. Pérez Gándara adiantabase ás Irmandades facendo as seguintes declaracións:

“Incipiente en estas lides llego a proponer que en Galicia se hable solamente gallego. Tal vez me expongo a diatribas sarcásticas de alguien, pero no me importarán porque creo en el mas pequeño honor que se debe tributar a nuestro privilegiado terruño y por donde deben comenzar los verdaderos enamorados de la pequeñía patria”.


Polo que comentan algún xornal sobre o discurso de Manuel María, as súas implicacións políticas non deberon ser ben acollidas en determinados círculos ideolóxicos. A crónica de La Voz de Galicia, por exemplo, que non publicou o discurso nin citou o nome do seu autor, escoi un paternalismo condescendente que xa desde o título destila desprezo:

“El momento, pues, nos parecia propicio para efectuar una súbita divagación en torno del espíritu regionalista latente en nuestra patria. Pero no queremos meternos en bonduras... Por eso aplaudimos, aunque de modo sentimental, donde ingenuos tírismos tienen cabida, las románticas y calurosas palabras que al antiguo “bello gesto” gallego tributó en el salón de actos de nuestro Municipio un joven escolar de Compostela”.

Ademais da difusión do espíritu rexionalista que realizou a Tuna a través do discurso do seu vicepresidente, o éxito de Antón de Freixeiro foi enorme e significou a consagración de Xermán Prieto como actor “enxebre”:

“Pero quien se llevó “de calle al público” y dió la nota del mas franco regocijo, fue Germán Prieto caracterizando bien, muy bien, estupendamente bien, a un labriego gallego—Antón de Freixeiro— en el apropósito que lleva este título, del que es autor el joven Vicepresidente de la Tuna. No puede darse mas naturalidad, mas soconnería, mas gracia picaresca y zumbona. Un verdadero acierto. También muy en su punto el charlatán de los biergos —idéntico al del Obellisco contra el cual hemos clamado— que hizo remar mucho. Todos los intérpretes con el autor fueron llamados al proscenio entre aplausos”.

O diario compostelán, Gaceta de Galicia, prometera publicar a peza cando a Tuna volvose do seu percorrido por Galiza, mais produciuse unha folga de tipográfos que cerrou o xornal de marzo a xuño e a obra non chegou a ser imprimida. De todos os xeitos, Antón de Freixeiro subiu aos escenarios da Coruña, Betanzos, Viveiro, Ribadeo, Lugo, Monforte. Pontevedra,
Vigo, Tui e Noia precedido das ardentes palabras do seu autor e incluído nun espectáculo dirixido a un público urbano de clase media que, de ningunha forma, podíase ser catalogado de “foicolónico”.

«TOXOS E FROLES» DE FERROL

A segundas agrupacións que retomou a actividade dramática en 1915, foi o coro popular «Toxos e Froles» de Ferrol⁶. Dentro da corrente de pensamento rexionalista había anos que xurdía a necesidade de preservar do esquecemento a música tradicional; de acordo con esta idea, algunhas agrupacións artísticas contaban cun gaiteiro e preparaban ocasionalmente algunha peza popular, sobre todo con vistais ás Festas Galegas que se celebraban, máis ou menos periodicamente, nalgunhas cidades e vilas.

Nesta liña estaba xa en 1913 a agrupación musical «Airiños da miña terra», de Ferrol, que procurou axuda na emigraición para levar a cabo os seus proxectos. A resposta que chegou de Cuba foi positiva:

“Acompañando a los recibos de los socios de «Ferrol y su comarca», se pasarán otros con la cantidad en blanco, que cubrirán con la cuota que voluntariamente quieran fijar, aquellos paisanos míos que deseen prestar ayuda a la laureada colectividad, aceptando gustosos las cuotas por pequeñas que ellas sean. El producto de estas será remitido mensualmente a Ferrol, logrando con ello que sus coros de canto, baile e declamación sean reforzados convenientemente e poder comenzar as escusións artísticas que tienen proyectadas por las cuatro provincias galegas al objeto de difundir la música, el baile e el teatro regionais”⁷.

O proxecto tardou ainda un ano en coallar definitivamente, mais acabou dando como fruto a creación de «Toxos e Froles⁸», que non se constituíu como unha sección de «Airiños», senón como entidade independente. Isto vaille permitir unha liberdade coa que non contarían outros coros.

Canto ao teatro, o seu cadro de declamación naceu con todas as garantías de triunfo, pois os elementos que o integraban eran vellos coñecidos do público ferrolán, eran actores formados na «Escola Dramática Gallega» de Eduardo Sánchez Miñó⁹:

“Los conocidos e chispantes ex alumnos de la Escola Gallega D. Eugenio Charlón e D. Manuel Sánchez Hermida ofreceran su valiosa cooperación para tomar parte en la interpretación de cualquiera obra gallega que se ponga en escena”¹⁰.

No programa con que «Toxos e Froles» se presentou ao público de Ferrol, no Teatro Xofre, o 29 de maio de 1915, unicamente figuraba a obra dramática O zoqueiro de Vilabo, de Nan de Allariz¹¹, mais o grande éxito da noite foi unha peque-

---

6 A pesar da crenza xeralizada de que «Toxos e Froles» foi o primeiro coro popular, existe documentación sobre agrupacións similares anteriores a ela (víd. "De Ribadavia, El coro «Viva o Ribeiro»", La Voz de Galicia, A Coruña, 28.7.1913). «Toxos e Froles» foi o primeiro coro popular que incluíu o teatro na súa programación.


8 Vid. Laura TATO FONTAÍNA, Teatro e Nacionalismo (Ferrol 1915-1936), Santiago, Lazovento, 1915, pp. 90-42.


11 Alfredo NAN DE ALLARIZ, O zoqueiro de Vilabo, boceto de zarzuela gallega n'un acto e tres cuadros, original letra e música de, A Coruña, Fozgb. e Imp. Ferrer, 1908.
na peza interpretada fóra de programa por Charlón e Sánchez Hermida, *Mal de motois*. A 1ª edición desta obra veu a luz ese mesmo ano.\(^{12}\)

As obras que *Toxos e Froles* representou este ano, en tres actuacións en Ferrol e unha na Coruña, foron: *O zoqueiro de Vilaboa*, de Nan de Allariz; *Os catro túnenas. O miñarto e mais a pomba e O embargo*, de Avelino Rodríguez Elías;\(^{14}\) *Mal de motois*, de Charlón e Hermida e *Pote Gallego*, de Heliodoro Fernández Gastañadur.\(^{15}\)

**AGRUPACIÓN ARTÍSTICA** de Vigo

O terceiro grupo que iniciou a súa andaina en 1915 foi a *Agrupación Artística* de Vigo, fundada o 13 de abril.\(^{16}\) Esta era unha asociación moito máis complexa que a de *Toxos e Froles*, xa que incluía non só un coro popular e un cadro de declamación, senón tamén un orfeón. Este último foi o primeiro en se presentar ao público no certame de orfeóns celebrado en Ourense ese mesmo ano.

A *Agrupación Artística* probablemente fose constituída seguido o modelo da *Asociación Artística* pontevedresa, pois desde un principio contou con elementos femininos, a diferencia do coro ferrolán que era exclusivamente masculino. A súa actividade dramática comenzou o 28 de agosto, no Teatro Tamberlik de Vigo, coa representación de *A Virxe da Roca*, de X. Mi Barreiro.\(^{17}\)

---


16 *Pote Gallego* fora estreado no Teatro Principal de Pontevedra o día 19 de xaneiro de 1913, nunha Pesta Galega a prou do monumento a Rosita de Castro.


---

Que a *Tuna Escolar Galaica*, o coro *Toxos e Froles*, e a *Agrupación Artística* conseguiron romper preconceptos e abrir cañíos para o teatro galego, resulta evidente ao facermos balanzo das representacións de amadores realizadas ao longo deste ano, xa que representaron obras galegas dous grupos de amadores da Coruña, un de Ourense, un de Noia, outro de Vigo e tres de Santiago; das oito obras que subiron a escena, tres foron estreas: *Os Remedios, cadro de costumes, anónimo; "Diálogo en galego", anónimo; *Boa festa*, da Rvd. Madre Margarita\(^{19}\), e mais *Iunda non quero ser mico*, de F. Ignacio Blanco Freire adaptado por Manuel Posse Rodríguez\(^{20}\).

Malia todo isto, o máis representativo duno certo cambio de actitude en determinados sectores da sociedad é o feito de que o catedralicio da Universidad de Santiago, Salvador Cabezón de León, escribise, para ser estreado polo cadro de declamación da *Liga Mutua de Señorías*, o cadro lírico *Camión da vila*.\(^{21}\)

**O CHUPÓN, DE JOSÉ M. LÓPEZ CASTINEIRAS**

Também é de 1915 unha das comedias máis celebradas, e estudiadas, do teatro galego. O médico lugues Xesús Rodríguez López desprázase a Pontevedra para facer a lectura da súa

---


20 Nín F. Ignacio Blanco Freire ni Manuel Posse Rodríguez figuraban como dramaturgos. O segundo estaba referenciado na historia da literatura galega unicamente como poeta (víd. Antonio COUCEIRO FREIJOMIL, *Dictionario Bio-Bibliográfico de Escritores, Compostela, Bibliofilos Gallegos*, 1952, s.v.). No manuscrito da peza figurában as seguintes atribucións e datos: "por Don F. Ignacio Blanco Freire e adaptado a la escena por Don Manuel Posse Rodríguez, Presidentes. Estrenada con gran éxito en el Circulo Catolico de Obreros de Santiago el día 6 de Enero de 1915". En ningún dos xornais composteláns conservados puidemos achar a recepción desta velada, mal que non temos por que dubidar da veracidade do manuscrito. Isto sería unha proba máis das moitas dificultades que presentan a investigación histórica do teatro galego.


No Almanaque Gallego para 1917 de Manuel Castro López (Ourense) publicábanse por vez primeira esta obra de cabeza de León co título *Camión da vila*, máis este novo título debeu ser producido por unha gralla de imprenta, xa que o texto escritónico é idéntico ao publicado na revista *Sueve* (Sanctiago de Compostela, n. 7, 7.10.1917), co título orixinal *Camión da vila*.\(^{21}\)
obra O Chufón perante os componedores da «Asociación Artística». Aos poucos meses, sae do prelo a peza cunha nota “Al Lector” en que o autor explica que a súa comedia está inspirada nun traballo de José M. López Castiñeiras.

A noticia da publicación, recollida por toda a prensa, chegou axiña a Bos Aires, onde residía José M. López Castiñeiras, iniciándose así un dos episodios máis sorprendentes da historia do teatro galego. Araceli Herrero e Aurora Marco na obra O Teatro de Xesús Rodríguez López reproducen unha longa carta privada de Castiñeiras a Rodríguez López, en que o primeiro acusa ao segundo de se apropriar do seu traballo e, sobre todo, de ter incumplido o acordo de o publicaren en co-autoria. As devanditas profesoras tamén transcriben o borrador da resposta do médico luguido, explicando ao amigo que, unha vez lida a obra, decidira reescribila aproveitando algunhas escenas, coa intención de publicala, como acordaran, en co-autoria. Mais unha vez rematado o traballo, Rodríguez López pedirá a opinión dun outro amigo común, o bispo de Lugo, que en carta privada, cualificara algunhas escenas de altamente inmorais e pecaminosas. Perante o “veredicto” do señor bispo e dada a condición de eclesiástico de López Castiñeiras, Rodríguez López non se atrevera a incluílo como autor, mais para non excluílo de vez, redactou a malfadada nota “Al Lector” e o subtítulo do libro.

A seguir, as autoras do devandito estudio ofrecen toda a serie de notas e cartas publicadas en distintos xornais de Lugo e Bos Aires sobre a polémica, para rematara afirmando:

“Chegados a este punto e despois de ver as «cartas», como se dunha partida de naipes se tratase, non se pode duvidar que R.I. [Rodríguez López] recoñece ter tomada de Castiñeiras a idea báscia da súa comedia, en nengun caso o nega, máis ainda, nas súas cartas particulares todo somella deixar adviñar que a R.I. a co-

24 Vid. ibídem, pp. 265-280.
25 Cf. ibídem, p. 274.
patos que reclama para un criadillo. Antón al verse solo y huérfano pretende marcharse a América a buscar fortuna y Carmela, no sabiendo bacerle desistir se decide a marcharse con él, en vista de que sus tíos se oponen a su casamiento con el expósito, presentando nuevamente a otro mejor partido, pues en el segundo acto el juez municipal, rico bacendado, se enamora de ella y la pide a sus tíos en casamiento.

La obra termina en el segundo acto pidiéndoles Carmela a los tíos, de rodillas, el consentimiento para casarse y la dote para marcharse a América con Antón, en una escena final dramática y desgarrada.

Quizá el más sorprendente de toda esta confusión que tuvo como consecuencia la eliminación de López Castiñeiras da historiografía teatral galega, sexa o feito de que Couceiro Freijomil no seu Diccionario xa citara o drama do sacerdote luqueño, ainda que databa a súa publicación en 1915.

Rodríguez López trasladárase a Pontevedra para dar a conocer a súa obra, porque ali existía un grupo de declamación con experiencia, o da «Asociación Artística», que levaba anos facendo teatro en español e mesmo algunha obra galega, mítico que se conformar con grupo de amadores de Lugo, o da «Asociación de Dependientes do Comercio», que despois de moitas dificultades, estreou O Chufón o 26 de abril de 1916.

EXPANSIÓN DAS ACTIVIDADES DRAMATÍCAS


A escaseza de obras publicadas condicionou en grande medida a escolha dos grupos. Uns optaron por recuperaren a vellos dramaturgos locais, e así os «Antonianos» de Vilalba renderon homenaxe a dous ilustres paisanos, representando o apropósito bilingüe Juan Soldado o el repatriado de Cuba, de

29 Unha das moitas dificultades radicou en achar mulleres dispostas a representar os papéis femininos (vid. A. HERRERO e A. MARCO, Obra cit., p. 262).
30 Como é sabido as asociacións dos Luíses e Antonianos eran de carácter religioso e tomaban o nome do Santo en que cenxaban a súa devoción: San Luís de Gonzaga, etc. Os Jámites tiñan carácter político e tiraban o nome do súa organización de D. Jaime de Borbón, santo heredero da coroa española segundo a ideoloxía carlista.
31 Vid. GARCÍA SÁNCHEZ, "De Troy", Faro do Vigo, 5.1.1916.
Manuel Mato Vizoso⁴⁴, e A Noite Boa de 1871, de X. M. Chao Ledo⁴⁵.

Outros optarían por representaren pezas escritas expresamente por homes e mulleres próximos a eles. Isto era práctica habitual nas representacións de teatro español e, desde logo, era propio das obras que se levaban a escena polo Entroido. Este costume contribuíba en grande medida a incrementar as dificultades da pescada histórica arredor do teatro, pois a maioría das veces os programas non indicaban o nome do autor, ou non citaban o título das obras e, por suposto, os textos nunca foron editados. Cando se conxugan máis felices circunstancias (por exemplo, que o autor sexa unha figura coñecida por algunha outra actividade literaria, artística ou profesional), pódese chegar a obter unha pequena biografía en que constan, unicamente, o título das obras que escribía.

Neste caso está Mª Dolores del Río Sánchez Granados⁴⁶ que, por estas datas, escribiu Parla e Parrafeo e mais Costumes novas, para ser representadas polo cadro da Asociación das «Doctrinas Sociales e Escuelas Nocturnas Obreras», no Instituto da Garda da Coruña, o 5 de xaneiro de 1916⁴⁷. Porén, nada sabemos de Miguel Palacios, autor do monólogo A Carta do Rif, representado polos «Antonianos» da Coruña, o 20 de febreiro de 1916⁴⁸.

⁴⁴ Manuel Mato Vizoso figuraba ata agora na nómina de dramaturgos galegos cunha soa obra, A ronco de Caridade (vid. Henriquez RABINHAL, Obra cit., p. 105).
⁴⁵ Vid. «Villaba honra a sus hijos ilustres», La Voz de Galicia, A Coruña, 12.1.1916.
⁴⁶ A obra dramática de Xosé María Chao Ledo non foi coñecida polo historiador teatral ata 1976, data en que viú a luz Poemas Gallegos (A Coruña, Edicións do Castro, 1976), a pesar de que esta obra unha redacción do realizada, en 1930, polo «Centro Villalobos» de Bos Aires. A información máis completa sobre Chao Ledo e a súa obra teatral é a ofrecida por Eduardo LENCE-SANTAR e GUTIÉRREZ nunha serie de artigos que baixo o título de «Un poeta galego desconocido», publicado no xornal santiagués El Compostelano, durante os días 2, 5, 6, 7 e 8 de marzo de 1928.
⁴⁸ Vid. «Una Velada Artística», La Voz de Galicia, A Coruña, 6.1.1916.

As actividades dramáticas de 1916 completáanse con monólogo de Xermán Prieto⁴⁹ (interpretado polo autor nas actuacións da comparsa «El Pierrot de Santiago»⁵⁰ e coas actividades do coro Toxos e Froles, que visitou Lugo, Betanzos, Monforte e Ourense, ampliando o seu repertorio con Un vello paroleiro, de H. Fernández Gastañaduy, e coa estrea de Trato a cegas, de Charlón e Sánchez Hermida⁵¹.

Nun traballo anterior⁵² sostínámos que estas viaxes de Toxos e Froles foran as impulsionas da creación doutros coros en diferentes vilas e cidades; mais os resultados da presente investigación lévanos a reconsiderar aquela afirmación, xa que a estas alturas a prensa máis progresista levaba anos publicando artigos en defensa da música galega, ao tempo que amplios sectores da sociedade, fose por ideoloxía fose por sentimentalismo, acollía con agrado os certames e festas galegas. De feito, xurdiron coros en lugares que Toxos e Froles non visitara: Cántigas e Aturuxos en Lugo, Agarimos da Terra en Monda-riz, o coro do Orfeón Pontevedrés e mais o da Asociación Artística en Pontevedra, etc.

É tal a proliferación deste tipo de agrupacións que, xa en 1916, os organizadores do 1º Concurso de Coros Gallegos de Vigo, se viron obrigados a especificar nas bases as condicións que deberían reunir para participaren:

"2º Os coros que se inscriban para tomar parte en este concurs pueden ser mixtos ós no e constarán de 5 parejas ós 10 individuos, por lo menos, con su correspondiente gaitero, e se presentarán en dicho acto visitando o traje típico de su país, pudiendo ser excluido do concurso el coro que no cumpla esta condición."⁵³

⁴⁹ A historiografía literaria galega non contemplaba Miguel Palacios nin a súa obra A Carta do Rif.
⁵⁰ Tampouco a historiografía teatral contemplaba a este médico natural de Mondoñedo, actor, autor e director de teatro. Como actor e seu labor vaise desenvolver, sobre todo, durante os anos de Dita de Sax a República. Como autor coñecemos o título, aínda que non o texto, de dous monólogos: Cando eu fun soldado, estreado en Santiago o 17 de xun-bro de 1917, e Carcelentro, estreado na Coruña, o 17 de setembro de 1920.
⁵² Ermicio CHARLÓN ARRIAS e Manuel SÁNCHEZ HERMIDA, Obras teatrais galegas. Mal de mentes e Trato a cegas, parrafeiros por, Ferrol, Imp y Est. de «El Correo Gallego», 1921.
⁵³ Vid. Laura TATO PONTAÑA, Obra cit., pp. 30-42.
⁵⁴ Cf. «Las Fiestas de Agosto», Faro de Vigo, 8.7.1916.
O certo é que os coros que non representaban teatro tiñan como característica común o seren, simplemente, un grupo dentro doutra organización máis ampla. Así, «Cantigas e Aturuxos» era unha sección máis da «Juventud Antoniana» de Lugo, organización que contaba xa desde había anos cun cadro de declamación que representaba teatro español. O mesmo acontecía con «Agarimos da Terra», que era unha sección da «Sociedade Artística do Tea», de Mondariz, e coa «Asociación Artística» de Pontevedra. Os grupos de teatro en español destas sociedades, algún deles cunha experiencia de moitos anos, tiñán unha vida independente do coro, mais iso non impedía que en moitas ocasións preparasen obras galegas, tanto para acompañar o coro como para realizar en veladas exclusivamente dramáticas.

Os cadros de declamación dos coros populares «independentes», isto é, dos que non formaban parte doutra agrupación, tamén gozaron dunha liberdade total que lles permitía colaborar en calquera festival ao que fosen convidados, ou con calquera asociación que os contrataxe. O cadro de «Toxos e Froles» é un exemplo paradigmático desta liberta, pois os seus únicos integrantes, Charlón e Sánchez Hermida, mesmo estrearon tres das súas obras en actuacións aléas ao coro: Calquera entende este enredo⁴⁹, Nocturno Periodístico⁵⁰ e Axúdate⁵¹.

Por outro lado, as asociacións de ámbito estatal, tanto de tipo relixioso («Antonianos», «Luises», Círculos Católicos) como político (Gaínistas, Círculo Conservador), nalgunhas cidades e

---

49 Esta peça foi estreada polos seus autores o 12 de marzo de 1916, no Teatro Xofre de Ferrol, nun festival benéfico co que se pretendía recadar fondos para a caixa de resistencia dunha das filas máis duras dos traballadores da maestranza (vid. Laura TATO FONTAÍÑA, Obra cit., p. 101).

50 Vid. «El festival de los Periodistas Asociados», El Correo Gallego, Ferrol, 15.11.1916. Nocturno periodístico, a única peza bilingüe dos autores, foi escrita por encargo para un festival da prensa celebrado no Teatro Xofre de Ferrol, o 14 de novembro de 1916.

51 Euxenio CHARLÓN ARIAS e Manuel SÁNCHEZ HERMIDA, Axúdate e O mencidle, pasaxes orixinales de, Ferrol, Cédiga, [1922]. Oficialmente Axúdate foi estreada o 30 de abril de 1917, no Teatro Xofre de Ferrol, non obstante os autores xa a representan o 11 de febreiro desse mesmo ano, no banquete que os elementos galegos de Ferrol ofreceron aos representantes da Irmadandade da Fala da Coruña (Antón Vilar Ponte, Ricardo Carballal e Manuel Lufras Freire) desprazados a Ferrol para daren un grande mitin no Salón Amboaxe (vid. Laura TATO FONTAÍÑA, Obra cit., p. 12).
villas contaban cun coro popular galego e mais cun cadro de declamación que unicamente representaba obras en español, mentres noutras non tiñan coro popular, mais o cadro de declamación representaba obras galegas con certa frecuencia.

Todo isto, unido a que tanto os cadros dos coros como os outros grupos subían a escena as mesmas obras, leva a tirar as conclusións de que non existía un teatro específico dos coros e de que é imposíbel afastar o teatro realizado por eles do representado por calquera outra agrupación.

A CONSOLIDACIÓN DO TEATRO GALEGO: 1917-18

O bienio 1917-1918 foi de grande importancia para o teatro. Formáronse grupos que aspiraban a se consolidar e especializar nun determinado tipo de teatro e duplicouse o número de obras representadas, mais cun reparto desigual pola xeografía galega.

A Coruña e Santiago contaban cunha importante tradición teatral; ao longo de case todo o ano as distintas sociedades celebraban veladas dominicais en que adoitaban representar unha, dúas e mesmo tres pezas dramáticas, de forma que na Coruña, por exemplo, o domingo 28 de xaneiro de 1917, celebraron veladas teatrais o «Centro Cultural de San Tomáis de Aquino», a «Juventud Antoniana», o «Patronato Católico de Obreiros» e mais o «Centro Castellano»52. En Ferrol esta actividade era moito menor e prcticamente non existía en Lugo. Pola súa parte, Vigo tampouco amosa moita actividade dramática dentro da propia cidade, aínda que na prensa viguesa son numerosas as recensións de veladas realizadas en municipios próximos como O Rosal, Teis, Lavadores, Pontesampaio, Bouzas, Marín e A Guarda. En principio, temos que supoer que a maior parte das obras representadas por eses grupos de amadores estarían escritas en español, mais serán eses mesmos grupos os que, chegado un determinado momento, levarán a escena teatro galego.

A proliferación de grupos de amadores que se produciu en determinadas vilas e cidades a partir da década de 1910, foi explicada por Eduardo Blanco-Amor nos seguintes termos:

"Por estos años, 1911, se funda la «Escuela Nueva», con estos propósitos. Incluso se funda y echa a andar una «Liga de Educación Política» a cargo de los intelectuales más resaltantes (sic) y de los políticos decentes, que algunos había [...] En la programación de este futuro de urgencia, el teatro va a desempeñar un papel importante cuyo impulso llega hasta 1956 [...] Como siempre en su periferia simplista, esta pasión tan noble ro-

do eu fui soldado, de Xermán Prieto, Amor de Terra, de Juan Mª López, O Fidalgo, de Xesús San Luís Romero, e O Rei da carballeira e mais Rosiña, de Ricardo Frade Giráldez. Das imos representadas en Pontevedra, tamén seis foron estes: Xan Verdades, Palique, e Parola, de José Fernández Tafall; A

A única fonte que permitiría reconstruir este aspecto cultural das nosas vildas e cidades son os xornais maiores, lamentablemente, case toda a prensa local desapareceu, polo que non serán doado ter unha visión completa da actividade dramática galega. Como mostra illada que sobrevivió a esta perda irreparable, e que podería ser indicativa dunha actividade maior da que coñecemos, poderíase citar o drama en verso ¡Xusticia!, de Roxelio Rodríquez Díaz, do que o único que coñecemos é a data e lugar da estrea (25 de decembro de 1917, en Petín de Valdeorras)

Para podemos comprobar a diferencia que existía entre a actividade dramática desenvolvida nunhas localidades e outras será suficiente con indicaros o número de obras representadas en cada unha. Na Coruña representáronselles trece obras, entre as que cabe destacar a estrea de O Abolito, de Galo Salinas. En Santiago dez, das que cinco foron estes: Can-


55 A historiografía teatral presenta certa confusión a respecto desta peza. Henrique Rabu-
xsma de Antón⁶, O que vai de tempo a tempo⁶, e O mitín⁶ de José Peón Peón.

Porén, en Ourense só foron representadas tres obras, unha delas estrea (Marzadas, de Xavier Prado “Lameiro”⁶⁶); e tamén tres en Vigo, con outra estrea (Collendo Castañas, anónima⁶⁵). En Lugo unicamente se representaron dúas, aínda que unha delas foi a estrea de Sacrificio, de Eugenio Carré Aldao⁶⁴. Das vilas más pequenas temos noticia de que se representaron pezas coñecidas en Mondariz, Cambados, Ponteareas, Betanzos e Vilalba; en Noia estreouse A Consulta, de R.S.⁶⁰; e en Ortigueira, das tres obras representadas, dúas foron estreas: Miña xoaí⁷⁰ e mais O tío Xan e a súa xente, ambas de Xosé Pérez Yañez⁷².

Tamén as Tunas de 1917 e 1918 volveron ao teatro galego. A primeira levou a escena A Consulta, de R.S.⁷³, a que sumou nas representacións de Lugo, A Coruña, Ferrol e Ortigueira, Antón de Freixide, de Manuel María González, e mais un monólogo, do que descoñecemos o título, de Xermán Prieto⁷⁹. A de 1918, a «Tuna Nova Galicia», representou a “volantería” nun prólogo e un acto, Aventura na vila, e conto na aldea, de Manuel Vázquez Santamaría⁷⁴.

Pola súa parte, Xermán Prieto foise facendo cun certo prestíxio de bo actor que lle proporcionará o ser solicitado por diversas entidades para amenizar as veladas e festivais. Así, atoparémo moitas veces representando monólogos: nunha función do Círculo Mercantil de Santiago⁷⁵; nunha conmemoración dos Antonianos de Ourense⁷⁶; e nunha velada dos Luíses composteláns interpretando Cando eu fun soldado⁷⁷. Lamentablemente, na maioria destas actuacións non se indica o título do monólogo⁷⁹.

Ao longo de 1917, así como nos anos seguintes, crearónse unha serie de coros como «A Foliada» en Noia⁷⁹, «Os Verdadeiros Enxebres» en Ourense⁸⁰, o «Frita Nova», na Coruña⁸¹, que non chegan a coallar ou que non inclúan representacións dramáticas dentro dos seus programas. Doutros, aínda que na súa presentación representasen algunha peza dramática, sexa porque se desfán inmediatamente, sexa porque a prensa dispoñíbel non volve dar información sobre eles, ficamos sabendo unicamente o título da obra representada nesa actuación; este é o caso de «Os Marquíños» de Ribadavia, que cando se presentaron ao público, levaron a escena a obra titulada Parrafeo, de Alberto García Ferreiro⁸².
Mais en xullo presentase na Coruña «Cántigas da Terra» que nace propiciado polos homes das Irmandades da Fala. Este coro, igual que o ferrolán «Toxos e Froles», contaba con cadro de declamación de seu que unicamente representaba teatro galego. As obras que estrearon nestes dous anos foron: *A ruin materia*\(^83\), e mais *Pra vivir ben de casados*\(^83\), de Leandro Carré; *O Paxo*, de Manuel Lugrís Freire\(^85\); e como estrea en Galiza, *Sabela*, de Golo Salinas\(^86\).

Para o ferrolán «Toxos e Froles» 1917 foi un ano de grande actividad dramática, xa que o seu cadro de declamación representou dez obras, das que cinco eran novas no seu repertório, catro delas estrees: *¿Que pena tiñal*, de Roxelio Rivero\(^87\); *O que non sabe mañas*, (O Menciñeiro), de Charlón e Hermida\(^88\); *A Noite de San Xoán*, de Emiliano Balás Silva\(^89\); *De conver-
CARACTERÍSTICAS DESTE TEATRO

Polo visto ata agora, é imposivel marcar unha barreira entre o teatro feito polos coros e o representado polos outros grupos de amadores, entre outras cousas, porque as obras que levaban a escena eran as mesmas. O suposto teatro dos coros nacera da man de Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida coa peza Mal de mottos. Segundo a estrutura desta primeira obra, os dous artesáns ferroláns compuxeron o resto da súa produción. Era obras curtas, sen complicacións escenográficas, en que nunca había máis de dous actores en escena, e que combinaban na súa temática os tipos populares e mais o costumismo propio da literatura de fin de século, co espírito reivindicativo dos movementos agraristas. O esquema, con ou sen reivindicación social, tivo un enorme éxito e creou escola.

A mestura de teatro e números musicais non era exclusiva dos programas dos coros; era o habitual nas veladas en español de calquera asociación recreativa ou cultural. E mesmo cando os programas non incluían música, cando eran veladas exclusivamente dramáticas, non se representaba unha obra en tres ou catro actos, senón dúas, tres ou inclusive catro breves. Por tanto, as pezas que a historiografía dramática viña considerando como propias dos coros, eran amén as máis acáicas para seren representadas por caquera grupo de amadores. Non debemos esquecer tampouco que a introdución do teatro galego nos grupos de teatro xa existentes realizouse con bastante lentitude: en principio limitouse á inclusión no programa dun monólogo ou dun diálogo galegos, facilitando a mestura lingüística, é dicir, que nas veladas unhas obras fosen galegas e outras españolas. Como exemplo do dito, pode servir o seguinte programa dunha velada cultural en Neda:

"El programa de la misma es el siguiente: 1.ª La comedia en dos actos del Sr. Ramos Carrió, titulada La mamá política; 2.ª El Hurón; 3.ª El milagro de San Antonio; 4.ª Mal de Moitos; 5.ª El entremés de los hermanos Quinteno, Solico en el mundo"." 92

Á parte da semelanza entre os festivais dos coros, as veladas das distintas sociedades e as actuacións da Tuna, os problemas con que atopaban todos os cadros de declamación eran exactamente os mesmos: poucos recursos económicos para a posta en escena e escaseza de obras. Para paliaren o segundo, recorreron todos ás mesmas solucións: alguén vinculado ao coro, Tuna ou sociedade correspondente, escribía unha peza pensando xa no actor ou actores con que contaba.

Estes dramaturgos de circunstancias adoitan seguir unha pauta común: cando se estrea a obra aparece como orixinal "dun socio", "dun veciño da vila", ou anónima, coa indicación de comedia, diálogo, monólogo, etc.; se a peza non gusta, elimínase de vez dos programas; se ten éxito, na seguinte representación darán a coñecer título e autor. A mellor mostra desta práctica tan habitual no teatro galego témol na dedicatoria que Lois Amor Soto redixiu para Xaime Quintanilla, director de declamación de Toxos e Froles:

"Señor D. Xaime Quintanilla
Meu distinto Señor:
Non teño ningunha condición das que fan falar para escribir pra o Teatro, ademirto muito as de vostede e as dos rapaces do cadro de decramación que dirixe, si sirven estas follas que á vosté e á eles adico como proba do qu’por [sic] vostedes sinto acollalaos como froito do meu entusiasmo pol-a terríña e pregolle qu’o meu nome non figure en elas, bastra qu’o publico sue zupreomo á sancione, si e que vostede quere levala á escena sendo mala"." 93

Outras veces non será o público, senón os críticos quen impida que se chegue a coñecer o título e autor dunha obra. Un exemplo disto témol na peza coa que se presentou ao público -Cántigas da Terra-. Na prensa apareceu anunciada da seguinte forma:

"Se pondrá además en escena un diálogo galego de un conocido escritor local interpretado por dos socios e el monólogo, también..."

---


gallego, de D. Enrique Labarta Pose “A festa do Tabeirón”, interpretado por D. José Teijeiro.”

Na recensión de A Nosa Terra afirmase que o diálogo foi moi aplaudido e os actores moi gabados,

"Luego dos jóvenes dijeron con gracia y socarronería un diálogo gallego un poco atrevido y un mucho inadecuado en determinado aspecto. No hay ciertamente por que molestar a nadie, habiendo tan ancho margen para lucir el ingenio con escenas del campo gallego." 84

Sabemos que a obra era A ruín materia, de Leandro Carré Alvarellos, porque cando o autor a publica, informa de que fora estreada no Teatro Rosalía de Castro o 12 de xullo de 1917 polo coro «Cántigas da Terra». O caso é que este coro non volveu a representala. Anos máis tarde, «Toxos e Froles» protagonizará unha historia semellante: levou ao escenario do Teatro de Beneficencia de Ortigueira A ruín materia, e recibiu tal reprimenda por parte dos comentaristas, que suprimiu a

A festa do Tabeirón, poema de Enrique Labarta Pose, é considerado como un monólogo pola histriografía dramática tradicional. A súa lectura (Enrique LABARTA POSE, A festa da Patrona do Tabeirón, poesía prevenida n-0s xogos frontais do Círculo Católico de Obreros de Pontevedra que se celebraron no mes d’Agosto de 1903, Cádiz, Imprenta de Frey Prudencia, 1904) proba que é un poema narrativo. A confusión probabelmente proceda dalgúnha nota de prensa como a que citamos, e do feito de que era habitual nesa época incluír nas veladas dramáticas o recitado de poemas. A única obra dramática galega de Enrique Labarta Pose é o sañete Unba boa más, que foi estreado polo coro pontevedrés Foliadas e Cántigas en Marín, en abril de 1923 (vid. X., “Desde Marín. Festival enxebre”, Diario de Pontevedra, 23.4.1923). Así o declara tamén Xesús Varela: “Con respecto á obra dramática [de Labarta], o membro fundador do Seminario de Estudos Galegos, D. Francisco Romero Lema, díos que compuso un sañete en galego, Unba boa más, e as zarruzelas en castelán...”Xesús VARELA VARELA, A poesía galega de Enrique Labarta Pose, Tese de Licenciatura inédita, Universidad da Coruña, 1993, vol. 1, pp. 46-47). A obra de Francisco Romero Lema citada como fonte por Varela é un artigo titulado “Enrique Labarta Pose”, que foi publicado en La Voz de Galicia o 7 de setembro de 1958.
87 Leandro CARRE ALVARELLOS, Contos e diálogos, A Coruña, Librería Villaverde-Franco, 1918.
88 Cf. "Toxos e Froles", Acción Agraria. Órgano de los Sindicatos Católico-Agrarios y defensor del Progreso moral y material de la comarca de Ortigueira, 30.7.1922.
POLÉMICA SOBRE OS LÍMITES DO TEATRO GALEGO

A consolidación das Irmandades da Fala, que nun principio non se ocuparon do teatro, e máis a aparición de A Nosa Terra tiveron como consecuencia que a prensa diaria abandonase aquela campaña en defensa da música popular que producira a proliferação de coros populares, ao tempo que se desataba unha das polémicas máis pertinaces da historia literaria: os criterios que se deberían aplicar para delimitar a literatura galega.

As Irmandades defendían o criterio lingüístico e consideraban unicamente como literatura galega aquela que estaba escrita en língua galega, esixindo que non fosen consideradas como galegas as novelas de Jaime Solá, nin as obras dramáticas de Rey Soto ou Fernández Mato por moito ambiente galego que descrebisen, xa que a língua empregada era o español. As súas reclamacións non se dirixían aos escritores, senón aos críticos:

"A propósito da comedia de Fernández Mato Muros de oro, veñen falando os xornais do teatro galego, do enxebrismo, e outra ceba de cousas que lles fan dicir algunhas burredas. Si Fernández Mato escriptu a sua comedia en castelá [sic] por parecer un poco para a sua grúa a sona que poidera abranguer facendoa sotto para os galegos, é cousa na que non quero meterme" 99.

A pesar destas reclamacións documentánsese na prensa algúns casos tan desconcertantes como o do grupo de amadores que estreou en Ourense Marzadas, de Xavier Prado "Lameiro". Os seus componedores, crecidos co éxito alcanzado no Festival da Prensa en que fixeran a súa primeira actuación, crearon un grupo un pretensións profesionais que denominaron "Fomento del Teatro Regional": nos dous anos de vida que tivo o cadro, unicamente representou un monólogo galego (Os catro túneles, de Avelino Rodríguez Elías 100) fronte as outras seis pezas do seu repertorio, que estaban escritas en español.

O confusionismo creado polo feito de cualificar de "galego" ou "rcxional" o teatro escrito en español, contribúe tamén a que non se poida ter unha relación completa e fiábel das actividades dramáticas galegas. Como exemplo do que recolle a prensa, vexamos a seguinte nota:

"El próximo domingo se celebrará en el salón teatro de esta socied- dad una gran velada teatral en la que se pondrán en escena dos obras regionales y el chisperete jugueté cómico titulado 'Mi misma cara'..." 101.

Deste modo, fícamos sen saber se as "obras regionales" eran pezas en língua galega ou pezas en español sobre un tema galego.

Ata marzo de 1917 non aparece en A Nosa Terra o primeiro artigo centrado na necesidade de creación dun teatro galego:

"Temos que fazer realidade esta espranza; temos Os Amigos da Fala, todolós bons galegos, que axudar ao restablecimento do Teatro Rexional, porque é o mellor xusto pra facermeros unha gran- de e fonda propaganda e pra dar a conoscél os nossos probremas, sempre esforzándonos en facer arte, que é a mellor maneira de conquistar corazós, de afincar un corazón na alma dos pobos. En Lugo, no Ferrol, Santiago, Monforte, coma na Cruña, hai algúns rapaces que son comediantes de moita valía. S'elles quixeren, c'unba selección ante o mellor facer unha compañía completa, na que fosen igualmente boas todas-as partes, ¿Que representa- cións podíamos facer así das obras galegas escolleitas? Esto non impediría que durante o ano traballasse cada grupo tal como está constituído no seu respetivo pobo, onde poderían ir xurdindo novos actores,..." 102.

A proposta era, evidentemente, irrealizábel, porque os custos de desprazamento dos actores era algo que as Irmandades non podían afrontar. Mais resulta curiosa a relación de vilas que cita L. de Sergude como lugares en que existían actores de talento: en Ferrol residían Charlón e Sánchez Hermida; en

99 Cf. L. de SERGUIDE, "Falando en prata dos "Muros d'ouro", A Nosa Terra, A Coruña, 6.2.1917.
100 Vid. "Fomento del Teatro Gallego", La Región, Ourense, 9.5.1919.
102 Cf. L. de SERGUIDE, "Fagamos Teatro", A Nosa Terra, A Coruña, nº 12, 10.3.1917.
Lugo os actores do cadro da «Dependencia Comercial» que estrearan O Chuñón, de Rodríguez López; na Coruña, aínda que non coñezamos os nomes de todos os actores, facíase teatro galego, ao menos, desde 1915; mais non temos noticia de que existise ningún grupo en Monforte, ao tempo que nos sorprende, nesta relación, a ausencia de Compostela. Isto podería deberse a que Xermán Prieto era natural de Monforte, ou ben a que realmente existise algún cadro de declamación nesta vila do que non temos noticias.

«DEPENDIENTES DEL COMERCIO» DE FERROL E «BRISAS FUTURAS» DE SANTIAGO

Por suposto, o prolecto de L. de Seguede non callou; mais a fons de 1917 comezaron a aparecer grupos que intentaban chegar a unha certa estabilidade e mesmo a representaren exclusivamente teatro galego, isto é, grupos que se propuñan acabar coa diglosia lingüístico-cultural de espectáculos en que se mesturaba unha comedia española, un parrafeo galego e catro coplas andaluzas.

Un destes proxectos levouno á práctica en Ferrol un dos integrantes da Irmandade local, Xosé Antonio Romero, que formou e dirixiu o cadro dos « Dependentes del Comercio», presentándoo ao público, en Lugo, con O Pazo, de Manuel Lu-grís Freire.

Outro destes intentos estivo protagonizado polo cadro de declamación «Brisas Futuras», de Santiago. Con este nome leva-ba anos traballando o cadro de declamación da Federación Obreira de Compostela, que representou teatro galego por vez primeira en xaneiro de 1918, estreando o drama O Fidalgo, de Xesús San Luís Romero103. O éxito alcanzado pola obra resultou tan impresionante que, ademais de catro funcións en San-tiago, celebraron tres na Coruña e outras en Ferrol, Ourense e Vilagarcía.

As repercusións de O Fidalgo foron considerábeis, para uns polo feito de ser o autor un zapateiro iletrado e para outros porque significaba a continuación do teatro de tese que iniciara Manuel Lugrís Freire. Porén, os homes das Irmandades eran conscientes das limitacións da peza e non caeron nas hiperbólicas gabanzas da prensa compostelá:

"A obra é, a noso xuicio, un acerto pol-a autualidade d'o seu asunto, pol-o ambiente d'enxerbrismos qu’a informa y-bastra pol-a sua fautura. [...]. Dentro d’a probeza d’o noso teatro rexional O Fidalgo é a obra mais gallega que, pol-o d’hoxe, ésiste" 104.

Parece que «Brisas Futuras», seguindo a liña do que viña facendo en español, quería especializarse en teatro social, posto que a fins do mesmo ano da estrea de O Fidalgo, levou a escena A Ponte, de Manuel Lugrís Freire105. Fose por cuestións linguísticas, ideolóxicas ou persoais, o caso é que, a fins dese mesmo ano, se produce unha escisión que dá lugar a dous grupos: «Brisas Futuras» e «A Terríña». O primeiro permanece como o cadro de declamación da Federación Obrera representando teatro en español, e o segundo fica constituído como grupo exclusivamente galego:

"Con el título de A Terríña, constitúyose en Santiago de Compostela un cuadro regional galego, el cual se propone llevar al palco escénico todas cuantas obras hay escritas en nuestra dulce lengua y las que en adelante se escriban. Forman parte del cuadro seis simpáticas muchachas y quince animosos jóvenes" 106.

Mais os homes das Irmandades coñecían perfectamente as carencias do teatro galego, e aínda que alentaban calquera prooutro, eran conscientes de que os dramaturgos galegos estaban ancorados no pasado e o único modelo co que contaban era o pobre teatro que traían as compañías de repertorio que pasaban polos teatros das vilas e cidades107. Para paliare

107 Como exemplos dos repertorios destas compañías ímos relacionar as obras representa
das por algunhas delas. A compañía de Francisco Villagómez, representou no Teatro Rosalla de Castro da Coruña en abril de 1915, entre outras: La buena muchacha, de Te
desci y Lepina; Canción de cuna, de Martínez Sierra; El cura de Longueval, de E. Eckman e A., Chastris; El hombre que asistió, de Frondalio; e Más fuerte que el amor, de Ignacio Benavente. A compañía Paço Comas, que actuou tamén no Rosalla de Castro, en xuño, estaba especializada en dramas polícticas. No «Pabellón Lino» a compañía de Pa
decho-Casilla representou, entre outras: Un aviso telefónico, de autor descoñecido; El ama de casa, de Martínez Sierra; e Amores e amores, Las de caín, Doña Clarines, El ge

esta miseria estética, proyectaron dar a coñecer o teatro naturalista portugués e traduciren os grandes dramaturgos da literatura universal como Shakespeare108. Como parte dese proctexo temos que entender o anaco de "Os pretendentes à coroa", de Ibsen, que publicou A Nos Terra109. Tamén se convocou en 1918 un concurso literario que gañou, na sección de teatro, Leandro Carré Alvarellos coa comedia Enredos110. De todas as formas, o fundamental, o que vai marcar un fito na historia do teatro galego, será a creación do Conservatorio Nacional de Arte Galega que se está a xerar ao longo do segundo semestre de 1918, e que cerrará, coa súa presentación ao público, unha etapa da historiografía dramática.
II

O teatro e as Irmandades da Fala
(1919-1923)
O TEATRO E AS IRMANDADES DA FALA (1919-1923)

O día 22 de abril de 1919 presentábase ao público, no Pavillón Lino da Coruña, o Conservatorio Nacional de Arte Galega creado e auspiciado pola Irmandade da Fala local. Este acontecemento é aceptado por todos os estudiosos como un fito na historia do teatro galego: para Manuel Lourenzo e Francisco Pillado abre o período que denominan "Das Irmandades da Fala ao Seminario de Estudos Galegos (1919-1923)"; para Henrique Rabunhal sinala o inicio do 2º momento (1919-1926) do "Teatro na época das Irmandades da Fala (1916-1936)"; e para Manuel F. Vieites marca o comezo do "momento inaugural (1919-1936)" da "Dramática Nacional (1919-1936)". Outra constante entre os estudiosos da materia é repetirem que o Conservatorio Nacional se mantivo como tal ata 1922, data en que pasou a se denominar "Escola Dramática Galega", e concordan tamén en que esta última permaneceu en activo ata 1926.

A pesar desta unanimidade, a documentación parece demostrar que o Conservatorio Nacional tivo unha vida tan efémera que non sobreviviu ao primeiro ano da súa fundación, e que a "Escola Dramática Galega" non mantivo as súas actividades ata 1926, senón que desapareceu en 1923, coa implantación da Ditadura de Primo de Rivera.

112 Henrique RABUNHAL, Obra cit.
CONSERVATORIO NACIONAL DE ARTE GALEGA

Nos ambientes culturais, o año 1919 ábrese co anuncio de que a Irmandade da Coruña anda a traballar na creación dun Conservatorio Nacional de Arte Galego:

"La sección de cultura e falal de la Irmandade de La Coruña, con un oportunismo plausible, viéne organizando llena de gran entusiasmo e seriedade o «Conservatorio de Arte Gallego». [...] El «Conservatorio del Arte Gallego» contará con varias seccións, entre las cuales ya casi se hallan totalmente constituidas las de Declamación e Música. Lo mesmo une a que otra estarán dirixidas por profesores competentes. Y, en ellas, se darán lecciones de historia das artes, de literatura, de escenografía, etc." 114.

Da dirección e aulas de declamación encárgase Fernando Osorio, actor formado no Conservatorio de Lisboa. Para facérmos unha idea das técnicas que, como profesor, Osorio vai incorporar ao novo Conservatorio, compre ter en conta o que el puido aprender en Portugal:

"Em Fevereiro de 1911 é nomeada una comisión —de que fazían parte algumas personalidades ligadas ao Teatro Livre e ao Teatro Moderno, como António Pinheiro, Bento Faria, Afonso Gato, Emídio Garcia e Bento Mântua— para proceder a un «inquirito á arte dramática nacional» con vista ás súas reformas e adapação ás exigencias das novas estruturas sociopolíticas; e o 22 de Maio do mesmo ano é promulgado un decreto que veio reestruturar o ensino da arte dramática en termos que fizeram do novo Conservatorio un dos mais avanzados establecements do gênero na Europa do seu tempo" 115.

Coa garantía, por tanto, de que os alumnos recibirían unha formación que non era fruto da improvisación nin do autodidactismo, como era de regra ata este momento no teatro galego, o Conservatorio celebrou a súa presentación ao público, no Pavillón Lino da Coruña, o día 22 de abril de 1922. O programa inaugural contaba coa representación do pasatempos Uma Anedota, do portugués Marcelino Mesquita116, e a estrea da comedia en dous actos A man de Santía, de Ramón Cabanillas117.

Ramón Cabanillas escribía esta obra para o Conservatorio por encargo de Antón Vilar Ponte, que a presenta como iniciadora dun novo camiño para o teatro galego:

"A man de Santía, marca una etapa nueva y una nuesta orientación en el aín naciente teatro gallego. [...] Cabanillas, antes que otra cosa, en la "farsada en dos pasos" que escribió e desarrolló —fácilmente a nosotros ver— ha pretendido elevar el gallego desde la condición dialectal en que lo postraron con mejor buena fe que acierto otros escritores, a la de idioma rico, bello e flexible, tan propio para expresar lo grave como para matizar lo dulce" 118.

Vilar Ponte afirmaba que A man de Santía marcaba unha nova etapa no teatro galego porque, ademais de dignificar a lingua, rompía cos vellos preconceptos rexionalistas que vinculaban a lingua —e toda a cultura— ao medio rural. Este vínculo viña esixido pola consideración da aldea como unha depo sitaria dos valores tradicionais fronte á corrupción da vila, importadora de costumes aléos.

Para que non fiquen dúbidas acerca da ruptura que se quere provocar dentro da evolución dramática galega, A Nosa Terra explica as limitacións a que estivera sometido o teatro ata ese momento:

"A nosa lingua, até agora, no teatro, non se tiña empregado sen non en senso d'antiguedade, facéndo-a expresadora de temas bis-

115 Cf. Luiz Francisco Rebello, Historia do Teatro Portugués, 4ª ed., Publicações Europe-America, 1989, p. 120.
116 Desconhecemos as edicioes portuguesas que se empregaron para facer as adaptacións ao galego, mais polo tipo de obras e autores que, como veremos máis adiante, vai presentar a Irmandade, inclínémonos por creer que manexaron edicións populares.
Marcelino MESQUITA, Uma Anedota, episódio dramático, Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco, Biblioteca Dramática Popular, nº 279, 9ª ed., s/d.
117 Ramón CABANILLAS, A man de Santía, farsada en dous pasos, Balneario de Mondariz, 1921.
Evidentemente, o nacionalismo non podía, nin quería, prescindir dos ambientes urbanos nin da clase media á que pretendían regaleguizar, e precisamente para tal tarefa necesitaba crear unha literatura culta. Na realidade, o que pretendían facer os homes das Irmándades co teatro era o mesmo que estaban a facer coa narrativa: modernizalo. Non é preciso lembrarnos que ata este momento tamén a prosa estaba limitada, basicamente, ao costumismo decimonónico ou ás novelas históricas de López Ferreiro, que ao estaren ambientadas en épocas moi recuadas no tempo, non traizoaan o principio decimonónico de verosimilitude. Por estas datas, abril de 1919, publicaba Vicente Risco a súa primeira noveliña, *Do caso que lle aconteceu ao Doutor Alveiros*.

Con todo, había unha grande diferencia entre publicar contos e novelas con técnicas narrativas novísimas e unha estética europeizante que superasen o trasmutado costumismo, e representar obras dramáticas coas mesmas intencións. Poñer á venda libros de narrativa ou poesía vanguardista non significaba condenar a literatura anterior, mais que o Conservatorio representase única e exclusivamente obras que respondesen á nova tendencia, significaba excluír da escena os vellos dramaturgos rexionalistas. Dramaturgos que en moitas ocasións eran amigos, colaboradores e mesmo compañeiros dentro da propia Irmándade. Para evitar susceptibilidades e receos, o anónimo redactor de *A Nosa Terra* engadía:

"Non significa isto que nós sintamos genereira baxo os asuntos rurais e d'esencia popular. Coidamos que os ditos asuntos son os mais pintorescos e os mais interesantes no senso que poderíamos chamar folklorico. Mas para a ditificación momentánea e xustificada do noso idioma nada juzgamos melloir que as obras letradas de tema universal nas que interveñan persoaxes d'altura, escritas en galego. Obras nas que o galego sirva somente de meio d'expresión como outro calquera idioma nazional" 119.

A renovación ideolóxica e lingüística tiña que ir acompañada tamén dunha renovación estética que, por suposto, sería introducida progresivamente, e que debería atinxir tanto aos dramaturgos galegos como ao público. Esta misión estará encomendada, dentro da programación do Conservatorio, ao teatro portugués:

"O pasatempo portugués de Marcelino Mezquita [sic] "Unha anécdota", dou ocasión para que se decatara o público de que no teatro lusitano hai autores notables, díos de se ollaren con interese pol-los galegos" 121.

En resumo, o Conservatorio rompiu coa tradición ruralista, puña a primeira pedra do teatro culto e, a través de obras portuguesas, proponía como liña estética e técnica a do Naturalismo. O proxecto era audaz e arriscado, por que se enfrontanés a dúas autoras das vellas tendencias, senón tamén ao público, educado na dramaturxia española inmobilizada no realismo acomodaticio e fácil das comedias e astracanadas dos dramaturgos de moza.

Díxemos antes que os estudiosos do teatro galego coincidían en afirmar que o Conservatorio funcionou como tal ata 1922, data en que pasaba a se denominar "Escola Dramática Galega". Na nossa opinión esta é unha interpretación errada que non concorda coa realidade histórica, mais como está consolidada na historiografía teatral, trataremos de probar con detalles a nosa afirmación.

O Conservatorio Nacional da Arte Galega nacerá unha programación que contemplaba unha serie de materias e os alumnos que quixesen asistir a elas tiñan que se matricular:

"A nova institución patriótica,... estará dividida en tres seccións para o seu millor desenvolvo na praxética, Sección de Declamación,


En outubro, Fernando Osorio forma un grupo que estrea en Betanzos a obra *Norte*, da súa autoria, e *No Intimo*, de Xacobe Casal. A historiografía dramática inclúe esta representación no haber do Conservatorio; non obstante, o que di *A Nosa Terra* é:

"O noso irmán Fernando Osorio, acompañado d'alguns compañeiros e da distinguida aficionada señorita Rosa Armeo, pondrán [sic] en escena un escollido programa."

Aínda máis claro é o comunicado que desta representación fixo *La Voz de Galicia*:

"El próximo jueves, hárá unha excursión a a cidade do Mandeo el "Cuadro Artístico" que dirixe o primer actor Fernando Osorio, premiado por el Conservatorio de Lisboa."

Este *Cadro Artístico* non ten nada que ver co Conservatorio, e así o conta tamén Marino Dóneega nunha breve nota biográfica de Osorio:

"E Osorio, precisando apañar algúns cartos pra se poder casar, escribe NORTE, "anaco teatralizado da vida", estrenado o día primeiro do nadal seguinte no Teatro Alfonseti, de Betanzos, por unha compañía de aficionados co concurso dunha actriz profesional. E sacou pra os gastos. Pero nada máis."

Cando en novembro se inauguran as veladas da Irmandade, fálase de "sección de declamación", non de *Conservatorio*. Queremos insistir neste feito porque, evidentemente, non é o mesmo unha escola de arte dramática dirixida por un actor de carreira, un profesional como Fernando Osorio, que un

---

grupo de amadores por moi bos que fosen. Coidamos que de existir durante catro anos na Coruña unha verdadeira escola en que os alumnos recibisen unha formación de actores profesionais, o teatro galego tería unha historia posterior ben diferente. Non é de recibo pensar que a Irmandade da Coruña, se realmente conseguise manter o Conservatorio, non anunçase a apertura da matrícula e decídese de repente esquecer o nome da entidade para pasar a chamarlle "sección de declamação" ou "cadro da Irmandade".

Non adúntamnos a existencia do Conservatorio máis que durante seis meses, obrigánsenos a explicar as causas desa desaparición. Na nosa opinión, no fracaso do Conservatorio confluíron factores de moi diversa índole.

O éxito da estrea de *A man de Santiña* parecía augurar un bo futuro para a nova institución que, un mes despóis, decídía preparar unha outra obra, o drama *Donostía*, de Xaime Quintanilla. Que con esta peza o éxito non fai ser tan doado como coa de Cabanillas é algo do que eran moi conscientes os integrantes do Conservatorio:

"*Donostía* ten unha difícil interpretación. Mais o director do Conservatorio Fernando Osorio e os alumnos seus, acolleron a fersosa obra con moito agrado, e están dispostos a leval-a escea azxía. Pero queren leval-a sinxelamente, honradamente, sin chamar ó público para que acoda a vela, engaolando co fis benéficos e con elementos estranos á arte dramático. Coidan, e coidan ben, que ou o arte s'impón pol-o arte mesmo, ou bai que renunciar a facelo. Píarse d'un público que para que vexe cadros ou esculturas ou obras de teatro seia preciso atraguelo con chin-chin, non entra nos fis do Conservatorio" 131.

A partir deste momento, *A Nosa Terra* únicamente volve a falar do Conservatorio para informar de que se iniciaron os ensaios de *Donostía* 132. Mais a obra non chegou a ser repre-

sentada e, na nosa opinión, o drama de Quintanilla precipitou a morte da institución. Vexamos por que.

Quintanilla mostraba en escena un dobre tríângulo amoroso adobiado con adultos, roubos e extorsións. Isto non tería importancia se empregase a técnica dramática benaventiana e os personaxes se limitasen a contar perante o espectador os seus sentimentos e conflitos. Mais non era así: o dramaturgo galego, na liña do teatro naturalista, non privaba o público dos momentos máis dramáticos e levaba a escena os beixos e apertas dos amantes, as liortas dos rivais e a morte da protagonista. Ademais, a través do personaxe do Abade, o autor libra ba de pecado a Madanela, causante de todo, baseándose no exemplo bíblico: o moito que amara a redimía de culpas.

Unha das dificultades do teatro galego era encontrar mulletres dispostas a subiren ao escenario, e as alumnas do Conservatorio tampouco estaban libres por completo destes preconceptos, como parece indicar o feito de que nas recensións de *A man de Santiña* figure o nome dos actores, mais non o das actrices:

"As distintas e fermosas señoritas que interpretaron os personaxes femininos de "A man de Santiña" demostraron ser madeira d'artistas notabres. O mesmo a protagonista, que no seu difícil papel de nena inexpero estivo encantadora, que a que facía de Marirroza elegante e apaixoadha—e a que se chamou Rosario na escena—tan bonita como un caravel—e a que caracterizada de veña enferma, de Misia Manoela, [...] E os actores foron dímos das actrices. Lois Lafuente, arrogante e dono dunha vez admirablemente timbrada, fixo un Don Salvador que era espello de fidalgúa; Edreira, compuxo un Ricardo bén entendido; Xerado Roel, un Alcalde, que era a verdá mesma; Víctor Casas, un criado do Pazo, moito en papel" 133.

Se a esta resistencia por parte do sector feminino ás representacións en galego, engadimos que a rapaza que interpretase á Madanela de Quintanilla tiña que pasar dos brazos de Euxenio aos de Andrés e deixar en escena a un deles, é de ima-

---


xinar que poucas alumnas do Conservatorio estivesen dispostas a protagonizar Donostiña; e tampouco é difícil imaxinaromas a reacción de pais, mariños, irmáns e noivos das que estivesen dispostas a facelo. A hipocrisia e o puritanismo da sociedade da época ficaron ben reflectidos na crítica que tivo a obra na única cidade en que foi representada:

“Es tal el vigor de su genio [de Quintanilla] y tal la exuberancia de su fantasía que acierta a engastar un tema repulsivo en una joya valiosa. Imaginamos un cuerpo putrefacto encerrado en rico sarcófago, en preciado mausoleo: el estuche es la obra del artista; el cuerpo se lo proporciona la materialidad de los hechos en la vida real; y como el sarcófago es de sufit transparencia, no puede admirarse la belleza del mismo sin condenarse a la contemplación de la gusanera que en el interior se retuerce convulsionada por la fiebre libidinosa de la carne en fermentación. He aquí en compendiosa síntesis, la impresión producida en el espíritu ante el drama del Sr. Quintanilla: admirable factura, detestable asunto” 134.

O asunto, en realidad non era máis “deshábil” nin “repugnante” que o de La Malquerida, de Benavente, por exemplo; mais si era diferente a técnica dramática. A medida dos preconceptos e moralismo da época pódese apreciar tamén no feito de que Manuel Comellas Coimbra preferise que o seu drama Redención por Amor fracasase, antes de permitir que o representasen as mesmas actrices que levaran a escena Donostiña.

Na nosa opinión, o escándalo do sector máis reaccionario das Irmandades perante as “indecorsas” actividades do Conservatorio, debe ser a falsa que fixo estourar un problema que estaba latente desde que se coñeceron as intencións rupturistas da nova institución. Únicamente isto pode xustificar que os homes das Irmandades corresen un veo de silencio sobre a desaparición do Conservatorio sen nin sequera un lamento ou unha queixa nas páxinas de A Nosa Terra.

Fose por mor de Donostiña, fose porque certo sector non estivese de acordo nin con ser excluídos da programación, nin


II. O TEATRO E AS IRMANDADES DA FALA (1919-1923)

cos novos métodos ou a nova estética do Conservatorio, o certo é que hai máis datos que proban a existencia de discrepancias dentro da propia Irmundade. En outubro de 1919 apareceu a seguinte nota na prensa da Coruña:

“Convocados por los organizadores de la «Escuela de Teatro Gallego», se han reunido recientemente algunos de los más notables aficionados que se dedicaron en la localidad al teatro regional, y expuesta la idea de reorganizar una agrupación puramente artística, con objeto de laborar por el progreso y engrandecimiento del arte dramático regional, todos los asistentes a la reunión, así como otros muchos que no pudieron concurrir, se han inscrito ya en las listas de la nueva agrupación, que fue bautizada con el glorioso nombre de «Rosallía Castro». El deseo de los organizadores de la «Escuela de Teatro Gallego», es el de ofrecer al creciente nú- mero de aficionados con que cuenta el arte regional, un conjunto de selección para representar con toda propiedad las obras dramáticas gallegas. Algunos escritores han prometido ya enviar nuevas obras a esta «Escuela de Teatro», a la que deseamos muchísimos éxitos».

Seraí inxenuo pola nossa parte pensarmos que a Coruña existian tantiños aficionados ao teatro galego como para que puidesen convivir dúas escolas de arte dramática. É evidente que os misteriosos organizadores desta segunda escola, así como ao menos parte dos asistentes a esa reunión, procedían do Conservatorio e da Irmundade.

Poderíamos obxectar que dado o confusionismo da época, en que a prensa cualifica de “galego e rexional” o teatro español escrito por galegos, esta nova escola fose unha imitación en español do Conservatorio das Irmundades. Esta posibilidade queda desbotada porque o local de reunión da nova escola «Rosallía Castro» era a sede do coñce popular «Cántigas da Terra», que estaba presidido polo tesoureiro da Irmundade, Eladio Rodríguez González, e que contaba con Leandro Carré Alvarellos como director escénico:
"Para mañana, a las siete y media de la tarde, están convocados a una reunión, que se celebrará en el local de «Cántigas de Terra», todos los inscriptos en la «Escuela de Teatro Gallego». También podrán concurrir los aficionados que no estén inscriptos en la escuela" 136.

O coro «Cántigas de Terra» no terreo dramático estaba moi vinculado a Leandro Carré e a Galo Salinas. Ambos os dous proporcionaban as obras que o cadro de declamación representaba, e o primeiro, Carré, era o director do grupo. Estes dous dramaturgos participaran ese mesmo verán, en agosto, no I Congreso de Estudos Gallegos, con sendas comunicações acerca do seguinte tema: "El Teatro gallego ¿debe tener tendencia universalista?". As conclusións do Congreso a respecto do teatro foron confusas, ambigas e, desde logo, non respondían ao espírito das Irmandades, xa que deixaban aberta a posibilidade de que se considerasen como galegas obras de "ambiente rexional" escritas en español:

"La tendencia del Teatro Gallego es marcadamente universalista en los tiempos actuales. Puede ser genuinamente gallego; por el idioma y por los temas que trate, propios de la región; pero habiendo problemas universales, y por lo mismo también gallegos, éstos pueden y deben ser llevados al Teatro Regional considerando por lo tanto, las producciones en que aquellos se desenvuelvan, como obras gallegas. Finalmente las obras que tienen un carácter, un estado de ánimo, una pasión, pueden ser obras del Teatro Gallego, cuando estén escritas en nuestra lengua. En este sentido tiene ya el Teatro Gallego iniciada su tendencia universalista" 137.

É evidente que estas conclusións non encaixaban cos principios das Irmandades que, nas páxinas de A Nosa Terra, qualificaban de "Congresiño" o que se estaba a desenvolver na Coruña:

137 Cf. Conclusiones del Primer Congreso de Estudios Gallegos, agosto de 1919, A Coruña, p. 16.

II. O TEATRO E AS IRMANDADES DA FALA (1919-1923)

"O que non se esprixa é que un Congreso d'Estudos Gallegos podía ser feito en castelán, […] que en nengunha das ponencias do Congreso flamexaba o mais pequeno idealismo; que todas tan ós ras do chao, dando a sensación d'estudos feitos por escravos d'un país colonizado…
Contrastando co Congresoño picoroteiro da Coruña boubou un gran día galego en Pontevreda orgaztada pol-os enxébes coros […]" 138.

Descoñecemos que parte das conclusións do Congreso corresponde a Leandro Carré e cal a Galo Salinas, mais este último seguía a cultivar o teatro español durante toda a súa vida.

Na nosa opinión, as diverxencias xurdiron perante a revolución que representaba, no panorama dramático galego, a nova concepción do teatro que intentaban impor os homes máis progresistas e cultos das Irmandades a través do Conservatorio. Analizámos as actuacións desta entidade pode ofrecernos a clave das primeiras discrepancias. Para completar o programa das representacións de A man de Santía, escolleron a peza portuguesa Uma Anedota, de Marcelino Mesquita, prescindindo de todas as obras que compuñan o repertorio da dramaturxía galega; máis aínda, para traballar as aulas, optaron por traducir a Shakespeare, Yeats, Maeterlinck e Strindberg. Así o contaría Antón Vilar Ponte oito anos máis tarde:

"El Padre, de Strindberg, que tanto furor está causando en Londres actualmente, nos hace recordar aquellos tiempos, no tan lejanos, en que los galleguistas coruñeses pretendían más que dividir obras teatrales gallegas, traducir al gallego, para representarlas, las mejores obras de la literatura escénica universal. Entre estas obras, junto a algunas de Shakespeare, Maeterlinck y Yeats que se habían vertido a nuestro idioma, figuraba El Padre, de Strindberg—O Pai— que Fernando Osorio, excelente actor educado en Lisboa, la hizo ensayar a un grupo de aficionados 139.

Está ben claro que os homes que crearan o Conservatorio non fán, baixo ningún concepto, ter en conta os vellos drama-

turgos rexionais, nin os costumistas nin os de teatro social, a pesar daquelas palabras con que intentaran non espertar re-
ceos. A superación das vellas teses rexionais decimonónicas que vinculaban a lingua ao medio rural esixía un cambio total de rumbo. Non lleva nada do existente. A "escandalosa" Donostia debe ser o pretexto perfecto para que o descontento dos defensores da "tradición" se materializase nunha escisión que acabou provocando a desaparición do Conservatorio.

Probablemente, o sector máis conservador no plano estético e defensor de seguir representando aos dramaturgos rexionais fosse maioritario e, por tanto, Antón Vilar Ponte optase pola reconciliación. Os disidentes volveron, o Conservatorio desapareceu substituído por un cadro de declamación que procuraría un equilibrio entre o novo e o vello, entre a tradición dramática galega e as innovacións europeas, e a escola «Rosalía Castro» non chegou a ser unha realidad. Isto explicaría o fúrsico e longo artigo que, contra os actores amadores e o público en xeral, escribiu Fernando Osorio en decembro de 1919140, no que fica patente o choque entre os criterios profesionais do director do Conservatorio e o propósito dos afeccionados sen máis pretensións que as de matar o tempo.

Outra proba de que xa non existe o Conservatorio na Co-ruña é o feito de que, en 1921, A Nosa Terra lamente que non exista unha escola de declamación:

"Lasteña que non xurda a diña o Menos caños capaz de soterrar unha escola de declamación galega, na que Osorio e Calvelo, facerían miñurxes. Porque si Osorio conquitrou xa o primeiro premio de ac-
tor no Conservatorio de Lisboa, Calvelo chegaria sin dúvida a sel-
o Borrás ensebre"141.

Se realmente o Conservatorio funcionase ata 1922 como pretende a historiografía teatral, o comentario do anónimo xornalista de A Nosa Terra non tería sentido. De todos os xelitos, a Vicente Risco debemos a proba definitiva de que o Con-

141 Cf. "Teatro Galego", A Nosa Terra, 1.2.1921.

servatorio non era o mesmo que o cadro de declamación que o sucedeu. En 1928, o director de Nós enumeraba así os gru-
pos de teatro da época:

"Son merecences de mención, os cadros dramáticos do Conservatorio d’Arte Galego, o da Irmandade da Fala da Cruña..."142.

A interpretación e cronoloxía que para o Conservatorio ofrece a historiografía tradicional procede dunha aceptación acrítica da información que proporcionou Leandro Carré143, parte interesada no asunto, xa que toda a súa obra anterior a 1919 estaba inscrita no teatro de tipo rural e costumista propio do rexionalismo e os seus criterios estéticos, como veremos axiña, rexeitaban o Naturalismo. A esta confusión tamén puido contribuír o feito de que en 1920, cando o cadro da Irmandade da Coruña levou a Ferrol, Lugo e Santiago A man de Sant-
tía, volveu empregar o nome de «Conservatorio», probablemente por unha cuestión de prestixio. Maiis iso só acontece coa obra de Cabanillas e temos a proba de que esa recuperación do nome do Conservatorio é algo puntual e anecdótico, no balance que, a fin da temporada 1919-1920, presenta A Nosa Terra:

"O cadro da Irmandade da Cruña levou a Santiago, Ferrol e Lu-
go A Man de Santía"144.

Na nosa opinión, a obra que acompañou A man de Sant-
tía nestas saídas do cadro de declamación da Irmandade é tamén outro indicador de que o espírito-que dera vida ao Cons-

ir afacendo ao público ao teatro portugués e a unha nova estética. Agora, en 1920, o cadro da Irmandade, en Santiago, completa o programa con *San Antón o Casamenteiro*, de Avelino Rodríguez Elías 145 e en Ferrol e Lugo con *Na Corredoir*, de Xavier Prado, "Lameiro" 146.

De todas as formas, e a pesar das discrepancias que pode-se haber entre os integrantes das Irmandades, a creación do Conservatorio, como fruto dunha política cultural nacionalista, actuou de catalizador do teatro galego, provocando que as persoas interesadas no feito dramático se aglutinasen en torno ás Irmandades e ás sociedades, como os coros, apoiadas por elas. Isto quere dicir que a maioría das asociacións de tipo político e relixioso de ámbito estatal que na etapa anterior incluían unha ou dúas pezas galegas nos seus festivais, deixarán de facelo ou o reducirán á mínima expresión. Abonda para comprobarmos isto con rexistrar que en Santiago, en 1919, ningunha sociedade levou a escena obras galegas, fronte ás sete que representaran o ano anterior.

A nova tendencia estética, ideolóxica e técnica que pretendía impor o Conservatorio, podería producir un afastamento total entre o teatro representado polos cadros de declamación dos coros, vinculados á cultura popular, e as actividades dramáticas desenvolvidas sen este tipo de dependencias. Non obstante, este afastamento non se produciu porque o fracaso do Conservatorio, tal como o concibiran os seus creadores, levou os homes máis progresistas en cuestións de arte a buscar en entendemento coa tradición dramática galega e co público; entendemento que, por suposto, pasou tamén polos coros populares.


*Na Corredoir* publicouse incluída en Xavier PRADO "LAMEIRO", *Farsadas*, Ourense, Imprenta de "La Región", 1928.

**Cadro de Declamación da Irmandade da Coruña**

O acordo ao que tiveron que chegar os fundadores do Conservatorio co sector máis conservador das Irmandades transformou a antedita entidade nun simple cadro de declamación. As consecuencias disto foron, basicamente, dúas. Por unha banda, significou o abandono das aulas e o mantemento da formación de actores no nivel de aficionados que se limitaban a preparar os textos que fan levar a escena. Pola outra, levou a que pouco a pouco o único interese destes aficionados fosse conseguir un aplauso do público; acabaron escoñendo as obras polo éxito fácil, esquecendo os obxectivos culturais e didácticos cos que nacería o grupo. En 1922, a Irmandade da Fala reaccionará contra tanta frivolidade e, baixo a dirección de Leandro Carral Alvarellos, realizará unha outra reconvención do cadro de declamación, nacendo así a "Escola Dramática Galega". Vexamos con detalle como se desenvolveu o proceso.

A nova que significaba o feito de existir un grupo dedicado único e exclusivamente á representación de teatro galego, provocou que a prensa diaria da Coruña recollese con certa amplitud a inauguración das veladas no local da Irmandade:

"Pasado mañana inaugurará la "Irmandade da Fala" una serie de veladas teatrales y artísticas.
La primera promete resultar amena y entretenida. En ellas se estrenarán dos obras: una dramática y otra cómica. La dramática es una tragedia granguñolesca, denominada Entre dos abismos. Desarrólase en un velorio. La cómica, original de Carlón y Hermida, tiene por título O Menciñeiro. Ademáes, reprisarase el notable pasatempo portugués Unha anécdota, onde el intelectual actor Fernando Osorio realiza un labor de gran lucimiento. Seguirán a esta velada, que dará comienzo a las seis y media de la tarde, otras con estremos de verdadera importancia. Tendrán derecho a acudir a ellas todos os socios de la "Irmandade" y sus familias, recogendo previamente las invitacións en a Consellería, así como os amigos presentados por aquellos. A entrada del
público se hará sólo por una de las puertas que dan a la Avenida de Montoto, cerca de la parada que tiene el tranvía" 147.

A proporción que lle corresponde ao teatro portugués nesta primeira velada, vai ser a mesma que se manteña durante os primeiros tempos do cadro, agás na velada de despedida de Fernando Osorio, terceira da temporada 1919-1920:

"Mañana a las seis y media de la tarde, comenzará en la "Irmandade da Fala", la fiesta de despedida del joven y simpático actor coruñés Fernando Osorio, que vuelve a fijar su residencia en Lisboa. Hará el monólogo de Molière O avaro en la adaptación portuguesa de Feliciano del Castillo y tomará parte en las obras también portuguesas O día de mañana, de Manuel Laranjeira y Unha anécdota, de Marcelino Mezquita [sic]. Como obra gallega figura en el programa un diálogo de los chispantes actores y autores ferrolanos los Srs. Charlón y Hermida" 148.

No programa de man desta velada149 figura tamén a obra Norte, de Fernando Osorio. Lamentablemente, a partir deste momento, os anuncios das veladas ficarán limitados a unhas moí escasas liñas en que se comunica a hora e, nalgunas ocasións, o programa. Noutras a información limitase ao seguinte:

"En la "Irmandade da Fala", se celebrará pasado mañana una velada teatral. Se estrenará una comedia portuguesa y otra gallega" 150.

O fracaso do Conservatorio e a súa transformación nun simple cadro de declamación non significou, en principio, que os promotores da renovación dramática renunciasen a ela; por contra, agora sabían que a tarefa fai ser máis dura do que pensaran e que debían educar, non só os actores, senón tamén os dramaturgos. Unha análise das obras portuguesas representa-

das polo cadro da Irmandade podería axudar a entendermos os seus obxectivos e comprobarmos se chegaram a consegúilos.

Na temporada 1919-20, os autores portugueses representados foron Manuel Laranjeira, Marcelino Mesquita e Júlio Dantas. O simple feito de representar Amanhã, de Manuel Laranjeira151, considerada o manifest do "Teatro Livre" portugués, marca os vieiros polos que intentaban guiar o teatro galego. O "Teatro Livre" representara a expresión máis pura do Naturalismo dramático en Portugal. Luiz Francisco Rebello define as aspiracións dos seus promotores coas seguintes palabras:

"Conscientes de que o teatro, pelas suas condiciones de grande latitudo na propagação de ideias e pela sua facilidade de fixación das ideias, pois tem como meio condutor o senitimento, é hoje, talvez, a melhor forma de educación popular", os promotores do "Teatro Livre", para quem era a Arte un meio e o tablado cénico una tribuna, resumían as suas intencións numa fórmula impresiva: "redimir pela Arte e vencer pela Educación" 152.

Falar nestas alturas do século XX de Naturalism identificándoo con "renovação" podería parecer unha incongruencia desde os parámetros da narrativa ou da poesía, mais a literatura dramática non se rexen polas mesmas reglas que os outros xéneros -porque é un fenómeno moi complexo en que interveñen, ademais do autor, elementos tan alloos á arte literaria como empresarios, actores, escenógrafos ou público- e o que en narrativa ou poesía marca o fin dunha etapa, a do século XIX, en literatura dramática significa abrir caínños. En palabras de José María Valverde:

"Ese teatro—que cabe llamar realista o naturalista, o, mejor «libre», en vez de aparecer, igual que la novelística correspondiente, como fin de un ciclo, antes de dejar paso a la «modernidad», más bien asume un papel de exploración de novedades, en colaboración con el simbolismo, hacia lo que se llamará expresionismo..." 153.

147 Cf. "Reuniones y Sociedades", La Voz de Galicia, A Coruña, 28.11.1919.
149 Este programa conservase no Arquivo Leandro Carre.
151 Manuel LARANJEIRA, Amanhã. (Prologo dramático), Porto, Typs. da Empresa Litera-
153 Cf. "Dos perspectivas en el cambio de siglo: un nuevo teatro, unas nuevas formas de
Naturalismo e Simbolismo serían las dos tendencias cara a cara que intentarían levantar los homes más progresistas de las Irmandades tanto a los dramaturgos como al público. A morte de Marcelino Mesquita dá pé para que A Nosa Terra recomece a lectura das súas obras e sinale as que considera máis valiosas; nesa relación non se inclúe o trasnoitado teatro neoromántico do dramaturgo portugués, mais si aquel que incide na crítica social194. Ademais de Amanhã, o cadro da Irmandade representou, na temporada 1919-20, Unha Anciúota e Ímend de penitência195, de Marcelino Mesquita e Mater Dolorosa196, de Júlio Dantas, todas elas inscritas dentro da corrente naturalista.

Non foi o nacionalismo galego o primeiro, nin o único, que para crear un teatro nacional, buscou modelos no drama naturalista de tipo social. Este fenómeno produciuse en Europa nos fins do século XIX; mais nos países do chamado Terceiro Mundo, como os de Latino-América, foi un fenómeno máis tardío:

"Abora en el siglo XX, la fecha de 1915—que se dio a los teatros nacionales bajo el modernismo—pudiera sentirnos también para empezar a descubrir en los escenarios la auténtica personalidad criolla desde sus comienzos"197.

No panorama do teatro sudamericano, o uruguayo Florencio Sánchez era unha figura clave dentro deste movimiento reivindicativo do home e da personalidade criolla frente á mimética reprodución do espíritu español e as modas europeas. A este dramaturgo, e a suía obra Los muertos, considerada o cume do naturalismo americano, dedicaba Antón Vilar Ponte, en novembro de 1919, un longo artigo en La Voz de Galicia:

155 Marcelino MESQUITA, A auto do busto; Fim de penitência; Tio Pedro; A memória; A forca en Ines Pereira, Lisboa, J. Rodríguez e CIA., 1913, 2ª ed.

"Tratábase de un estudio gentil lleno de realismo descarnado, digno de ponerse como modelo entre los de las obras dramáticas mejores que tienden a reflejar lo patológico con propósito de ejemplaridad"198.

En Los muertos, Florencio Sánchez exemplificaba a dezencarnación á que conduce o alcoholismo, e este era un dos problemas que pairaban sobre a sociedade galega. De feito, no programa da Irmandade de Ferrol figuraba a loita contra esta lacra social199. O teatro galego non precisaba unicamente renovación estética. Cumpría tamén alertar os dramaturgos de todas as posibilidades que ofrecía o escenario como plataforma política, social, didáctica e ideológica. Así, o balance que se pode tirar da primeira temporada do cadro da Irmandade é que continuou o labor renovador e educativo do Conservatorio, mais incluíndo tamén na súa programación o teatro galego rexionalista.

Mais na temporada 1920-21 parece que se produciu un cambio de signo na selección de obras portuguesas. Este cambio poderia ser cualificado de involución, xa que despois da representación de obras características do "Teatro Livre" e do teatro naturalista en que, entre outras cousas, se denunciaba a discriminación e injustizas ás que estaba sometida a mulher na sociedade, o cadro da Irmandade leva a escena Rosas de todo o ano e Sóror Mariana, de Júlio Dantas200. A respecto da visión que nestas pezas ofrece Júlio Dantas sobre a condición feminina e o seu papel na sociedade, será moi ilustrativo escollermos a Oscar Lopes:

"Rosas de Todo o Ano (1907), e Sóror Mariana (1915), [são] peças em um acto onde as expressões apaixonadas das Cartas de Uma Religiosa Portuguesa, tão exaladas pelo novel-romantismo
Con estas dúas pezas acaba na Irmandade a representación de dramas e de dramatúrgos portugueses de primeira categoría. A partir de xaneiro de 1921, as obras portuguesas escollidas foron de carácter cómico e de escritores de segunda liña (Ernesto Rodrigues, Santos Junior, etc.). Sabemos que o director do cadro na temporada 1919-20 foi Lois de la Fuente, que probablemente fose o mesmo Lois Lafuente que figuraba como primeiro actor na estrea de A man de Santiña, mais ignoramos se continuou na temporada seguinte. Quizás non sexa moito arriscado pensarmos que a escisión que se estaba a xerar dentro das Irmandades mantivese a Antón Vilar Ponte afastado da actividade teatral ou diminuíuse a súa influencia sobre o cadro de declamación. Tamén cabe a posibilidade de que as preferencias do público fosen as que, en última instancia, impuxesen as obras. Fose como for, o certo é que a partir deste momento, produciuse un afastamento cada vez máis profundo entre o que representaba o cadro de declamación da Irmandade e o que se predicaba desde as páxinas de A Nosa Terra.

Mentres o Cadro de declamación representaba ese teatro portugués que só procuraba o riso, Vicente Risco expunxen as modernas tendencias do drama, e Antón Vilar Ponte intentaba reconducir o drama histórico polos novos vieiros do Simbolismo, presentando como modelos as traxedias portuguesas Infanta, de Manuel de Figueiredo, e A Horda, de João de Castro.165

Que estas dúas recensións aparecesen no mesmo número de A Nosa Terra non pode ser casual. Manuel de Figueiredo foi un dos grandes renovadores do teatro portugués do século XVIII: desde a chamada «Arcadia Lusitana» “aspirava a uma dramaturxía de características enraizadaadamente nacionais»164. A esta procura das raíces nacionais que Vilar Ponte presenta como modelica no dramaturgo arcáxico, soma a actualización escénica que lle ofrece João de Castro, aplicando as técnicas do teatro simbolista ao drama histórico. Na exaltación que Vilar Ponte realiza do heroe portugués Terán, está en xerme o Pardo de Cela de O Mariscal166 e, completament desenvolvida, a aspiración nacionalista de chegar a concienciar ao pobo galego:

“E a historia de ídolos grandes creadores e descobridores. O calvario de ídolos críos. A proba de que non pode darse redención sin sacrificio. E Terán» representa a transcendente aristocracia de ídolos temporos que non quer dominar sobre bordas inconscientes como os xefes políticos, senón sobre corazóns que acaben por sentir o soño ideal do creador feito corazón sanguíneo. O desprecio da borda canón non serve máis que para instrumento de audaces”167.

Mais a escisión que se estivo a xerar nas Irmandades ao longo de 1921, e que rematou coa creación da Irmandade Nazionalista Galega167, repercutiu tamén na dirección do teatro

162 Vid. Vicente RISCO, “Teoría e-estórea do Drama. (Anacros de un traballo antigo, que poiden servir prós galegos que escriben pr’a esceso)”, A Nosa Terra, A Coruña, nº 148, 1.10.1921.
165 Ramón CABANILLAS e Ánxelo VILLAR PONTE, O Mariscal, lendas interpretadas por A Coruña, Lar, 1926.
166 Cf. A. VILLAR PONTE, “Libros e Revistas: "Infanta" tragedia por Manuel de Figueiredo.”
LAURA TATO PONTAÑA

galego, xa que deixou en mans dos sectores máis remisos á modernización a dirección do cadro de declamação da Irmandade.

A partir de xaneiro de 1922, momento en que Antón Vilar Ponte deixa a Irmandade da Coruña e abandona a dirección de *A Nosa Terra*, non volve aparecer nesta revista ningunha recensión de obras dramáticas galegas. Sabemos que en abril de 1922 o cadro de declamação estava dirixido por Rodrigo García, máis ignoramos canto tempo levaba nela. O que si podemos asegurar é a grande experiencia que este home tiña na representación de teatro galego: en 1917 creara a compañía *Ensantxo de Compañía Cómico-Dramática*, ca que estrou, en 1919, *Estadeña*, de Manuel Lugris Freire, e en 1920, *Juxticia*, de Ramón Suárez Pedreira; ademais de colaborar moitas veces nos festivais de diversas sociedades. Rodrigo García abandonou o cadro da Irmandade ao rematar a temporda 1921-22, cando tomou a dirección do mesmo Leandro Carré para o transformar en «Escola Dramática Galega».

Tanto se o responsable o cadro da Irmandade fosse Rodrigo García desde 1920, como se non, o feito é que pouco a pouco o teatro portugués foi gañando espazo na programación do cadro da Irmandade ata chegar ao extremo de que nas vinte representacións realizadas entre novembro de 1921 e marzo de 1922, unicamente seis obras foron galegas (e todas elas brevísimas), as catorce restantes eran comedias ou melodramas portugueses. Se estas obras portuguesas fosen escollidas atendendo a crítorios de cualidade, poderiamos atribuír estes feito á escaseza do repertorio galego ou á dificultade para conseguir textos, xa que cede todos permanecían inéditos. Más non era este o caso. A única obra portuguesa dous escritor de recoñecido prestixio foi *O tío Pedro*, de Marcelino Mesquita, as restantes eran pezas de autores de segunda categoría: *Choro ou río?*, de Santos Júnior, *Pouca vergoñía*, de Ernesto Rodrígues; *Alúganse cuartos*, de Júlio Howorth; *Leonardo, o Pescador*, de Baptista Dinis; *Os dous xordos*, de Manuel Lourenço Roussado; e mais *Roncar sen durmir*, de L.F. de Castro Soromenho. Destas obras, agás no caso de Baptista Dinis, a única indicación que ofrecía a prensa era a súa orixe portuguesa, sen especificar o nome do autor. A transparencia do título na adaptación galega permitiu a localización do autor, mais fican dúas en que a escuridade na tradución impediu a súa localización no repertorio do país veciño: *Os monicreques*, e mais *Medias solas e tacós*. O teatro galego ficara relegado a un segundo plano. Quizais isto explique a reacción que conduciu á creación da «Escola Dramática Galega».

168 Vid. *De Sie a Sol*, *La Voz de Galicia*, A Coruña, 2.4.1922.

172 Ernesto RODRÍGUES, *Pouca vergonhia farça original em 1 acto*, Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco, s/d.
175 Manuel Lourenço ROUSSADO, *Os dous xordos, comedia em un acto*, Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco, s/d.
176 L.F. de CASTRO SOROMENHO, *Roncar sem dormir, comedia em 1 acto*, Lisboa, Lavra-
ria Económica de F. Napoleón de Victoria, 3ª ed., s/d.
Escola Dramática Galega

Coa marcha de Antón Vilar Ponte, o leme do teatro en A Nosa Terra pasa a mans de Leandro Carré que, primeiro baixo o pseudónimo de "Un vello actor" e despois co de "Ramón Alvariño", inicia no nº 156 de A Nosa Terra, correspondente ao 1 de febreiro de 1922, unha serie de artigos co título de "Teatro Galego".

O primeiro artigo desta nova serie está dedicado á «Agrupación Artística» de Vigo e promete que en números sucesivos se ocupará d'outras colectividades: de feito, no seu arquivo persoal consérvarase o artigo correspondente ao cadro de Declamación da Irmandade de Betanzos. Maior este artigo nunca se chegou a publicar en A Nosa Terra, porque a partir do número seguinte (nº 157), Carré inicia a publicación dunha especie de "manual para a formación de actores" por capítulos, que remata no nº 166, correspondente ao 1 de xullo de 1922.

Despois das vacacións do verán, en setembro, A Nosa Terra comunica que o cadro de declamación da Irmandade "reorganizou con novos e moi valíosos elementos denominarase agora Escola Dramática Galega", dando así máis amplitude ao patriótico fin para o que foi creada. Na primeira velada, celebrada o 22 de outubro, leva a escena Filla... de Galo Salinas e O corazón dun pedáneo, de Leandro Carré, director da Escola. Antes de comenzar a función, lese un texto que, na nosa opinión, é un verdadeiro manifesto:

"A obra que xubre boxe á escena é unha das antigas do noso teatro, é tamén a que foi escolldida como millor entre as d'alegante época para se presentar ao público no teatro Rosalía aquela notable agrupación que se chamou Escola Rexional de Declamación, creada e dirixida por Eduardo Sánchez Miño, e na que figuraban aficiónados tan notabes como as señoritas Consuelo Puga, Dolores Losada, María e Xulia Anguita, e os Srs. Rey, Xambrina, Panisse, Sánchez, Lago, Naya, Torres, González, Tuidela, Lens, Buch. O noso ouxeto ao encomenzar as veladas d'este ano pol-a nova Escola Dramática Galega", patrocinada pola Irman-


dade da Fala, é, ao tempo que vos presentas unha obra de valor no noso teatro, rendir un homenaxe ao seu autor D. Galo Salinas, o mais vello dos escritores galegos contemporáneos e un dos primeiros e que mais atención adicou sempre ao teatro galego, producindo moitas obras, ainda desconxectadas algunhas d'elas e que nós procuraremos estrenar, e lemar tamén có agardarme que meresca todos aquellos rapaces, moitos d'elles mortos prematuramente, que puxeron o seu saber e o seu entusiasmo ao servicio da nosa arte escénica... [...] Nós entendemos que unha das máis grandes formas de propaganda que podemos utilizar para espalhar o ideal redentor do pobo galego é aficionar a propia personalidade racial, és o teatro. [...] E non quere esto dizer que as obras galegas estén reducidas á copiar asuntos cabridos e martirizados, que en Galicia existen tamén as viñas. Pol-o d'agora son poucas aínda as producidos que entran no ambiente de señorío, é certo, mais báinas, e abí están [...] E cando os autores xurixan decantándose de que o galego, como en otdol-los idiomas do mundo pódense tratar toda a rasa de asuntos e desenvolveranse as maias variadas ideas; e sobre todo, cando vexen que bai unha Escola Dramática capaz de dar vida á cantas obras aparezan, non duvidamos que estas xuríen en cantidade e calidad que nada desmerecerán das correntes en otdol-los teatros." 178.
clases básicas. No plano ideolóxico o Conservatorio pretendía crear unha dramaturxia que espertase a conciencia nacional, mentres a «Escola Dramática Galega» volve ao "feito diferencial" do vello rexionalismo. No plano estético o Conservatorio buscaba unha ruptura coa tradición dramática galega e propuña como alternativa a estética naturalista e/ou simbolista, mentres a «Escola Dramática Galega» propugna o mantemento do reseso realismo decimonónico.

Leandro Carré Alvarellos asume que o teatro galego non se podía limitar ao medio rural, mais isto é todo o que estaba disposto a admitir. Non parece capaz de entender as intencions de homes como Antón Vilar Ponte ou Vicente Risco, aos que qualifica, desprezativamente, de "novos nazonalistas":

"Os novos nazonalistas son os que quixen queimar todo o nosso pasado literario, os que teñen un órgano de publicidade que eles mesmos institúen "da cultura galega"; son os que aproveitan total-as ocasías para falaren de sí mesmos, dos seus traballos, das suas colaboracións nas revistas estranxeiras..." 179

A súa concepción estética non fai máis aló do realismo e as súas descualificacións ás obras que Vilar Ponte e Vicente Risco consideraban claves na renovación dramática eran dunha dureza que se podería xulgur impertinente. Do drama Donosiña, de Xaime Quintanilla, afirmaba:

"Parece inspirada nas cousas francesas en que abandonan os marridos enganados, as cobezosas e aventureiras, os bandidos que se fiten amigos dos que explotan, e bastra os cínicos chantaxistas. Somella como se Quintanilla quixese satisfacer coa estabelecer unhas producións cinematográficas por series en que se ven as cousas mas estranxas" 180.

O que pensaba o director da «Escola Dramática» da estética naturalista coa que os homes do Conservatorio intentaran re-

O pecado abiego é tamén un drama. Mais non un drama de situacións violentas, de berros, de actitudes descompostas, de desesperacións clamorosas." 181

Este rexeitamento do naturalismo que se rexistra en Carré non debía ser exclusivo del, probabilmente representaría o sentir desa parte das Irmandades máis conservadora en materia estética, e isto explicaría a involución que houbo na escola de obras portuguesas representadas polo cadro da Irmandade durante os anos comprendidos entre a desaparición do Conservatorio e a creación da «Escola Dramática Galega».

A ruptura que pretendía o Conservatorio ficaba definitivamente abortada. A «Escola Dramática Galega» enraízaba na tradición dramática galega e recuperaba aos dramaturgos anteriores ás Irmandades (Galo Salinas, Manuel Lugrís Freire, Eugenio Carré Aldao, Xesús Rodríguez López, Euzebio Charlón e Manuel Sánchez Hervida), ao tempo que representaba as novas producións sen esixir que responesen a ningún tipo de innovación.

En coherence con esta volta ás orixes, isto é, a «Escola Rexional» de 1903, a «Escola Dramática Galega» recupera a proposta que, para fomentar o teatro, expuxera Galo Salinas en 1896, na Memoria acerca da Dramática Galega: a creación dunha compañía que percorrise o país dando a coñecer as obras galegas e que, ao tempo, servise de escola de formación de actores. Más as proxectadas excursións por todo o país fícaron reducidas a dúas actuacións no «Salón Doré» do bairro de Santa Lucía, outras dúas no Teatro Rosalía e algunha outra en Sada, porque a «Escola Dramática Galega» desaparecía ao rematar a temporada 1922-23.

Somos conscientes de que esta afirmación, a desaparición da «Escola Dramática Galega» en 1923, necesita unha xustificación moi demorada porque sempre se acreditou na súa perni-


vencia ata 1926; así está contemplado en toda a historiografía teatral galega. Este desfase cronolóxico parte de Leandro Carré Alvarellos que, en 1960, afirmaba:

"Eu mesmo dirixín a «Escola Dramática Galega», nome con que actuou derradeiramente, na sua segunda época o citado «Conservatorio Nazional», da Irmandade da Fala, da Cruña, durante os anos 1922 ao 1926, tempada a mais intensa en realizacións de teatro galego, pois chegaron a se facer unhas cen representacións por ano das melodias obras rexionaes e algúnsas portuguesas, no seu propio teatrío e noutros grandes escenarios da Cruña e d'outras cidades da Galiza".

Tanto a cronoloxía que proporcionaba Carré (1922-1926) como eses dados acerca das "cen representacións por ano" foron aceptados por todos os investigadores, sen excepción. Non obstante, as probas en contra destas afirmacións non deixan dúbidas acerca da cronoloxía de «Escola». Vexámolas.

En abril de 1923 remataban as representacións da temporada 1922-1923, e así o comunicaba A Nosa Terra:

"O domingo 15 do pasado representaouse... I... Con esta velada, á que asistiu unha enorme cantidade de público, deron remate as que dende o mes de Outono veu celebrando sempre con éxito grande a notabílisima agrupación..." 184

No número seguinte de A Nosa Terra, apareceu un artigo anónimo en que se recompilaba todo o labor da «Escola Dramática». Pasadas as vacacións estivais, en setembro, a Irmandade convocou un Certame de obras dramáticas:

182 Vid. por exemplo, "Entre o ano 22 e o 26, o Conservatorio pasa a chamarse Escola Dramática Galega" (Manuel LOURENZO e Francisco PILLADO MAYOR, O Teatro Galego, A Coruña, Ed. do Castro, 1979, p. 74); ou "Como parece evidente, a época nacionalista nom é uniforme quanto á actividade teatral podendo-se distinguir tres momentos. O primeiro (1916-1918) é o prévio á fundación do Conservatorio, o segundo (1919-1926) está dominado pola actividade de Conservatorio e da Escola Dramática Galega" (Henrique RABUNHAL, Obra cit., pp. 97-98).

En outubro, A Nosa Terra informa das obras que se van recibindo para o Certame e de que a «Escola Dramática» retomará "en breve" a súa actividade. Mais os meses pasan e as veladas non comezan. En febreiro de 1924 adiántanse as obras que se van representar nesa temporada:

"Encomenzaron os ensaios d'esta notable agrupación artística que tantos éxitos leva conquistados. Vense estudaando o feroz drama en tres actos Mareñas, de Lugris, e a obra tamén en tres actos O Engado, de Leandro Carré. Tamén se estudarán logo algunhas das obras presentadas ao certame celebrado por esta Irmandade da Fala" 187.

Maior esta é a última noticia que aparece en A Nosa Terra sobre a «Escola Dramática». Se temos en conta que entre outubro de 1922 (data de presentación da «Escola») e abril de 1923 (data de cerramento da temporada) non houbo un só número de A Nosa Terra que non informase das súas actividades e mesmo reproducise os textos con que presentaban obras e autores, non é criñel que, de funcionar a «Escola», decidise gardar ese silencio. Tampouco a prensa diaria da Cruña informa de ningunha actividade dramática na Irmandade.

Outra proba de que non hai actividade na «Escola Dramática» é que cando en xuño de 1924 a Irmandade cambia a súa sede para o primeiro andar do nº 36 da rúa Real, informa aos seus asociados de que no novo local estarán as oficinas da Irmandade, as de A Nosa Terra e mais as Escolas de Ensino Galego. Non aparece nin unha mínima referencia á
«Escola Dramática» que, en caso de existir, podería seguir funcionando no antigo local, xa que parece pouco probable que se puidesen facer representacións dramáticas nun primeiro andar.

En xaneiro de 1925, cando Vicente Risco le no Seminario de Estudos Galegos a súa obra O bufón de El Rei, un anónimo xornalista da publicación viguesa Galicia lamenta que non exista nin garda "escuela dramática" que poida estrelle:

"Lástima grande que non exista en Galicia unha escuela dramática encargada de dar a conocer las manifestaciones de nuestro arte teatral". 189

Temos outra proba de que non funcionaba a «Escola Dramática Galega», no comentario dun anónimo redactor de A Nosa Terra, que en xaneiro de 1926, cando redixe a recensión da obra O corazón dun pedáneo, afirma:

"O corazón dun pedáneo estremada pola Escola Dramática galega da Irmandade da Cruía, de tan grata recordación...". 190

Por non cansarmos o lector, citaremos unicamente unha proba máis de que a «Escola Dramática Galega» deixou de existir moito antes do que se vén afirmando. En xaneiro de 1926, Juan Jesús Gonzáles estaba intentando formar en Santiago unha compañía de teatro galego. Desde as páxinas de A Nosa Terra apoian a idea co seguinte comentario:

"Despois dos ensaios de compañías dramáticas galegas, entre as que non debemos esquecer a da Irmandade da Pala, que no decorso de varios anos estivo costamente representando obras galegas, portuguesas, e outras traduzidas de diversos idiomas, con grande aprazoso; que deu a coñecer algunhas que nada teñen que enxergar a moitas das que vemos adotar no teatro españo, o que serrou xa de afurtunada preparación para os que ban vir átras, a aparición d'esa compañía dramática galega ben or-

190 Leandro CARRÉ, O corazón dun pedáneo, A Coruña, Lar, 1921.

Se, como se cría ata agora, a «Escola Dramática Galega» funcionase ata 1926, é impensábel que A Nosa Terra, órgano da Irmandade da Coruña, entidade patrocinadora da «Escola», se expresase neses termos. Con todo, na nosa opinión, a proba definitiva de que a «Escola Dramática Galega» desaparexe en 1923 vén dada, a pesar de todo, polo propio Leandro Carré Alvarellos. En 1931, nos "Apontamentos para a Historia do Teatro Galego", Carré enumeraba todas as estreias da «Escola»:

"Mais o mór impulso que ata o presente recibiu o Teatro Galego, foi o iniciado o 22 de Abril de 1919 no Pabellón Lino, da Cruía. Entre aprazosos entusiastas representouse por primeira vez A Man de Santiña, unha delicada comedia de Ramón Cabanillas, coa que se apresentou ao público o «Conservatorio Nazonal de Arte Galego» creado e sostido pola Irmandade da Pala; mais tarde nomeado «Escola Dramática Galega», pero sempre laborando intensamente en prol do Teatro regional.

As obras estreadas por esta agrupación foron: A Man de Santiña, comedia en dous actos, de R. Cabanillas; Norie, drama nun acto, de Fernando Osorio (9 outono 1919); No intimo, monólogo, de Xacobe Casal (mesma data); Entre dous abismos, comedia nun acto (29 Novembro) e A Patrea do Labrego, drama nun acto, de Antón Villar Ponte (7 Nadal); A Tola de Sobrán, comedia nun acto, de Francisco Porto Rey (11 Xaneiro 1920); San Antón o Casamento, comedia nun acto, de A. Rodríguez Elias (21 Marzo); Maria Rosa comedia en dous actos, de Gonzalo López Abente (18 Febrero 1921); O corazón dun pedáneo, comedia nun acto (30 Abril 1922); A Venganza, cadro tráxico nun acto (31 Nadal) e O Pecado Alleo, drama en tres actos (13 Abril 1923), de Leandro Carré Alvarellos; Vaites, vaites... comedia nun acto de Ricardo Fade (11 Xaneiro 1923) e Ainda vive, comedia en dous actos, de Francisco Alcayde (21 Xaneiro)". 192

Se comprobamos a data da última obra citada na relación de estreias que nos ofrece Carré Alvarellos cos datos que proporciona a prensa, efectivamente, a última obra estreada pola «Escola Dramática Galega» foi /Aínda vive/, de Francisco Alcáide, do domingo 21 de xaneiro de 1923. Nestes “Apontamentos” tamén afirmaba Carré que o seu drama O Engano, aínda estaba por estrear, cando vimos que esa era unha das pezas que se estaba a ensaiar na última noticia que temos da Escola, datada en febreiro de 1924. Custa traballo acreditar en que a «Escola Dramática Galega» funcionase tres anos máis e non estrease absolutamente nada, nin O Engano, do seu director, nin Os Hirmandiños, de Xaquín López Ribó –gañadora do certame da Irmandade–, nin ningunhas das outras obras que levaron mención honorífica neste mesmo certame. E tampouco podemos acreditar en que a memoria de Leandro Carré Alvarellos fose máis feble en 1931 do que en 1960, data esta última na que alonga a vida da «Escola» ata 1926.

Na nosa opinión, este sarillo de datos que orixinou Leandro Carré ten a súa explicación, en parte, nas circunstancias políticas que lle tocou vivir. A ditadura franquista borraría a memoria histórica galega ata o extremo de que a mocidade dos anos 60 acreditaba cegamente en que nunca existira un teatro propio. O dramaturgo redixiu a obra causante do “erro” cronolóxico para ser publicada en Portugal e tendo a seguridade de que unicamente chegaría a lectores moi concienciados nunha sociedade que se avergoñaba de ser galega. A súa intención probablemente fose boa: ampliar un pouco a historia do teatro galego. Repetirá o mesmo, en 1963, coa «Escola Rexional de Declamación», á que prolonga a vida en tres anos. Respondendo a unha enquisa, declaraba:

"El hecho de que en 1903 se haya fundado en La Coruña una "Escuela Regional de Declamación" que durante tres años celebró representaciones de obras galegas...

Estas declaracións non poden ser un lapso; o polígrafo coruñés sabía perfectamente, como demostrou en moitos traballos, que a «Escola Rexional de Declamación» da Coruña non pasar dun primeiro ano de vida. Esta “fantasía” acerca da «Escola Rexional de Declamación» non a puido incorporar á historiografía posterior porque esa parte da historia xa estaba publicada na Literatura Galega de Eugenio Carré Aldao. Non obstante, tal e como estaba na ditadura franquista a memoria histórica do pobo galego, era doado desvirtuar a verdade. Que posteriormente Leandro Carré non desmentisce a cronología 1922-1926 para a «Escola Dramática Galega», consentindo que, despois de moihas entrevistas, Francisco Pillado e Manuel Lourenzo a recollese como verídica, foi simplemente un trazo de vaidade, da que xa dera mostras antes da sublevación do 36.

Falamos de certa vaidade en Carré porque xa vimos como insistiu sempre en afirmar que a «Escola Dramática Galega» era o Conservatorio con outro nome, a pesar de que el era o primeiro que tiña que ser consciente das diferencias entre unha e outra agrupación. Ademais disto, en 1923, chegara a se atribuír a si propio a creación da comedia galega:

"Hasta aquí todo eran dramas ou comèedias dramáticas. [...] ¡Por qué, pois, limitarse a aquellos? Daquella eu quixome impôr o traballo de ver se podía escribir unha comedia. Fíxen o primeiro ensayo e cando rematase Noite de ruada, foi agora trece anos e lámilla á un fato de amigos que a aplaudiron, tiunha unha grande satisfacción, mais que por se tratar d'una obra saída do meu maixín, porque entendía que ela babía de influír para que os autores galegos adicasen maior atención ao xénero cómico."**

Evidentemente, Carré non podia ignorar que antes de 1910, data en que súitía a escrita de Noite de ruada, xa se estrearan obras de carácter cómico. Tiña a súa relación na Literatura Galega e na Memoria crítico-bibliográfica sobre o Teatro Regional Gallego, ambas as dúas obras de seu pai, Eugenio Carré Aldao. Non pretendemos con todo isto diminuír en absoluto a

---


importância de Leandro Carré na história do teatro galego, tanto na sua faceta de criador, director e actor, como na de historiador, simplesmente queremos corrigir um erro cronológico que facia de moi difícil comprensión a evolución da historia dramática galega.

E dicimos que ese desfase cronológico da «Escola Dramática Galega» dificultaba a comprensión global da historia do teatro galego, porque parecia imposible que a ditadura de Primo de Rivera acabase coa actividade dramática de todos os grupos de teatro alleos ao folclore, mais concedese unha buia especial á «Escola». A última representación galega do grupo «A Terriña» está datada en xuño de 1923196; a do grupo «Catívexas» en febreiro de 1924197; o «Cadro Escolar» xa non inicia a tempada 1923-24; e o cadro da Universidade tampouco correu mellor sorte, porque aínda que a historiografía tradicional cita como última representación do grupo a estrea de Lubicán, celebrada o 24 de novembro de 1924, esta función foi un feito illado, incluída no programa dun acto académico e para un público exclusivamente universitario.

De se manter a «Escola Dramática Galega» ata 1926, serían incoprensibles as polémicas que veremos no capítulo correspondente e, sobre todo, a desatada no ano 1926 polo intento de crear en Santiago unha compañía de teatro galego.

Para acabarmos coa cuestión do Conservatorio, o Cadro de Declamación da Irmandade e a Escola Dramática Galega, imos ver os seus repertorios. Na historiografía teatral o único estudioso que realizou unha enumeración de todas as obras representadas polas agrupacións da Irmandade da Coruña foi Henrique Rabunhal. No listado que atribuí ao que denomina “Conservatorio ou Cadro da Irmandade” notamos en falta deseas pezas das que están documentadas na prensa: O miñato e mais a pomba198, e Os catro túneles200, de Avelino Rodríguez Elías; Roncar sen durmir, de Castro Soromenho201; Almas sinxelas, de Xavier Prado “Lameiro”202; Os dous xordos, de Manuel Lourenço Roussado203; ¡Xusticia!, de Ramón Suárez Pedreira204; O no Pedro, de Marcelino Mesquita205; O chor rou, de Santos Júnior206; Aliganeus cuartos, de Julián Howorth207; Pouca vergoría, de Ernesto Rodríguez208; Recordos dun vello gaiterio, de Nan de Allariz209; o monólogo final de O avaro, de Molíre210, e mais outras catro das que descoñecemos o autor: Os monicreque211, Medias solas e tacó212, Na fonta213 e Dous Amores214. Maius inclúe algunhas que non puidemos documentar nin no Conservatorio nin no Cadro da Irmandade: Domostía, de Xaimé Quintana; No íntimo, de Xacobe Casal; Pra vivir ben de casados e A venganza, de Leandro Carré Alvarelos; e mais Entre gestas, de Carlos Selvagem. Descoñecemos, porque non o especifica, de onde tirou Rabunhal a información, mais na prensa e arquivos consultados non puidemos confirmala.

---

212 Igual que acontecía coa peza Os monicreque, a obra Medias solas e tacó aparece cualificada nas notas de prensa como “comedia portuguesa” (cf. “De Sol a Sol”, La Voz de Galicia, A Coruña, 11.2.1922). A tradución do título escurre de tal maneira o original, que resultou imposible a súa localización no repertorio portugués.
213 A única indicación con que contamos sobre esta peza é que a nota de prensa a cualifica de “diálogo” (vid. “De Sol a Sol”, La Voz de Galicia, A Coruña, 18.12.1920). Tan escasa información transformou nunha tarefa imposible a localización do autor. Descoñecemos se podería ser portuguesa, aínda que non se pudo localizar no repertorio portugués ningunha obra que respondese a ese título.
214 Todo o que sabemos sobre esta peza é a información ofrecida pola seguinte nota de prensa: “Fasto manha se celebrará na Irmandade da Fala, uns veladazos teatrais en la que se escenificarán varias obras de comedia de un xentío escritor titulada Dous Amores” (cf. “De Sol a Sol”, La Voz de Galicia, A Coruña, 12.3.1920). A única obra do repertorio galego que responde a este título é da autoría de Lois Amor Soto, mais non é unha “alta comedia” nin estaba escrita en 1920, xa que contamos con un fanzine que recoñece como data de estrea dezembro de 1923, en Ferrol.
Este mesmo estudioso, a respecto da «Escola Dramática Galega» unicamente menciona as obras máis representadas entre as que inclúe tres que tampouco puidermos documentar, O pai de Strindberg, O avarento de Molière e Lysistrata de Aristófanes215. Quizais Rabunhal interpretase ao pé da letra o "Prólogo" que para A tola de Sóbran, escribíu Antón Vilar Ponte en 1927. Por estas datas, baixo a Ditadura de Primo de Rivera e no marco das polémicas sobre o teatro galego, Antón Vilar Ponte redixú unha cariñosa lembranza do Conservatorio:

"O ouzeto d'estas liñas é outro moi diferente: o de llez render unha zusta lembranza agarrímosa a un feito de rapaces da "Imandade da Fala" da Cruía, que fai xa algunhs anos, baixo a dirección de Fernando Osorio, organizaron un Conservatorio de Declamación Galego que tivo momentos moi felíces, levando á escena comedias e dramas de Cabanillas, Lamet, Charlón e Hermida, Lugris, Carré, López Abente, Comellas, San Lois Romero, Rodríguez Elias, Quintanilla, eis como diversas obras portuguesas, e algunhas de Molière -O avarento-, de Shakespeare -As alegres comadres de Windsor-, d' Strindberg -O pai-, d'Aristófanes -Lysistrata-, entre outras de sona universal traducidas á nosa língua. Causa que compre decire, para fixar este feito da historia da cultura ensebre diante dos ollos das xeneracións novas, e para que sepan os que agora toman posto d'onor nas fias do galeguismo, que na Cruía boubo uniano un tencionamento de Teatro Intimo..."216.

Estas declaracións non se poden tomar ao pé da letra porque vimos xa como nun artigo deste mesmo ano (1927), o propio Vilar Ponte afirmara que O pai, de Strindberg, así como outras grandes obras da literatura universal, foran utilizadas para preparar os alumnos do Conservatorio, mais non confirmaba que fosen representadas perante o público. O ilustre galeguista estaba, simplemente, aclarando as ideas das novas xeracións de escritores que coíban que nunca se fixera nada por modernizar o teatro galego.

215 Vid. ibídem, p. 113.

Reconstruíndo, a través da prensa, o calendario da temporada teatral da «Escola Dramática Galega» é doado percibir que existen dúas lagosas: os domingos, 4, 11 e 18 de febreiro non temos rexistrada ningunha velada, así como tampouco nos domingos 1 e 8 de abril. Poderíase pensar que O avarento, O pai e Lysistrata fosen representadas as tres neses días, aínda que a morte de Manuel Murguía o día 2 de febreiro, podería explicar perfectamente un loito que suprimise durante un breve período de tempo as festas e veladas na Imandade. A respecto dos domingos de abril en que tampouco houbo veladas, a explicación é moito máis doada: os días 12 e 13 dese mes, a «Escola Dramática Galega» debutaba no Teatro Rosalía de Castro con dúas obras, unha delas estrea, e por tanto suspendería as veladas habituais para ensaiar esas pezas.

De todas as formas, na nosa opinión, o que confirma que a información de Rabunhal está errada é o feito de que esas obras non figuren na recopilación que, do traballo da «Escola Dramática Galega», publicou A Nosa Terra cando rematou a temporada. Recopilación en que non falta ningunha das obras documentadas na prensa217.

O CERTAME DE BETANZOS

O sucedido con este certame, convocado pola Irmandade de Betanzos en xuño de 1919 –en plena polémica sobre a orientación do Conservatorio–, é unha proba máis das consecuencias do enfrentamento entre dúas concepcións diferentes do teatro galego dentro das Irmandades da Fala.

O Certame tivo unha grande repercusión na prensa pola cuantía do primeiro premio (500 pts.). O habitual nos certames literarios galegos era que os premios fosen “objeectos de arte”, e cando eran premios en metalico non ultrapasaban as 100 pts.; mais para a Irmandade de Betanzos as representacións dramáticas era unha importante fonte de ingresos:

“Moxos ou poucos, a Irmandade contaba cos ingresos das veladas teatrais para a súa financiación. Neste senso, temos noticia do ingreso rexistrado o 28 de Febreiro de 1919, o día da estrea da obra de Leandro Carré, Enredos, que ascendeu a 214,75 pts., o que denota unha grande afluencia de público, tendo en conta os precos da época”.

Toda a prensa consultada recolleu a convocatoria deste certame que tardou máis dun ano en ser fallado, xa que ata xaneiro de 1921, o xurado, constituído por Salvador Cabeza de León, Antonio Rey Soto e Vicente Risco, non emitiu o seguinte fallo:

“Primer premio, 500 pesetas en metálico, declarado desierto.
El segundo premio, una artística escribanía de plata, ha sido adjudicado a la obra de D. Ricardo Frade Giraldez titulada (Váte... váte).
El tercero, objeto de arte, obra del notable escultor D. Miguel Blay, a la de D. José Castro Lens, titulada A xusticia pola man
El cuarto, una pluma de oro con su estuche, a la obra de D. Leandro Carré, O Pago.

Os prezos de 1920, segundo informa o programa de man do 13 de marzo, eran os seguintes: "Cadeira, 1'25 pts; Diantereza, 0'75; Xócalo, 0'50. Próe Irmaos: Cadeira, 0'75; Diantereza, 0'50; Xócalo, 0'35."

El quinto, objeto de arte, a la obra de D. Manuei Masías Sánchez titulada Froniña.
El sexto, objeto de arte (creación do Jurado) a la obra de D. Luis Fernández Gómez, denominada O milagre.
Obtiveron accésitos as obras de D. Leandro Carré Alvarelos A paz do campo, O engano” y Os amores de Xan Quinto.”

Na nosa opinión, a Irmandade da Coruña non debe quebedar satisfeita con estes resultados, e o primeiro que avala esta suposición é o feito de que A Nosa Terra non publicose o fallo do xurado, limitándose a comentar:

“Xa e coñecido pola prensa o fallo do Xurado que xusgou as obras teatraes no Concurso feito pola "Irmandade" de Betanzos. Nós, por falla d’espacio boxe, non podemos falar con máis longura do asunto. Somente deciremos que aquella "Irmandade" me rez unha loubanza querendosa que nós l’adicamos con istas liñas.”

Non parece lóxico que despois de tanta propaganda como lle dera, ao final non publicose o fallo, e este silencio tivo como consecuencia que a historiografía dramática só tivese noticias indirectas das obras premiadas e que mesmo se chegase a dubidar de que fose fallado. Unicamente se sabía que Frade Giraldez, Castro Lens e Carré Alvarelos obtiveran algún premio. Isto levou a Torres Regueiro a supor que, ándase que non se coñecese o fallo completo, o polémico certame si fora fallado:

“Ricardo Frade volta á carga solicitando da Irmandade unha resolución sobre a súa obra, supostamente premiada. Non fica claro, porén, se a resolución solicitada se refiriu ao fallo do concurso ou a unha posible publicación da obra. Fallo debíamo haber polo que se deduce dunha carta enviada, uns días antes que a de Frade, pola sociedade coral «Queixumes dos Finos».”

221 Cf. Xesús TORRES REGUEIRO, Obra cit., p. 115.
As dificultades polas que pasou este certame podemos imaxinaras dado o tempo que tardou en ser fallado, probablemente debido ás profundísimas diferenzas estéticas e ideolóxicas existentes entre os tres membros do xurado. Cando Vicente Risco, anos máis tarde, redixe o ensaio “Da Galiza Renascente”, dos dramaturgos premiados en Betanzos unicamente nomea a Leandro Carré Alvarellos, non obstante cita algunha das obras que se presentaron e non obtiveron premio. Sabe-mos delas polos listados da prensa:

“También, con acuse de recibo, la comisión organizadora hace público que hasta la fecha se han recibido las siguientes obras; Rosinha, A señá Tibuccia, O milagre, A paz do campo, ¡Vaites... vaites!, O casamenteiro, O Garra Mor, O engano, A xusticia pola man, Froinha, O labrador e o cacique, Lenguas ruínas e almas boas, Os amores de Xan Quinto y Un home de pan e ferro. Además se recibieron otras varias que por ir firmadas polos mismos actores [sic] no pudieron ser admitidas.”

A obra que aparece en primeiro termo, Rosinha, sería, probablemente, a Rosinha de Xesús San Luís: a concorrência a este certame explicaría o feito de que o autor fixese a súa lectura perante o cadro de declamación A Terriña en novembro de 1919, mais que non a estrease ata 1921, despois de coñecido o fallo do xurado.

Para Vicente Risco, no ensaio arriba citado, esta obra de San Luís, ao que considera un dos melores dramaturgos do teatro social, é superior a O Fidalgo. Non obstante, o xurado de Betanzos considerou que ¡Vaites... vaites! (pasatempo nun acto de ambiente rural e costumista), era superior non só a Rosinha, senón tamén a O pago e O engano (dramas en tres actos, de ambiente urbano que tiñan como protagonista á clase media).

Isto quere dicir que a maior parte dos seus membros (Rey Soto e Cabeza de León) optaron por que o teatro galego seguise a ser rural, costumista, cómico e breve. De aí que nin Vicente Risco nin os homes de A Nosa Terra se amostrasen satisfeitos cos resultados, xa que esperarían que unha obra das que optaban pola renovación dramática levase o primeiru premio. Isto era o que daban a entender cando, a finais de 1919, comunicaban novas sobre as pezas recibidas para o certame:

“Justo Concurso será un éxito, dadas as moitas obras recibidas e a sua valía, algunhas d’elas d’unha nova orientación no noso teatro.”

O certo é que a partir do momento en que se coñeceu o fallo do certame, A Nosa Terra –dirixida nestas alturas por Antón Vilar Ponte– non volveu informar sobre as actividades dramáticas do cadro de Betanzos.

---

222 Torres Regueiro comenta algunhas cartas cruzadas entre as concursantes, a directiva da Irmandade e Cabeza de León. O historiador comenta: “E o certame teatral resultou desbondo enveredado e polémico, polo menos en canto á súa resolución.” (XR. T ores Re GUEIRO, Obra cit. p. 115).
III

O TEATRO DURANTE A DITADURA
(1923-1931)
O TEATRO DURANTE A DITADURA (1923-1931)

Se ben os estudiosos coinciden en sinalar a creación do Conservatorio como o inicio dunha nova etapa na historia do teatro galego, a discrepancia é absoluta entre eles á hora de marcar a data en que se cerra esta etapa. Para Manuel Lourenzo e Francisco Pillado chega ata 1923, ano en que se fundou o Seminario de Estudos Galegos227; para Henrique Rabunhal acaba en 1926, ano en que data a desaparición da «Escola Dramática Galega»228; e para Manuel F. Viéites prolóngase ata 1936229. Unha vez probado que a «Escola Dramática Galega» desapareceu en 1923, parece que as opcións ficam reducidas a dúas datas, 1923 e 1936.

Ao longo deste capítulo intentaremos probar que a Ditadura de Primo de Rivera (setembro de 1923) acabou con todas as actividades dramáticas que non estivesen vinculadas ao folklore, cerrando a etapa máis vixosa do teatro galego en canto a número de representacións e grupos en activo. Unha das primeiras medidas que tomou o Directorio Militar foi ditar o Decreto contra o Separatismo, que no seu primeiro artigo di:

"Serán juzgados por los tribunales militares, a partir de la fecha de este Decreto, los delitos contra la seguridad y unidad de la Patria y cuanto tienda a disgregarla, restarle fuerza y rebajar su concepto, ya sea por medio de la palabra o por escrito, ya por la imprenta o cualquier medio mecánico o gráfico de publicidad y difusión, o por cualquier clase de actos o manifestaciones"230.

Contra a "unidad da Patria" atentaban todos os movimientos nacionalistas e, inevitavelmente, desapareceu todo o aparello organizativo das Irmandades. En 1923 a corrupción política e o estancamento e ruína económica do Estado Español eran tan alarmantes que, en xeral, a Ditadura foi ben recibida.

228 Henrique RABUNHAL, Obra cit.
229 Manuel VIETES, Obra cit.
E mesmo desde o poder creouse unha entidade, a "Hermes- dad Gallega", que pretendía substituír ás Irmandades da Fala. O historiador X. R. Barreiro explica o que Primo de Rivera pretendía con este organismo:

"Durante a Ditadura boubo un tento frustrado de crear dende o poder un galeguismo domesticado. Trátase da chamada "Hermes- dad Gallega", presidida polo marqués de Quintanar e polo Conde de Castelo que publican o manifesto fundacional o 7 de Novembro de 1923" 231.

En teoría, a "Hermesdad Gallega" pretendía aglutinar a todos os homes "bos e apolíticos" que quixesen defender Galiza, mais a verdade do que realmente agachaba faco ao descuberto nas palabras de Narciso Rivas, presidente da sección de Ourense:

"Los que no pueden ser admitidos son los profesionales, los vividores de la política. Estos ni los admiten los estatutos del Somaién armado, ni pueden serlo tampoco en esta especie de Somaién desarmado, fascismo español o como se le quiera apellidar" 232.

De todas as maneiras, os límites impostos pola Ditadura deben ser suficientes para determinados rexionalistas galegos, xa que unicamente iso pode explicar certos comportamentos como, por exemplo, o de Eladio Rodríguez González, presidente do coro «Cántigas da Terra» e membro das Irmandades da Fala, que se incorporou á directiva da "Hermesdad Gal- lega" da provincia da Coruña 233.

Se o Decreto contra o Separatismo abranguese absolutamente todas as manifestacións en lingua galega, non caberían dúvidas á hora de analizar a época, mais o Ditador abrigaba certas "símpatías" cara ao rexionalismo. En palabras do historiador Raymon Carr:


"Para el dictador, regionalismo significaba folklore, danzas, literaturas regionales y artesanía local, es decir, cosas que fueran politicamente seguras, atractivas para los turistas y que constitu- yeran una prueba de la diversidad dentro de la unidad" 234.

De aí que no Real Decreto figurassen as seguintes conce- sións:

"El expresarse o escribir en idiomas o dialectos, las canciones, bailes, costumbres y trajes regionales no son objeto de prohibición alguna..." 235.

Esta "permisividad" debe ser a causa de que a historiografía dramática non analizase nunca as repercusiones da Ditadura na evolución e desenvolvemento do teatro galego, xa que coa política de Primo de Rivera os coros foron máis mimados que nunca. «De Ruada» é agasallado polas Deputacións Españolas, «Os Enxebrés» reciben unha gravata do propio ditador, algúns desprázanse a Madrid coa Unión Patriótica para celebrar os aniversarios da Ditadura, e a «Toxos e Froles» ou- tórganlle o título de "Real") debido a que eran útiles e necesarios para a política da Ditadura; mais os grupos que non podían ser utilizados con fins folclorizantes, é dicir, os que eran exclusivamente dramáticos, desapareceron.

Os decretos con que, ao longo dos anos, a Ditadura foi controlando que o ensino fose exclusivamente en español, que en ningún centro oficial (incluídas Universidades) existiu- sen cátedrás de idiomas "rexionais", e que nas escolas non houbese máis que libros escritos na llarga oficial indican que a cuestión lingüística non era algo anecdótico nin circunstancial, senón que respondía a unha política moi clara e definida 236. Mai a extravagante personalidade do ditador, a boa aco-

236 Para comprobarmos isto abondará coa lectura do artigo 2º da Real Orde do 13 de outubro de 1925: "Los Inspectores de Primera Enseñanza, en las visitas que realicen, exami- narán los libros de textos en las escuelas, y si no estuvieran escritos en español o con- tuvieren doctrinas o tendencias contrarias a la unidad de la patria [...] los harán retirar
llida que tivo (en principio) a Ditadura, a redención de foros, así como certas melloras na vida material, unidas a que non se prohibiu a publicación de literatura galega (sempre que non atentase temáticamente contra a “unidade de la patria”) deben-ron contribuír a que a historiografía dramática esquese que a ditadura de Primo de Rivera funcionou realmente como tal.

O certo é que a revista Nós non volveu ver a luz ata xullo de 1925; que Rexurdimento, órgano da Irmandade Nazionalista Galega, desapareceu; e que a censura foi brutal:

“Con el sello de la Comandancia militar, y bajo el epígrafe «Censura», hemos recibido, ás cinco y média de la tarde de hoy la seguinte nota:

«Con el fin de sentar un criterio claro y terminante que evite dudas respecto á cuanto a censura en la prensa se refiere, queda en absoluto prohibida la publicación de:

1º. Comentarios sobre las distintas medidas que publique el Directorio que hoy ejerce la Gobernación del Estado.

2º. Declaraciones, manifestaciones ó cartas de personas, grupos ó entidad alguna, sobre los sucesos políticos que actualmente se desarrollan, con excepción de aquellas que enuncien adhesión firme á los actos y disposiciones del citado Directorio.

3º. Noticias de reuniones y trabajos preparatorios de cualquiera género para promover disturbios, ó huellas que puedan alterar la marcha normal y tranquila, tanto en los núcleos de población como en el campo”

Á parte de toda a represión legal, a sinistra rede de control que organizou Primo de Rivera cos Alcaldes, Delegados Gobernamentais e Gobernadores debeu facilitar que cada censor dese un toque persoal ao seu labor, pois unicamente unha situación deste teor pode explicar certas contradicións. Luís Corťiñas, presidente da Irmandade Nazionalista de Betanzos, deixou o seguinte relato do acontecido na súa localidade:

immediatamente de manos de los nifios y procederán a formar expediente al maestro, suspendiéndole de empleo...”. Para unha información exhaustiva sobre a problemática lingüística nesta época, véxase “La persecución del catalán por la dictadura de Primo de River- ra” en Josep BERNAT, L'hostat franquista de genocidios culturals contra Catalunya, Barcelo- na, Public. de l'Abadia de Montserrat, 1995.


Guerra ata 1925—, pode explicar que o grupo compostelán "A Terriña" celebrase en novembro de 1923 unha velada en españo e despois desaparecese. Os seus integrantes parece que comprenderon axiña o que significaba a Ditadura.

Os da "Escola Dramática Galega", sen embargo, tardaron un pouco máis en asimilarse a nova situación. En febreiro de 1924, apareceu en A Nosa Terra unha nota comunicación que esa temporada a "Escola" representaría Mareiras, de Manuel Lugris⁴⁰, O engano, de Leandro Carré⁴¹ e mais algunhas das obras premiadas pola Irmandade:

"ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA"

Encomenzaron os ensaios d'esta notabre agrupación artística que tantos éxitos leva conquistados. Vense estudando o férmoso drama en tres actos Mareiras, de Lugris, e a obra tamén en tres actos O Engano, de Leandro Carré. Tamén se estudarán logo algunhas das obras presentadas ao certame celebrado por esta Irmandade da Fala"⁴².

Sabemos que nin O engano, de Carré, nin ningunha das obras premiadas no Certame da Irmandade chegou a ser estreada pola "Escola Dramática". O que se descónexe é se as súas actividades foron interrompidas por orde gobernativa ou porque funcionasen a autocensura e o medo nos seus integrantes. Pose como for, na nosa opinión, o máis probable é que, ándoa que o intentase, a "Escola Dramática" non podería conseguir o permiso necesario para retomar as actividades, visto que as súas veladas non cabían na categoría do folclórico. A súa finalidade de concienciación do feito diferencial galego, o seu vínculo ao proxecto político da Irmandade da Coruña e a reivindicación da lingua non eran asimilábeis pola Ditadura⁴³.

"O xefe do actual Goberno ten dito en varias ocasións que se robustecería a persoalidade das rexións e que babería respeto para as lóngas rexións. Así o pregou tamén a Real orden do 21 de Nadal publicada na "Gaceta" do 29 que no seu preámbulo dix:

"Considerando que no existe ningurna disposición que prohiba en el orden privado lo que se ha de hacer en el orden público..."

Pol-o tanto nas "Escolas do Instituto Galego" temos perdoidísimo dirreito a cultivar o noso idioma, que tantos fritos leva dado a nosa literatura, e que tantos ainda pode dar. Pol-o demais, xa é sabido que, nas escolas, que axiña se abrirán, fardase o instito no idioma español..."⁴⁴.

Unha vez comprobado que o único teatro galego permitido fai o relacionado cos coros, o labor dos homes máis concienciados tivo que se volver cara a eles. Antón Vilar Ponte nun artigo de decembro de 1923, titulado "El teatro que necesitamos", trazaba as liñas que deberían seguir estas agrupacións:

"La parte teatral de los programas de los coros debe, pues, dejar de ser un espectáculo de relleno, si se quiere de verdad educar a los jóvenes que nos asisten..."

a) "Fomentando o Inálbo. As Escolas da Irmandade", A Nosa Terra, A Coruña, n° 197, 1.2.1924.

⁴⁰ Manuel LUGRIS FREIRE, Mareiras, drama en tres actos en prosa, Imprenta e Fotografía do Ferrer, 1904.
⁴¹ Este drama de Leandro Carré fora premiado no polémico certame da Irmandade de Béntans en 1921.
⁴² Cf. "Festas Galegas", A Nosa Terra, A Coruña, n° 197, 1.2.1924.
⁴³ Como vimos xa no capítulo anterior, Leandro Carré falseou a realidade histórica con declaracións do seguinte teor: "Durante os anos 1922 ao 1926, tempra a mais intensa en realizacións de teatro galego, pola chegaron a se facer unhas cen representacións por ano das mellores obras rexionais e algunhas portuguesas, no seu propio teatrín e nou-

⁴⁵ "Fomentando o Inálbo. As Escolas da Irmandade", A Nosa Terra, A Coruña, n° 197, 1.2.1924.
El ambiente, el paisaje, el lirismo, con las bellas y exquisitas leyendas de que resultan generadores, deben ser los elementos heroicos de las obras teatrales que los coros muestren en sus programas como complementaría de su labor “folklorica”. Los personajes de las piezas escénicas que los coros nos ofrezcan, han de ser, si bonradamente deseamos el resurgimiento de nuestra personalidad espiritual, productos de la tierra distilados de modo escrupuloso por los mejores alquimistas literarios de la raza. Sólo así esas fiestas enxembe que con tanta frecuencia se realizan, perderán su carácter de vulgar envoltorio, para trocarse en justas señoriales de un pueblo que creó una lírica que fue toda una fuente de cultura universal en el medioevo.  

O nacionalismo non podía manterse impasible perante o aceleramento do proceso de xenerativo en que entraron os coros coa Ditadura, proceso que anulaba o espírito redencionista de moitos deles, sobre toco daqueles que contaban nas súas directivas con persoas de credo rexionalista que acolleran con agrado as limitacións impostas polo ditador. Este era o caso do coruñés «Cántigas da Terra», cuxo presidente, Eladio Rodríguez González, se incorporara á “Hermadad Gallega” de Primo de Rivera. As consecuencias disto non tardaron en facerse evidentes: na primeira actuación do coro durante a Ditadura, en decembro de 1923, suprimíu do programa o Himno Galego, que era de obriga como cerramento dos festivais e, ao pouco tempo, protagonizou un episodio vergonzoso que resulta moi ilustrativo acerca do ambiente de temor en que se realizaban os actos galeguistas, como se a xente non soubese a que se ater a respecto do que fai ser permitido ou sancionado. Produciuse a raíz da homenaxe aos mortos ilustres que anualmente se celebraba na Coruña:

“E así commemorouse este ano este acto xeneroso e patriótico, que algún ano voltarase a celebrar con toda a solemnidade que debe ter e que tivo outras veces —— fina censurada!  
Houbo unha nota cómica e ridícula que deu o coro «Cántigas da


Terra». Ao se enterar pol-a prensa local de que iba ser a Irmandade de quen organizaba o acto, anticipouse a celebralo pol-a sua conta, cando os outros anos o fixera xuntamente co-as demais entidades, indo ao cimiterio o domingo anterior e anunciando que non levaría o estandarte nin babero cantos. Eso chamase ser prudentes e comedidos! Como despois organizou o «Circo» o acto do 16, tiveron que voltar porque senón quedaban mal co «Circo». Así que este ano «Cantares da Terra», fixo o bomenaxe por partida dobre. ¡Haimos patriotas!”

A fins de 1924, despois dun ano de Ditadura e co Estado de Guerra aínda vixente, a degradación dalgun coros era tan evidente que Federico Zamora denunciaba a situación recomplilando certas trappiladas habituais nas súas actuacións:

“Non se pode negar — o isto está dito milleiros de veces— que os Coros fixeron nos seus comezos unha fonda labor galeguista... Hoxe temos en Galicia unbos vinte Coros que non deixarán labor galeguizante algunha, e para que chegue a conecemento d’aquelas xentes certas cousas que fixeron algún d’elles vou reférrir algúns casos concretos que falan ben ás craras da labor que fan.

Comezaron os Coros co-a monomaniacía de ser dar a conecer en Madrid, [...]. E ao ir aí a maioría d’elles non fixeron outra labor mais outa que o pómolo en ridículo con cada representación que daban e houbo algún Coro que no seu afán de facer mais que os outros chegou a argallar no caito estanque do Retiro — nada menos que unbos Caneiros— e para facer a festa mais enxembe chegou a ir bebendo un mal viño en tiestos de plantas, porque eran de barro e non había cuncas; os comentarios folgan. Outros Coros no desexo de cantar pezas mais ou menos orfeónicas non dubideron en perdel-o tempo e ensaiar obras en castelán... Outro Coro para lle dar sen dúbia mais amenedade ao especialculo falla cantar a un rapacillo de uns 10 anos unha especie de jolos baturas, que lle sentan qu’d a xenio oublías. E xa non falemos da presentación; hai Coros nos que as rapazas saen con panos de percal estampados na cabeza de córes que nunca foron usados na nosa terra, outros nos que tamén as rapazas locen unbos mártixes pendentes goyescos de pasta blanca e aínda non vin á unha rapaza que non saía co as pati-

247 Cf. “O homenaxe a os mortos ilustres”, A Nosa Terra, A Coruña, nº 199, 1.4.1924.
llas... moi rizadíñas por certo. Dos homes que direi eu, cuál que todos ganhan unha informalidade [sic] da que lles pode ter envexa o ejército alemán...
¿Costará tanto facer un Coro Galego en vez de moitos coros que se convertiron en número de Varietés?" 248.

Federico Zamora probablemente tivese toda a razón do mundo, non obstante había unha realidade que non se podia obviar: o éxito dos coros entre o público popular. En palabras de Xosé Lesta Meis:

"Eu non sei si o haber moitos non será a morte de todos. Poida que si. Pero o caso é que cada vez que un en presenta a xente vai a velo como a cousa millor. Onte no Teatro Rosalía Castro donde cantou -Saudade- non cabía a xente. Despois de vendidas todalas butacas puxeronse sillas por donde se poido, e aínda quedaron moitos sin se poder sentar. Eu tuve que sacar unha silla das da mina filia, porque estaban tan xuntas que non había modo de se poder sentar sin que os [sic] esmagasemos a outros. E iso que se venderon a tres pesetas. Foi ben tempo que non vin o teatro tan cheo de xente.

Cos coros dáse unha cousa moi notable e consoladora pra nós. Vai a xente a eles como a unha gran romaxe. A fatos. Pero é a xente do que chamamos pobos. A xente das aldeas. Veñen pais, fillos, mozos e vellos. Veñen aeto. Creo que o día que canta un coro hai moitas casas que quedan xaleiras. Esto prova que o poblo gústalle os coros e que os coros recollen as cousas que o poblo leva na t-alma. [...] O renacemento da nosa terra deberálle moito os coros. Como eles sigan así, cada día ba de ser mais o amor al nosas cousas. Deixemos a un lado a preparación musical. Fan o que poden e poden moito." 249

O problema da función dos coros, do seu papel dentro da cultura galega e, sobre todo, da desenergación cara á que alcanzaban eran cuestiones que preocupaban non unicamente aos homes de teatro, senón tamén aos músicos. Nun intento de reconducir polos vieiros máis axeiñados, Jesús Bal y Gay publica,

en 1924, a súa obra Hacia el ballet gallego250. Nas "Palabras Iniciales" con que abre o libro, o autor aclara:

"Si no existiesen actualmente en Galicia los denominados -Coros Gallegos-, este libro no se hubiera escrito. Y si esos Coros no ostentasen graves defectos, no habría surgido en mi la idea de una nueva orientación para ellos" 251.

Despois de facer un percorrido polos motivos líricos galegos (ambiente, costumes, paisaxe, música, bailes...) sina a caías que motivaron a aparición dos Coros e con que obxectivos naceran:

"La debiscencia de ese fruto succulento que es nuestro arte popular, latido del ser ya vivo y necesitado de exterior, se cumplió con la formación de los organismos, hoy tan en auge, llamados -Coros Gallegos-, que vinieron al mundo, como todo instrumento a servicio del arte popular, para fijar dicho arte y difundirlo en necesaria medida. Pero también para proporcionarle una veste universal y artística" 252.

A partir de aquí, Jesús Bal analiza como, de vagarín, estes coros foran desvirtuando o seu papel por mor de que a súa proliferación, unido á falta de coñecementos musicais dos seus componentes, os levara a unha competencia absurda. Nesta competencia pretendían interpretar obras orfeónicas que, compostas para unha masa coral integrada por oitenta ou cem voces, resultaban ridículas interpretadas por vinte ou vintecinco; tamén recollían moitas cancións "supostamente populares" sen se preocuparem de comprobar e deguar a súa procedencia, confundindo -asegura Bal- "grosería con virgindade". A estas "desgracías", engádease o hieratismo e a uniformidade na presentación: entraban no escenario como se fosen de romaría, mais inmediatamente formaban o círculo propio das masa corais e, coa maior ríxidez, cantaban tanto un alá como unha regueifa.

250 Xosé BAL, Hacia el ballet gallego, Lugo, Ed. Ronsel, 1924.
251 Cf. ibidem, p. 16.
252 Cf. ibidem, p. 38.
As críticas de Bal acentúanase cando comenta os elementos plásticos. Con criterios de coreógrafo, o músico afirma que resultan absurdas as montaxes de decorados e a vestimenta tradicional, se o que se vai facer é cantar en roda; ou que se interprete baixo a mesma intensa iluminación unha alborada, unha ruada ou un canto de sega. Tamén comenta, por exemplo, o mal efecto que produce o aturuxo lanzado a destempo e cando non procede, e mais a uniformidade dos vestiarios. Por último, como modelos que deberían seguir os coros, Bal propón os Teatros de Arte e os grupos de ballet:

"Teatros de Arte y ballets: arquetipos que para el futurismo Coruñés marcarán la vena caudalosa de una vida ancha y profunda si, además, se baila conscientemente saturado del espíritu gallego" 253.

E para aclarar que tipo de espectáculo, na súa opinión, sería o máis adecuado para alcanzar a total realización deseos proxectos, específica:

"El modo de espectáculo por ahora más accesible y que nos puede hacer llegar al ballet, pasado el tiempo, es el de cierta especie de cuadros o escenas cortas a base de música y plástica que nos han ofrecido los 'teatros de arte' de que antes babilé. El argumento para tales escenas puede hacer fácilmente de la misma letra de nuestras canciones populares —y hasta de su música" 254.

As propostas de Jesús Bal e as teorizaciones de Antón Vilar Ponte (que a música tradicional debería corresponder un teatro que recollese as tradicións e as lendas propias da cultura galega) van obter unha resposta moi dispar dentro dos coros, dando lugar a un panorama moi variado. Uns incorporan a zarzuela ao seu repertorio (entre 1924 e 1928 estrouxe, cando menos, unha zarzuela por ano255), outros continuaron repre-

sentando teatro costumista e, por último, os da Coruña levan ao escenario as denominadas "estampas ou cadros de costumes".

Pouco sabemos a respecto destas estampas costumistas, xa que non existe documentación gráfica, mais cando os críticos e comentaristas da prensa comienzan a gabar a nova forma de se presentar algúns coros e a relacionaren as estampas coas propostas de Jesús Bal, este rexeita tal parentesco:

"He visto con relativa sorpresa, que se quiere hacer del coro coruñés 'Saudade' el manantial ideológico de mi libro" 256.

A severidade de Bal y Gay transfiérase en ira cando a raíz da estrea de Unha noite no muñío, polo coro vigués «Queixumes dos Pinos», a prensa relaciona de novo esta obra de Leandro Carré Alvérraices co libro Hacia el ballet gallego:

"Y quiero que conste, de una vez para siempre, que no admito confusionismos de ese linaje. No puedo consentir, por bonandez intelectual y por congruencia lógica, que se quieran hacer coincidir mis ideas con las de aquellos contra quienes va, en varios momentos, mi libro. Yo no he babiado de zarzueles, ni de coros con orquesta, que es lo que ahora hacen ciertas entidades que se inclinan más nefastas que las primitivas. A los señores que sostengan la coincidencia de mi ensayo con las actuaciones de esos coros, no podrá menos que extenderle certificado de analfabetos, a no ser que reconozcan la miopía de su egoísmo. Si cuando mi libro veía la luz hubieran surgido ideas análogas yo lo hubiera reconocido jubilosamente, pues mi trabajo no se encamina, como el de muchos, a erigirse un pedestal, sino a labrarse, muy humilde y amorosamente, a Galicia" 257.

253 Cf. ibidem, p. 89.
254 Cf. ibidem, p. 91.
O caso é que o coro «Queixumes dos Pinos» presentaba a peza de Carré como "zarzuela", a pesar de que o autor prefería chamálle "estampa ou cadro de costumes". Evidentemente ao identificaren as propostas de Bal coa vella fórmula da zarzuela, os críticos demostraban ou ben que non leran o libro ou ben que a súa cultura dramática e musical era absolutamente escasa.

Jesús Bal formaba parte dunha nova xeración que desexaba romper definitivamente con certas dependencias da cultura galega. Consideraba verdadeiramente pobre a maior parte do teatro galego e así o declarara na súa obra258. De todas as formas, Bal y Gay nesta ocasión atacaba particularmente a Leandro Carré que, por suposto, contestou inmediatamente:

"Asombroume a carta publicada no número 599 de EL PUEBLO GALLEGO e firmada por Jesús Bal. Asombroume porque non veo que bouberra ofensa algunha para ele (...) nin veo por qué ha de viv o Sr. Bal combatendo tan sañuda e incustumadamente o autor da obra, que son eu. (...) É necesario recomendar estudo, atención, arte, a cantos pretenden presentar calquera das manifestacións artísticas galegas no escenario dun teatro. Inda que o Sr. Bal non o seípa, teño predicado eu moito tamén encol d'esto (véxase a mina conferencia "A moderna orientación do teatro galego", Abril 1923, e "Algo sobre arte dramático" A Nosa Terra, Febrero e Agosto de 1922); mais non pretendo guitarille a ele a groria de ser o primeiro que escribíu un libriño tratando estas cuestións. Pra min eso é secundario, o primordial é que se fagan as cousas como deben de se facer, e por eso eu, ándala atopando ben e util o libro de Bal, en vez de me adicar a escribir ensayos como o seu, puxen todo o meu interese en facer algo práctico no senso que eu, xa d'antigo, entendía que debía de se facer. E o meu ensaio, que non foi xrabrado semón acción, levouse ao Teatro Rosalía, da Crausahaan, en 10 de Nadal de 1924, como agora se esternara outro semellante en Vigo. Houban xornais que, tendenciosamente, mirando de quien venían las obras, cando apareceu o libro de Bal, e sen ter en conta que

258 Para ilustrarmos a valoración de Bal sobre a literatura dramática galega, abordará con reproducir algumas das súas frases: "Hay en nuestra desmedrada y rastrera dramática tantos tipos de cadríes como obras escritas" (Obra cit., p. 48); ou ben: "Toda la dramática, y en general todo el arte galego, se restiene de un aplastante lastre de vulgaridad" (Obra cit., p. 74)


Perante esta resposta de Leandro Carré Alvarellos, a carraxe de Bal aumenta e, coa falta de delicadeza propia da mocidade, entra na alardaxe:

"En mi ensayo y en artículos sueltos se puede ver en qué bajo concepto tengo el teatro gallego. Hay dentro de él algunos casos consolidados, pero contadísimos. Para la reforma de los Coros –si, señor; yo siempre hablé de ellos– pensé en hombres cast inéditos –al menos en el teatro– que pudiesen traer por fin una noble visión de nuestra tierra. ¿Cómo voy a admitir [sic]; entonces, la coincidencia de la labor de «Saudade» y de «Queixumes dos Pinos» con mi pensamiento, cuando precisamente el autor que suministra materia escénica es uno de los que más empequeñecieron y ensuciaron nuestra posible dramática?"

Se acreditamos nas palabras de Jesús Bal, ninguña das súas propostas foi seguida polos coros, cando menos ata 1929, ano en que «De Ruada» deixa de ser un coro popular para transformarse en «Agrupación Coral».

En canto ás propostas de Antón Vilar Ponte (a plasmación escénica de lendas e tradicións), de se conservar o texto das zarzuelas A lenda de Monte Longo, dás Manuel Rey Pose e José Buhigas ou A fantasma de Teixeiro, de José Sánchez Pérez, permitiríamos saber en que medida respondían a elas. Más de todo o teatro lírico (ou como quer que o designemos) repre-
sentado nestes anos, únicamente puidemos achar unha copia dactilografada da escenificación do costume da hospitalidade labrega, realizada polo propio Antón Vilar Ponte a partir dun poema de Rosalía de Castro: A probiña está xorda. A raíz da estrea desta peza, o adaptador, sempre conciliador, rompe unha lanza a favor dos coros:

"Estas institucións "enxebres", aunque a veces cometen yerros bien señalados por Jesús Bal y Jaime Quintanilla, cumplen un fin admirable: el de despertar el dormido sentimiento regional, el de alentar en los soterramos de la raza las puras esencias de la propia alma colectiva. La reacción experimentada en pocos anos por las urbes galegas al influo de los coros, resulta indudable. El absoluto divorcio existente entre la ciudad y el campo, los coros han sido los primeros en romperlo. El prístino respeto para el labrego de "cirolas" y la aldeana de "frandillo" que ponían su nota exótica en las ruas, obra de los coros puede reputarse. Hasta que estos surgieron, la moza de las gentes de la "ciutat" cebábase en las venerables gentes del "rus". [...] 

Convénciase pues seguir estimulando a los coros "enxebres", aunque teamos con dote a alguns de ellos, convirtiéndose a veces en comparsas de personas y cosas recusables, contradicen de modo serio su propio espíritu."

Non sería Antón Vilar Ponte o único que defendese aos coros dos ataques de que eran obxecto por parte da xeración máis nova, pois, ao longo dos primeiros anos da Ditadura, A Nosa Terra cobre o espazo que antes dedicaba á "Escola Dramática Galega" con artigos sobre os coros populares. Nestas recensions, os xornalista da Irmandade loitaban continuamente por mantelos dentro da dignidade, denunciando a súa utilización e folclorización no sentido máis vulgar.

Como parte deste labor de educación dos coros, podería entenderse o feito de que A Nosa Terra publique tamén pequenas pezas dramáticas ou escenas doutras máis amplas:

unha escena de O pecado alio, Pra o día de mañana, e ¡Probe del probe!, de Leandro Carré Alvarellos; o monólogo No Intimo, de Xacobe Casal, e mais unha escena de Lubicán, de Armando Cotarelo Valledor.

Ata que se levante o estado de guerra e remate a denominada primeira fase da Ditadura, a finais de 1925, non se volverá intentar a formación de grupos de teatro desvencellados dos coros. Mais nestes anos a incorporación á vida pública dunha nova xeración de escritores galegos (os denominados Vangardistas) desatará intensas polémicas sobre todos os aspectos da cultura galega e, por suposto, sobre a viabilidade dun teatro galego e os modelos que debería seguir.

A Coruña, que fora o berce das actividades dramáticas e a grande impulsora da súa renovación, durante a Ditadura ficou relegada a un segundo plano. A este proceso de decadencia non foi aléa a política de españolización dos costumes que se impuxo desde o poder. Esta cidade foi unha das localidades galegas que mellor asimilou a aculturación das masas que se propugnaba desde Madrid: as corridas de touros multiplicaronse e transformáronse no eixe das festas cidadáns, chegando ao extremo de que en troques dos veños festivais benéficos se celebrasen "bercendas" benéficas; as tradicionais Festas Galegas foron substituídas por Festas Rexionais en que participaban grupos foldóricos traídos desde todas as partes do Estado; as veladas de boxeo ocuparon as noites do Teatro Rosalía de Castro; o fútbol acabou tendo páxinas propias dentro dos xornais; e, por último, as sociedades coruñesas reduciron ao mínimo as veladas dramáticas eliminando delas o teatro galego.

Este proceso resulta máis rechamante nesta cidade que noutras, porque nela contaran unha maior presencia os grupos máis activos do nacionalismo. Quizais por isto tamén, e para contrarrestar o labor realizado polas Irmandades na etapa


1916-1923, o esforzo das autoridades foi máis intenso que noutras localidades galegas. Como proba disto podería servir o acontecido cando o sector máis progresista da intelectualidade coruñesa intentou demostrar cunha ópera galega, O Mariscal, a validez da cultura e a arte galega.

O libreto fora preparado polo arquitecto Rodríguez Losada, autor da música, a partir da traxedia histórica de Ramón Cabanillas e Antón Vilar Ponte. Non se aforraron esforzos para que a representación tivese a dignidade e cualidade precisas: os ensaios prolongarónse máis dun ano, o vestiario foi encargado a Valencia, Camilo Díaz deseñou os decorados, e José Álvarez a posta en escena.

A data de estrea (luns, 27 de maio de 1929 no Teatro Rosalía Castro da Coruña) estaba sinalada desde moito antes, e así o publicou a prensa de toda Galiza. O día 25 de maio, sábado, puxéronse á venda as localidades:

"El encargo de localidades para el estreno de O Mariscal puede hacerse a partir de hoy en el domicilio de la Filarmónica desde las once hasta la una de la mañana y hasta las cuatro hasta las siete, excepto los lunes que ya se pondrán a la venta en la taquilla del teatro."

O domingo, día 26, tanto El Noroeste como La Voz de Galicia ofrecen ampla información sobre a obra, os decorados, o vestiario, e mesmo publican os nomes de todos os actores e actrices, aos que vaticinan un merecido éxito:

"Se augura a O Mariscal un éxito resonante y merecido que muy de veras deseamos a los prestigiosos autores."

O 27 de maio, día da frustrada estrea, era luns e non houbo prensa. Os coruñeses deberon saber da supresión da obra no propio teatro. O lóxico sería que nos xornais do día seguinte, martes 28, aparecese algún comentario sobre a suspensión, máis a censura debeu impedilo xa que ningún deles publicou absolutamente nada. A primeira, e única, información sobre a orde que impediu a estrea de O Mariscal na Coruña, apareceu nun xornal de Vigo, El Pueblo Gallego, o mércores 29 de maio:

"Pues esta obra que iba a ser estrenada en La Coruña, donde radican sus autores, por decisión de la junta de espectáculos hubo de aplazarse su estreno."

O silencio da prensa coruñesa, unido a que por eses días saía unha orde do Gobernador Civil da Coruña que impúa o cerramento dos locais públicos que non reunisen certas condiciones de seguridade, levaron a que Francisco Rodríguez atribuíse a supresión da estrea a devandita orde:

"A sua estrea non estivo exenta de problemas técnico-administrativos. Preparada para ser estrenada o 27 de maio de 1929 no Teatro Rosalía de Castro da Coruña, coincidiendo deste xeito coa recepción de Ramón Cabanillas na Real Academia Española que se celebraba en Madrid o día 26, domingo, non se puido efectuar porque a Xunta de espectáculos, en aplicación dunha circular do Gobierno Civil sobre a seguridade dos locais públicos, así o dispuzo por canto o teatro non reunía as condicións de seguridade."

268 Ramón CABANILLAS e Antonio VILLAR PONTE, O Mariscal, traxedia histórica en verso, A Coruña, Láz, 1926.
272 Cf. Francisco RODRÍGUEZ, O Mariscal, estudio comparativo da traxedia en verso e da ópera, no prelo.
273 A Circular do Gobernador ordenaba o seguinte: "Terminando el día 31 del actual el plazo concedido por la Superioridad para que todos los teatros reunan las condiciones que han de serlas exigidas para su funcionamiento, las cuales figuran en el Boletín Oficial de esta provincia correspondiente al 20 de Octubre del pasado año, y dispuesto a que lo ordenado con respecto al particular tenga el más exacto cumplimiento; se acordó disponer que finalizado dicho plazo, es decir el día 1º del próximo de Junio, aquellos teatros [...] queden automáticamente clausurados para toda representación teatral" (Boletín Oficial, Provincia de la Coruña, nº 125, 28.5.1929). O cerramento que sufriou posteriormente o Teatro Rosalía Castro non estivo relacionado coa devandita orde, sendo
Mais a orde gobernativa non entraba en vigor ata o día 1 de xuño, polo que o Teatro Rosalía Castro o día 26 de maio ofreceu sesións cinematográficas, así como o resto da semana: non puido ser esta a causa, por tanto. Quizais puidesemos atribuír o aprazamento da estrea ao temor das autoridades a que o evento se transformase nunha grande manifestación de nacionalismo nun momento tan convulso no Estado; feito por outra parte improbable xa que, en palabras do propio Antón Vilar Ponte, "O Mariscal «musicado» sól palidamente dejará entrever a obra literaria que Cabanillas y yo hemos concebido y hecho".

De todos os xeitos, a ópera non perdera toda a súa carga simbólica, e que existía certo temor por parte das autoridades e de certos sectores perante a reacción social que puidese espetar, fica ao descuberto no seguinte comentario de Faro de Vigo, publicado ao día seguinte da estrea de O Mariscal:

"Esta galleguidad viguesa, «controlada» por el cosmopolitismo vigüés, se patentizó anocche ostensiblemente. Al concurso de la música netamente gallega con que Losada ha sabido rimar los versos de O MARISCAL, el alma celta de Vigo vibró enardecida y saltó a las manos para que batiesen aplausos ensordecedores y a los labios que querían aturuxar y no aturuxaban porque sabían que el aturuxo ha de blandirse en mitad del agro o en la ribera de la mar, pues en la sala del coliseo se aboga. Nos halaga y nos emociona profundamente el galleguísimo de Vigo, que es de cepa, que es de raiz, que está «controlado» por el cosmopolitismo vigüés y por eso es sincero, mucho más sincero que ese otro galleguísimo de lacón con grelos que algunos pueblos pretenden cotizar a máximo precio."

Ao galeguismo político da Coruña deberon ter medo as autoridades da cidade cando impediron a estrea de O Mariscal. Temor infundado, se temos en conta que os prezos das locali-

dades (10 pts. butaca) e a procedencia social dos actores e actrices, "juventud <chic> de la Coruña"²⁷⁶, levarían ao Teatro Rosalía Castro a un público "seleccionado", non demasiado propicio a este tipo de manifestacións. De feito, a petición do público, depois da representación na Coruña, que non se realizou ata o 28 de xuño, celebrouse unha función, o día 30, con "prezos populares" (4 pts. butaca).

O dano económico que para os promotores debeu supor a suspensión da estrea programada posiblemente fose enorme, xa que a urxencia con que se realizaron as representacións de Vigo e Pontevedra non poden ser explicadas máis que polo temor a novos "aprazamentos". A noticia de que a estrea se realizaría en Vigo foi coñecida o día 29 de maio, o 31 estreaba-se, e ao día seguinte estaban xa actuando en Pontevedra. En menos de 24 horas tiveran que levantar, transportar e volver a instalar os enormes decorados de Camilo Díaz cos medios da época. Os comentarios da prensa pontevedresca non deixan dúbidas a respecto da urxencia:

"A pesar del escaso anuncio hecho, el Teatro se viene lleno como en las grandes solemnidades."

De estrearse na Coruña, como estaba programado, onde contaba, cando menos, co público emparentado cos actores, actrices e todos os componentes da Filarmónica, a ópera chegaría a Vigo precedida xa das excelentes críticas de que foi obxecto e, probablemente, o teatro contaría con máis público do que asistiu.

Que determinados sectores da sociedade non vian con bons ollos o nacemento dunha ópera autóctona, dun espectáculo galego con categoría artística, fica demostrado non só no exposto ata agora, senón tamén noutras moitas detalles. Todas as autoridades foran convidadas á estrea de O Mariscal en Vigo, mais non asistiron. Esta ausencia adquire o súa verdadeira

---

275 Cf. "Viguesa", Faro de Vigo, 1.6.1929.
agrupacións e o ensino católico: ao longo destes anos só temos constancia dunha representaación escolar celebrada en 1927.

Tampouco o «Cadro Universitario» vai ter mellor sorte. A historiografía dramática inclúe no haber deste grupo a estrea de Lubicán, de Armando Cotarelo, realizada no Teatro Principal o día 24 de novembro de 1924. Efectivamente, os actores masculinos e o director son os mesmos. Non obstante, esta representación é un feito illado, algo que se preparou para unha homenaxe a un fillo ilustre da Universidade formando parte dun programa aléame ao teatro galego, e seu continuidade. En ningún momento se pensou en levala a outras cidades, nin se queria en repetir a representación no propio Santiago, ficando así limitado o seu coñecemento ao público asistente a un acto académico. Por unha minúscula nota aparecida en El Compostelano, en decembro, sabemos que por estas datas Armando Cotarelo xa tiña escrito o seu drama Beiramar, que non pode- ría ser estreado ata 1931.

Todo isto encaixaba perfectamente na lóxica da Ditadura e na súa política de folclorización das actividades culturais que puidesen ter certa repercusión social. Política que implicaba a desaparición da actividade dramática desligada dos coros populares e que, máis ou menos acocada, se mantivo durante todo o período. Por esa razón resulta tan rechamante e merecente de certas reflexións a andrómena montada, en 1927, arredor da estrea do poema dramático de Herminia Fariña Cobán, Margarita a Malfadada. A finais de 1926 toda a prensa galega recolleu a news da súa lectura, estreándose no Teatro Principal de Santiago o 23 de marzo de 1927. O cadro de declamación que a representou estivo dirixido por Mariano Tito.

---

278 El monte de las Animas, primeira obra de R. Losada con libreto de Casal e Núñez de Cepeda, inspirada nunha lenda de Béquer, foi estreada no Teatro Rosalía Castro da Coruña en 1927. Aínda que se criticou a falta de orixinalidade do argumento, a prensa galega celebróu con alborozo, felicitán a Losada pola modernidade da paritura e profetizando grandes éxitos futuros (vid., por exemplo, Fermín Gutiérrez del Soto, “Después del estreno de la ópera ‘El monte de las Animas’”, El Compostelano, Santiago, 18.5.1927).

279 Para unha análise pormenorizada do libreto de O Mariscal e da súa recepción polo público e a crítica, véxase Francisco Rodríguez, Obras críticas.


284 Armando Cotarelo Valledor, Beiramar, drama en tres actos, A Coruña, Nós, 1931. Foi estreada pola Agrupación Dramática Galega, no Teatro Tamberlik de Vigo, o 3 de agosto de 1931.
Vázquez, director do antigo «Cadro Universidade»; non obstante, ningúin dos actores do vello cadro (Bouza Brei, Juan Jesús, Xermán Prieto, etc.) figurou no reparto. Isto sería normal a respecto das actrices, que se renovaban continuamente, mais non con relación aos homes que colaboraban en todas as representacións galegas de Compostela, o que nos leva a pensar que posiblemente non se contase con eles. O papel da protagonista foi interpretado pola propia autora, completando o elenco os seguintes nomes:

> "Las demás actrices señoritas Faustina Noya, Mariña Calvo, Maríña Espino, Mercedes Ameneiro y María Teresa Rivas [...] Los actores Paulino Hernández, X.X., Eduardo Zabarte y Ricardo García." 285

Fronte á escasa atención que merecera **Lubicán**, de Cotarelo, os xornais de Santiago dedicaron á estrea de **Margarida a Malfadada** planas enteiras, ao tempo que o resto da prensa galega comentaba o acontecemento con moita máis atención do que a prestada, por exemplo, dous anos máis tarde, a O Mariscal de Ramón Cabanillas e Antón Vilar Ponte. Porén, o máis notábel foi que á estrea de Herminia Fariña asistiron, ou enviaron representación, as autoridades:

> "De diversas localidades gallegas se adhirieron al grandioso acto muchas corporaciones y personalidades, algunas personalmente y otras por telegafo. La Diputación de Pontevedra estuvo representada por el diputado Sr. Espinoza y al Ayuntamiento de aquella ciudad lo representó por delegación, el Alcalde de Santiago." 286

Cando se representou en Pontevedra, a grande atracción social estivo protagonizada pola presencia no escenario do Gobernador Civil agasallando á autora e actriz287; e o mesmo acontecería en Vigo. Tanta solicitude cara a unha autora galega por parte dunhas autoridades que acabaran con toda a acti-


286 Cf. ibidem.

287 Vid. "Teatro Principal. El acontecimiento de hoy", Diario de Pontevedra, 2.6.1927

vidade dramática emprendida polas Irmandades da Fala esixe certa reflexión.

Herminia Fariña contabaunicamente 23 anos cando estreou **Margarida a Malfadada**, limitándose o seu "curriculum" literario en galego a un poemario, **Seara**. Descoñecemos o texto do poema dramático, mais cústanos acreditar en que fose un novo **Hamlet**, dada a idade da autora e a súa inexperiencia teatral. Tampouco podemos presumir que as autoridades ficasen impresionadas pola extraordinaria beleza que, segundo os comentarios de prensa, adornaba a Herminia Fariña, ou que as abralasen o feito de que, tamén segundo a prensa, fose "la primera escritora galega que escribe en su lengua natal para el arte de Tallán"288.

Na realidade, como escritora Herminia Fariña presentaba unhas características que eran perfectamente asumíbeis pola Ditadura. Contaba no seu haber con dous poemarios en español e un en galego; este último respondía á estética e á temática decimonónticas. En palabras de Ricardo Carballo Calero:

> "Contén trinta e catro poesías, na súa mayoría de tendencia modernista pola métrica e o estilo, románticas polo contido sentimental, dominadas pola tristeza. Algumas composicións revelan unha estética anterior ao modernismo. Amuíde os temas son galegos e rurais 289.

O bilingüismo da autora fica plasmado na diglosia do "evento", xa que estrea a obra galega, **Margarida a Malfadada**, "drama de la tierra, rural e fuerte"290, e a peza en español, **La Marquesa de Miraflores**, "delicada comedia inspirada en los naturales caracteres de la vida elegante y señorial"291. O modelo era acorde coa ideoloxía dominante.


A desmemoria parece ser unha das características dos xornalistas galegos xa que noutras tantos anos desde que eles mesmos informaran de representacións en Santiago das obras da Svéla. Madre Margarita (1921); por rico estamos máis tarde a Dolores do Rio.

289 Cf. Ricardo CARBALLO CALERO Obra cit., p. 609-610.

290 Cf. Gerardo ÁLVAREZ LIMÉSES, discurso de presentación pronunciado no Teatro Principal de Pontevedra, con motivo da representación de **Margarida a Malfadada**, e recollido en El Compostelano, Santiago, 6.6.1927.

 TODO ISTO, UNIDO A UNHA VISIÓN NON DEMASIADO REALISTA DA SITUACIÓN DE GALIZA, Quizais Debiña aos poucos anos, levárona a facer declaracións que, probablemente, fixesan sorrir con tristeza aos homes das Irmandades. Nunha das moitas entre-

Vistas que concedeu, nesta ocasión ao xornalista C. Belaustegui, Herminia declaraba que se impuxera o labor de revitalizar o teatro galego:

"Nos dixo del profundo sentimento que le causaba ver el teatro regional olvidado, aletargado, cerrado todavía en los moldes arcaicos de una configuración irreal, falto de expresión y de sinceridad. [...]"

— ¿No le parece sensible—nos decía—que no posea nuestro teatro una sola zarzuela?

Que se había impuesto la tarea de comenzar esta labor. [...] Para ello, había comenzado por escribir Margarida, movida por la íntima, natural satisfacción de que sería esta obra suya la que iniciase la expansión del teatro regional:

— ¿Y está usted satisfecha de su primer paso en tal sentido?—le preguntamos.

— Mucho—nos responde—La forma en que Galicia ha acogido Margarida, me ha llenado de alegría para seguir la labor que me he impuesto 392.

Estas declaraciones demostran a ignorancia, e/ou inxenuidade, da escritora, xa que se por algo se caracterizou o período da Ditadura a respecto do teatro galego, foi pola proliferación de zarzuelas: había só tres anos que o coro «Cántigas e Agarinos» estreara no mesmo Santiago A lenda de Monte Longo, de Manuel Rey Pose e José Buhigas. Herminia Fariña anunciou a estrea de O Avarento para ese mesmo outono en Vigo, así como o proxecto de levar as súas obras dramáticas aos escenarios de Cuba e Arxentina. Mais ao final da entrevista descobre perante o xornalista, e todos os lectoros, o seu grande soño, a súa maior ilusión: triunfar nos escenarios de Madrid.

"— ¿Y no piensa usted presentar alguna de sus obras en Madrid?

— Quizás... más adelante—nos responde—. Abora creo deberme a mi teatro regional, que tan olvidado se encuentra. Más tarde... tal vez pueda atenderme mejor a mi misma y me atreva a presentarme en Madrid. Ese Madrid que tengo soñado como premio mayor a mis ilusiones" 393.

---


Vid. tamén, por exemplo, "Un drama de la poesía Herminia Fariña" (La Zarpa, Ourense, 27.12.1926); "Enorme Esperación" (El Compostelano, Santiago, 21.3.1927); CORRESPONSAL, "De Arte Escénico. Obras de Herminia Fariña" (La Voz de Galicia, A Coruña, 23.5.1927); "Éxito colosal. Los estrenos de Herminia Fariña" (El Compostelano, Santiago, 24.3.1927); "Estreno de las obras de Herminia Fariña" (Foro de Vigo, 25.3.1927); "Sus éxito y su fama literaria en América" (El Compostelano, Santiago, 31.5.1927); "El Teatro en Galicia" (Vida Gallega, Vigo, nº 361, 10.12.1927).


394 Cf. ibidem.
Veñía una boa razón para que o teatro galego de Herminia Fariña fose tan celebrado polas mesmas persoas que acabaran con "A Temiña", "Catieveza", o "Cadredo Escolar", o "Cadredo Universidade" e mais a "Escola Dramática Galega". Mais os soños da escritora ficaron reducidos a cinzas. Non hai constancia en ningúns de que se chegase a estrear O Avarento, nin de que se realizarase a xira por Galiza e América; de feito, a historiografía dramática non sabía da existencia desa zarzuela. Aos únicos que interesaba realmente a obra de Herminia era á aqueles que estaban vinculados ao nacionalismo:

"Entre los agasajos de que fue objeto en nuestra ciudad [Vigo] Herminia Fariña, figura una fiesta dada en su honor por nuestro dícto amigo e notable literato Luis Peña Novo, e a la cual asistieron gran número de escritores e artistas; entre ellos podemos citar al poeta Manuel Antonio, Compostela, Paz Andrade, Blanco Torres, Agra, Dieste y los señores Vidás (don Luciano e don Benito), el director de la Agrupación Gallega: señor Nogueira,..."

Para que a Agrupación Dramática Galega de Vigo representase Margarida a Malfadada, Herminia Fariña substituíu a comedia La Marquesa de Miraflores por unha outra peza galega, O soldado Froita. Con esta estrea, celebrada no Teatro Tamberlik de Vigo, en decembro de 1927, rematou a súa carreira como impulso da teatral galego.


A cidade de Vigo foi o centro das actividades dramáticas galegas desta etapa. Este fenómeno non foi casual. En Vigo vián a luz os dous únicos xornais, primeiro Galicia e depois El Pueblo Gallego, en que podían expresarse (dentro dos límites da censura) os nacionalistas. A presencia na cidade dos homes das irmandades e de Nós a través destes periodúicos, unido á presencia (tanto na prensa como física) das novas xeracions, crearía na cidade o clima axeitado para que volviese xurdir neña un grupo teatral desvencionado dos coros (Agrupación Dramática Galega) e para que o público vigués se fose afacendo ao teatro galego.

En Ourense, o grande apoio que recibiron desde as institucións o coro "De Ruada" e o dramaturgo Xavier Prado "Lameiro", defensor a ultranza dun teatro galego apegado ao medio rural, serviron de acicate para a realización de representacións de amadores en distintas asociacións (culturais, mesmo políticas e relixiosas) nun número que nunca existira antes na cidade das Burgas. A diferenza básica entre unha cidade e a outra é que na primeira, Vigo, o teatro galego está impulsado e apoiado polos nacionalistas e, por tanto, non produciu esa proliferación de amadores esporádicos en sociedades de diversa condición, senón que estivo nucleado nun número reducido de grupos que mantiveron certa continuidade.

A potenciación do rexionalismo, a limitación das representacións aos espectáculos folclóricos, e a persecución ao nacionalismo fixeron recuar á maior parte dos dramaturgos que, despois de ter abandonado o teatro rural por influencia das irmandades da Fala, volveron a el esquecendo calquera tipo de renovación297. De aí que perante obras como A man de Santi-

ña, ou San Antón o Casamenteiro, que non se desenvolven en medios rurais, teñamos a sensación de que foron simples anécdotas ou divertimentos persoais sen transcendencia.

Coxa publicación de obras dramáticas os homes das Irmandades intentaron paliar a ausencia de representacións libres de folclorismo, e neste sentido, a aparición nestes anos de pezas fundamentais na dramaturxia galega (O Mariscal, de Cabaniñas e Vilar Ponte; A fiesta valdeira, de Rafael Dieste; O bufón del rei, de Vicente Risco; A lagarada, de Otero Pedrayo...) unida á falsa cronoloxía da "Escola Dramática Galega" e á superficialidade con que estaban estudiados grupos como "A Terríña" ou o "Cadro Universidade", axudaron a velar as repercusións que a Ditadura tivo sobre o teatro galego. Nunca sabéremos a que se chegaria de continuare a súa andaina ata 1936 o "Cadro Universidade", "Catícezas", "A Terríña", o "Cadro Escolar" e a "Escola Dramática Galega".

---

cas do costumismo decimonónico: ou ben presentan tipos populares que viven situacions tiradas de humorismo (O cadro tiñelas, O miñato e mais a pomiba e Cástone ou non me caso) ou ben exportan as reivindicacións do programa regionalista (O embargo e O trunfo da muiñeira). En 1910 escribiu a súa mellor comedia San Antón o casamenteiro, seguindo as pautas de abandonar ruralismo e costumismo, e o mesmo aconteceu con A Teixeira, soño representabre nun auto (Vida Galega, Vigo, nº 187, 5.1.1922). Mai a partir da implantación da Ditadura, Rodríguez Elías volveu ao teatro rural e costumista (O guarda mor e O pano amarello) e inclusive bilingüe (O sobriño do abade).
UN DUETO PROFESIONAL: MALVAR-VIDAL

A situación de diglosia de Galiza converte o dueto Malvar-Vidal nunha curiosidade digna de ser estudiada á parte. Estaba constituído polo pontevedrés Ricardo Vidal Vázquez e a arxentina Obdulía Rodríguez. Se acreditamos nas palabras do propio Vidal, cando comenzaron a súa andaina polos escenarios da Galiza, en 1920, levaban mais de 18 anos actuando “en las cuatro Repúblicas del Sur de América: Brasil, Uruguay, Argentina y Paraguay, e en todas partes los teatros llenos de público, respondían a mi labor artística, dando preferencia a los números gallegos”298.

A parella presentábase como “dueto hispano-argentina-enxebre” e sempre era contratada para actuar no mesmo local durante varios días, mais nunca cubría por completo a programación do teatro ou café contratante, senón que compartía cartel con magos, malabaristas, cantantes e/ou grupos musicais; a medida que foron pasando os anos e se foi imponendo o cinema, a súa actuación completaba a programación cinematográfica. No seu repertorio figuraban números musicais das tres nacionalidades coas que se definían e, como número forte, interpretaban “duetos enxebres”299.

Os duetos responden, estrutural e tematicamente, ás mesmas características que vimos para os parafeos: pezas breves para dous actores (neste caso actor/actriz), sen grandes complicacións escenográficas, e que incluíen certa reivindicación galeguista. As semellanzas entre duetos e parafeos son tantas, que O noso mal, de Ricardo Viñal, trata o mesmo tema que Mal de motos, de Charlón e Sánchez Hermida. A única novidade aportada polos duetos ao esquema dos dramaturgos ferroláns é o feito de remataren todos cunha regueifa ou desafío.

298 Cf. Ricardo VIDAL, Os catro gatos. Comedia Címeco-Dramática, en dous autos, en prosa, [Pontevedra], 1927, p. 3.
299 A casualidade trouxo ata nós un manuscrito incompleto con tres dese duetos: O noso mal, O Afilador e mais O zapateiro de Amares. Conhecemos tamén o título doutras seis: A volta d'a Feira, ¡Ay, boy, ey!, O Pandeteiro, O Cego Romeiro, Benito o Taberneiro e Pellegrina a Pelleira, e mais N'a Porta (vid. Ricardo VIDAL, Obra cit., p. 32).
A mayor dificultad que acañamos para seguir a trajectoria deste singular grupo radica en que, polo seu carácter eminentemente popular e polo tipo de locais en que actuaban, a prensa non recolle máis que esporadicamente a súa presencia nas cidades; salvo en contadas ocasións, a información fica limitada aos anuncios pagados polas empresas contratantes. Comome excepción contamos cos comentarios que lle dedicou a prensa pontevedresa cando debutaron nesa vila, atención debida, sobre todo, ao feito de que Ricardo Vidal fose pontevedrés.

"Algúns vez habíamos de producir duetos. Teníamos de todo. Ca-
recíamos tan solo de estas parejas de cantantes a duo, a las que
bemos contido en llamar exoticamente «duetos». [...] Los Malvar-Vidal cultivan géneros diversos. Y los cultivan bien. Ella tiene una voz bonita, poderosa e limpia. Careia con mucho gusto. El tiene «vis cómica» suficiente para entretenер agradablemente a la clientela. Lo único lamentable es que no sean ambos artistas producto originario da taquera. La pareja sólo é gallega a medias...

Ayer gustaron. Había cierta expectación por oírles. El concurso llegaba al tejado, como en os días que repican gordo. La asam-
blea pedía números e máis números e aplaudiu casi frenética-
mente a estes artistas."

A maior parte das actuacións que temos rexistradas corres-
ponden, dada a orixe da prensa consultada, ás sete cidades; non obstante o público natural dos Malvar-Vidal debe ser o das vilas pequenas. Testemuños orais informan de actuacións na Guarda ou Ribeira que non puidemos documentar, mais a recensión que ofrecemos a continuación, sobre unha actuación en Marín, pode dar idea da aceptación que tiñan entre o público popular:

"Hoy tornará a reaparecer en el Salón Quiroga el famoso dueto
Malvar-Vidal. La noche del pasado domingo, en que debía poner
término a su segunda campaña en dicho salón, la empresa viose
en la absurda necesidad de suspender el espectáculo por exceso de

público. La aírada actitud de centenares de personas agolpadas a
las puertas del amplio local, su inquebrantable obstinación por
franquearlas, cuando ya éste rebosaba de espectadores, aconsejó
la prudente medida de evitar un asalto arrollador, haciendo saber
así a los de dentro, como a los de fuera, que los aplaudidos artistas
arriba citados, habían dejado su trabajo para mejor ocasión." 301

A primeira actuación dos Malvar-Vidal que temos documentada está datada en Lugo en 1920302. Volvemos a localiza-
os en 1921 en Pontevedra, en dúas ocasións: febreiro e de-
cembro303; e en Marín, en marzo. Non temos rexistrada ningu-
ha das súas actividades durante o ano 1922, aínda que isto o
único que indica é que quizais non foron contratados por nin-
gún teatro ou café das cidades, xa que en marzo de 1923 vol-
velmos encontrálos actuando no Teatro Rosalía Castro da Coru-
ña304; en xuño, no Teatro Pinacho de Vigo305; en outubro, no
Teatro Diz do Porríñou306; e finalmente, en decembro, no Salón
Victoria de Bueu307.

A abundante información coa que contamos acerca do últi-
mo trimestre de 1923, vén dada polos correspondentes do xornal
vigués Galicia. Esta información non é recollida, por exemplo,
polo Faro de Vigo, nisto nos baseamos para supor que du-
rante os meses, e mesmo anos, en que carecemos de informa-
ción os Malvar-Vidal andarían a traballar polas vilas galegas.

De 1924 sabemos unicamente da súa presencia en
Ourense308, mais en 1925 deberon ser contratados pola empre-
sa Fraga para completar os programas cinematográficos xa que
volvemos encontrálos nas cidades: no Teatro Tambrlik de Vigo309,
no Principal de Santiago310, no Apolo de Ourense311, e no

---

301 Cf. "Desde Marín", Diario de Pontevedra, 3.5.1921.
304 Vid. Publicidade do Teatro Rosalía Castro, La Voz de Galicia, A Coruña, 10.3.1923.
308 Vid. "Salón Apolo", La Región, Ourense, 18.2.1924.
309 Vid. Publicidade do Teatro Tambrlik, Faro de Vigo, 2.1.1925.
310 Vid. Publicidade do Teatro Principal, Diário de Galicia, Santiago, 27.1.1925.
311 Vid. Publicidade do Salón Apolo, La Región, Ourense, 15.2.1925.
Xofre de Ferrol. A estas alturas, os Malvar-Vidal contaban cunha nova atracción para o público, uns férmosos decorados de Camilo Díaz, aos que se refixe El Correo Gallego, de Ferrol, nos seguintes temos:

“Hoy estos aplaudidos duetistas nos darán a conocer un nuevo decorado alegórico a nuestra ciudad, decorado expresamente para ellos por el notable escenógrafo ferrolano Camilo Díaz. De tan reputado escenógrafo hemos visto a los ‘Malvar-Vidal’ un telón de boca, alegoría de Galicia; el de la ribera de Vigo (panorama primitivo); el de las ‘tres cosas’ de Orense; el de Lugo, ciudad del Sacramento; el de la parte histórica de Pontevedra y el del panorama de la Coruña”.

Se o dueto incrementaba os decorados, debemos supor que o negocio non era ruinoso, e isto apoia a hipótese de que o grosó das súas actuacións se realizarían en vilas pequenas, xa que non sabemos de ningunha en 1926 e unicamente dunha en Lugo en 1927. Este mesmo ano saí o prelo Os catro gatos. Comedia Cómico-Dramática en dous autos e en prosa, de Ricardo Vidal Vázquez. O libro non carece de data e lugar de impresión, mais situámolo neste ano porque en agosto o diario pontevedrés Progreso publica unha crítica sobre el. O autor do escrito, José Carbonell, abre o artigo declarando que acaba de recibir un exemplar dedicado polo autor.

Esta incidencia de Ricardo Vidal na escrita dunha obra máis longa que os duetos habituais inclina a creer que estaba pensando en formar unha compañía dramática galega xa que, como afirma no prólogo, estaba convencido de que era economicamente viábel. Descoñecemos por onde andarían os Malvar-Vidal en 1928 e 1929, mais sabemos por Leandro Carré que en 1930 Ricardo Vidal formou a tan desexada compañía:

“Recentemente (1930) tamén fixo un ensaio de Companía o actor cómico Ricardo Vidal, no que figuraba como primeira actriz Obdulia Rodríguez, e celebrou algumas representacións en diversas vilas, das que lebramos Padrón, Riveira, Puebla do Carminañal, Tuy e Vilagarcía; estrenaron Ruridurmento, drama nun acto e dos cadros, prosa de Carré Alvearellos, e O Farruco, comedia do mesmo Ricardo Vidal, ademais de repetir outras obras xa coñecidas.”

Ningún dos xornais consultados dá noticia destas representacións, mais esta falta de información encaixa perfectamente na dinámica xornalística da época. Que saíamos ou non o que acontece nas vilas depende de que os xornais das cidades teñan correspondente nelas e, en caso de o teren, de que este considere importante o teatro galego. A maior parte dos xornais galegos non contaban con este tipo de persoal.

Non temos por que dubitar da información de Leandro Carré, que deixou no seu arquivo persoal un dos folletos de propaganda da Compañía Galega Malvar-Vidal. O repertorio que figura no devandito folleto é o seguinte: Enredos, Ruridurmento, Tolerias, A Venganza e Pra vivir ben de casados, de Leandro Carré Alvearellos; San Antón o Casamentero, de Avelino Rodríguez Elías; Na casa do ciruxano, de Roxelio Rivero e Telesforo Sestelo; Mal de mottos e Trato a cegas, de Charlón e Sánchez Hermida; e O Farruco e más O lobo do mar, de Ricardo Vidal Vázquez.

O elenco de actores estaba constituído polo propio Ricardo Vidal, Obdulia Rodríguez, Luz Villar, Carminañal Rodríguez, Ricardo Rodríguez e mais Luís Rodríguez. Como apuntador figura Xan Coucedo, e os decorados eran de Camilo Díaz. O folleto foi impreso pola tipografía Baquero de Tui. Pouco durou a Compañía, xa que en febreiro de 1931 volvemos atopar aos

---

312 Vid. Publicidade do Teatro Xofre, El Correo Gallego, Ferrol, 12.3.1925.
314 Vid. Publicidade do Teatro Principal, El Progreso, Lugo, 19.5.1927.

Malvar-Vidal actuando, outra volta, como dueto, no Café Suizo de Santiago.\footnote{Vid. Publicidade do Gran Café Suizo, \textit{El Compostelano}, Santiago, 22.2.1931.}

Outro factor que puido influir na progresiva ausencia dos Malvar-Vidal nas cidades é o feito de actuaren como complemento das películas en episodios, pois esta modalidade cinematográfica vai sendo substituída por vagarío pola longametraxes, que non precisan de complementos. A isto habería que lle engadir a cada vez máis ampla españolización da poboación urbana. Os Malvar-Vidal volverán ás cidades cando aparezan cinemas e cafés nas zonas periféricas, nos bairros e arrabalde, e aí seguirán durante a República.\footnote{Vid. como exemplo a publicidade do Ideal Cinema do bairro coruñés A Galiza, \textit{La Voz de Galicia}, A Coruña, 30.1.1932.}

A cuestión que queda sen resolver a respecto dos Malvar-Vidal é coñecer as razóns da súa ausencia na historiografía dramática galega. Leandro Carré informou da «Compañía Galega Ricardo Vidal» e da existencia da comedia \textit{Os catro gatos}, mais nunca realizou a máis mínima alusión aos Malvar-Vidal nin aos seus duetos. Na nosa opinión, as causas deste silencio radican no tipo de espectáculo en que se encadraba a parella. O dueto Malvar-Vidal entrou na categoría das «varietés» e o máis probábel é que as cancións interpretadas por eles contivesen certas doses de picardía e sensualidade, elementos pros critos da literatura galega. Non lle valeu de nada a Ricardo Vidal a indicación de «espectáculo altamente moral» que incluía na publicidade, nin que os seus duetos fosen moito menos groseiros e «verdes» que moitas das obras dos dramaturgos costumistas. Na realidade, no fondo deste voto aos Malvar-Vidal latexa un forte clasismo.

\footnote{Cf. Publicidade do Café Suizo, \textit{El Eco de Santiago}, 23.2.1931.}
\footnote{Como exemplo de obras "consagradas" en que o elemento amoroso e mesmo sexual está tratado de forma moito máis directa e brutal do que nos inocentes duetos de Vidal, poderíamos citar \textit{A ruín materia}, de Leandro Carré, e \textit{Na casa do ciruxano}, de Roxelio Rivero e Telesforo Sestelo.}
TEORIZACIONES E POLÉMICAS

As Irmandades da Fala superan a confusa ideología rexionalista aplicando o termo de "galega" unicamente á aquela literatura que estivese redixida en lingua galega. Nunca situación de conflito linguístico como a vivida pola Galiza de comézos de século, escribir en galego significaba unha toma de postura perante a realidade do país; non era nunca, por tanto, algo gratuito ou casual. As Irmandades impuxeronse como tarefa urxente deslindar o nacionalismo do rexionalismo (utilizado politicamente polos partidos de quenda), e primar a práctica social e artística da lingua.

A polémica sobre a cualificación de "galega" para obras escritas en español, comezara, como vimos, con anterioridade á intervención directa das Irmandades no teatro, mais a partir de 1919 os defensores da galeugidade en español van argumentar en dúas frontes. Por unha banda apelan á validez dos escritores lembrándolles que de escribiren en español o seu público, e por tanto a súa sona, serán moito máis amplos. Pola outra, ofrecen unha razón política e de prestigio para empregaren a lingua A: Galiza sería mellor coñecida e comprendida por España se a seu teatro se expresase na lingua oficial do Estado. Como exemplo deste tipo de argumentación reproducimos parte dun artigo de Alejandro Barreiro:

"Abora va a estrenarse A man de Santíña [...] Y sin embargo será un éxito casero, algo agasajado e íntimo. Está bien que se hable del renacimiento del teatro galego-renacimiento en relación con aquellas ingeniosas producciones dramáticas de Camino, la Igle-sía, Salinas, etc. porque bastante significa lo que abora se hace, y ya es mucho que Cabanillas se lance a cultivar el género, pero no cabe olvidar, no hay derecho a desconocer que si alguna noti-

321 O criterio filiolóxico como determinante da caracterización e delimitación da literatura galega, como é sabido, non era aplicado polos rexionalistas. Como exemplificación dis-to reproducimos a seguinte asseveración de Eugenio Carré Aldao a respecto de como debería ser o teatro rexional: "que no es lo bastante el empleo, mas o menos restringi-do, de la lengua materna para darle carácter propio si no va acompañado además del tiempo, medio y acción que son los que lo hacen verdaderamente nuestro" (El teatro regional galego, manuscrito inédito, p. 10).
cia fundada tiene el resto de España de los dramáticos gallegos, del sentir gallego y del espíritu de nuestra tierra es gracias a Linares Rivas, a Rey Soto, a Sofía Casanova, a Javier Valcarcel, a Fernández Mato, a Insua, a Goy de Selva y algunos más, tan aplausidos y celebrados fuera" 332.

Coo aparición do Conservatorio Nacional e do seu ambicioso programa, engádate á vella polémica unha outra cuestión: a viabilidade dun teatro en lingua galega. Evidentemente, un teatro galego limitado ao medio e á problemática rural non entraba problemas nin para a ideología centralista nin para a rexionalista, porque se limitaba a expor unhas cuestións e uns costumes que non afectaban en nada o desenvolvemento da dramaturxía ou da lingua españolas: ocupábase, simplemente, de cuestións locais, o seu público era popular (os falantes galegos) e servía para dar fe da diferencia (Galiza) dentro da unidade (España).

Porén, un teatro galego culto era xa outra cuestión, porque fa dirixido ao público urbano da clase media e non se fai limitar a cuestións locais e costumistas; non sería unha literatura dramática complementar da española, senón unha literatura dramática en confronto coa española e pensada en termos de chegar a substituída. Por iso aparecen agora as primeiras voces cuestionando a viabilidade e a existencia dun teatro autóctono. Vicente Risco, coa elegancia que o caracteriza, contesta a estas primeiras pexas:

"Apenas s' o noso teatro principia a rebulir no berce. O profesor Aydillo non sabe o que vai ser o teatro galego. Doese de que se produzcan obras de teatro - escritas en galego - primeira proba de deslegamento - de que se repetan as ideas, de que traten as noites de política... Eu creio que o profesor López Aydillo, fala dende o punto de vista non do arte puro, senón dos éxitos de taquilla. Y esto por duas razxes: primeiramente por querer que esta escrita en castelán, é decir, con vistas os coliseus de Madrid, a representar a Bárbara ou a Alba, t-a que os aplaus o público de Muñoz Seca... Segundamente, opornos d'eixemplo La casa de la

Troya. [...] Pode ser qu'a algúns lles guste, t-bastra que lles non convén, qu'as revindicacións políticas e sociais se leven ó teatro... Mais, créam-o profesor López Aydillo: s'o pobo galego sinta arelas de libertade política e social, os dramaturgios galegos fan ben en expresar-o sentir do pobo. Crea tamén que somenten en galego, se pode falar teatro galego. [...] O noso teatro será bastra agora costumbria e pleiteo. Pols mais vala que sexa deste xeito, e non que sexa unha imitación da pésima literatura qu'ench'os teatros da Corte.

O teatro galego xa fará o seu camiño. Despois de A man de Santía de Cabanillas, despois de Donosía de Xaime Quintanilla, temos direito a agardar algo. O que seguro é que non bemos ir buscal-os nosos mestres os arredores da Porta do Sol" 334.

A pesar da clareza con que Risco e todos os homes das Irmandades explicaban e demarcaban os límites da literatura galega, a prensa non nacionalista seguía a fomentar a confusión cualificando de "galegas" todas as obras ambientadas en Galiza, chegando a comentarios tan sorprendentes como o seguinte:

"Dorinda Galicia, título de una excelente obra galega, escrita en prosa castellana..." 334.

Malia todo, o teatro galego era unha realidad e, en xaneiro de 1920, Avelino Rodríguez Elías reflexionaba sobre as súas necesidades. Para o dramaturgo vigués estaba xa resolvidos os problemas de escaseza de autores, obras e actores, ficando unicamente por resolver a cuestión económica: era necesario un empresario ou Centro que se arriscase a formar unha compañía profesional:

"¿Existe el teatro gallego? Sí, existe. ¿Se cultiva? Por parte de los autores, sí. Pero es que el teatro necesita, además de autores, intérpretes. Sin ellos el teatro es como si no existiera. Yo creo que un hombre de buena voluntad o un Centro cualquiera podrían reunir una verdadera compañía seleccionando los mejores aficionados (los hay excelentísimos) y contando também..."

con algunos actores y actrices gallegos, dedicados hoy al teatro nacional; y entonces, si que podría decirse que el teatro gallego existía. Porque obras ya las hay. Y no se crea que ellas se circunscriben a un solo género y que los dramaturgos y comediógrafos gallegos se han concentrado a un solo punto de vista, como la lucha contra el caciquismo, los dolores de la Pequeña Patria o los males de la emigración.\footnote{325 Avelino Rodríguez Elías, “Teatro Gallego G.º”, Faro de Vigo, 19.1.1920.}

Neste pequeno ensaio, Rodríguez Elías demostraba que o teatro galego contaba con obras de todos os xéneros, mesmo o lírico, citando vinte eito textos e dezaniñe autores, ao tempo que comentaba a última estrea da “Agrupación Artística” de Vigo. O artigo fora redxido para demostrar que si existía un teatro galego e, consecuentemente, tres meses máis tarde nun outro artigo titulado “O Teatro Galego. Temos que faguere o seu Catálogo”, o xornalista vigués solicitaba dos dramaturgos galegos que lle remitisen os seguintes dados:


Rodríguez Elías solicitaba tamén que a prensa diaria reproducese o seu chamamento para que puidese alcanzar a maior difusión posibel. Unicamente La Región, de Ourense, atendeu a petición, engadindo ademais o comentario seguinte:

“Es innegable que el teatro galego está en un período de verdadero resurgimento y de indiscutible progreso. Ya no es hoy una esperanza, sino una realidad, como lo proclaman los hechos. En el año anterior se han dado en nuestra región más de cincuenta funciones teatrales gallegas, y en lo que va de año, ese número ha aumentado considerablemente, habiéndose estrenado muchas obras pensadas y escritas en nuestro idioma. Ello es causa natural y lógica de que aumente el número de aficionados que formen cuadros de declamación, exclusivamente gallegos y de que los autores se animen a seguir enriqueciendo

nuestro teatro, con lo cual el público va encantándose cada vez más.”\footnote{327 Cf. “Una labor útil. Catálogo del Teatro Gallego”, La Región, Ourense, 29.4.1920.}

Lamentablemente, non sabemos quen escribiu esta nota nin de onde tirou os dados sobre as cincuenta representacións que cita. Non obstante, non deixa de resultar curioso que, se o anónimo cronista se refire ao ano 1919, os seus dados coincidan cos nosos, xa que temos rexistradas 47 representacións, mais sabemos de moitas actuacións dos coros que non figuran na nosa estatística porque non temos a seguridade de que inclúesen representacións dramáticas.

Ao tempo que desde as Irmandades se pretendía realizar o catálogo do teatro galego, os que non aceptaban (ou non lles interesaba) que esa dramaturxia prosperase, fan matizando e luindo os seus argumentos. Toda a prensa galega recoñeu unha entrevista que para El Eco de Galicia, da Habana, concedeu o dramaturgo Linares Rivas; as súas declaracións ilustran a perfección a postura daquelles que propunabaa a “galeguidade” en español:

“— ¿El teatro gallego? No tiene vida, a causa de “eso”, del idioma y de la falta de actores.”\footnote{328 Cf. X., “Linares Rivas en la Habana. Una sustanciosa intervención”, La Voz de Galicia, A Coruña, 9.4.1920.}

Os argumentos de Linares Rivas eran, basicamente, dous: que a lingua galega non servía para o teatro (e dicir, para os rexistros formais) e que se podía ser “galeguista” sen empregalía. Evidentemente, o primeiro era demasiado ofensivo como para que puidese ser defendido desde, por exemplo, un partido político ou desde a posición de ‘quen aspirase a un cargo público; mais o segundo, máis sutil, ofrecía moitas posibilidades, porque afirmaba a galeguidade, apelaba ao orgullo e sentimento de ser galego, e proclamaba a defensa dos valores e intereses de Galiza prescribindo, “unicamente”, a lingua, que ficaba así reducida a un simple obxecto accesorio do que era posibel (e necesario) prescindir.
Deste xeito, o segundo argumento, a galeguidade sen galego, sería a grande panacea da propaganda antinacionalista. Ofrecenos un exemplo disto o comentario que, sobre unha comedia de Fernández Mato, publicou La Voz de Galicia:

“Heroica cobardía —así se titula la comedia— es un poema muy bello, sobriamente compuesto y desarrollado. Está escrito en castellano —rico en imágenes, esmaltado de felices pensamientos, dialogado con soltura y propiedad— pero en el conjunto de los tres actos de que consta, palpita el alma de Galicia. Ya hemos quedado en que se puede muy bien hacer labor eficazmente galeguista aun sin escribir "precisamente", indispensablemente, en el idioma regional."

Mentres todas estas matizaciones sobre a posibilidade de existencia dun teatro galego se establecen con e entre xentes alleas a el, a Irmandade da Coruña, os grupos de afeccionados e mais os coros populares fan desenvolvendo o seu labor e vivindo todas as polémicas e tensións internas que provocaran os intentos rupturistas do Conservatorio. Combre lembrar o os certames de Lugo (1920), Corcubión (1921) e mesmo Betanzos (convocado en 1919 e fallado en 1921) propugnaban e premiaban o teatro rural e costumista.

Nun principio os aspectos teóricos estiveron en mans de Antón Vilar Ponte e Vicente Risco. O primeiro a través das pezas estreadas ou publicadas estes anos, das recensions e mais dos artigos sobre determinados dramaturgos (Florencio Sánchez, João de Castro, Manuel de Figueiredo, Almeida Garrett). O segundo doutrinando desde as paxínas da prensa e das revistas nacionalistas. Este último, cando redixiu a recensión do volume en que Eugenio Carré Alvarellos publicaba A Tentación e mais Macías o Namorado, aconsellaba o seguinte:

“Sería bén qu’os autores galegos leesen máis cousas extranxeiras, que se meleran nos miolos total-as cousas qu’oxe andan a rodar pol-o mundo. O artista pra solo, ten que ser da sua terra e ten que ser do seu tempo... Temos direito a existir dos nósos auto-

res que nos dean galeguismo, modernidade e-emoção. Se falta algunha d’estas tres condicións é grave perxusto pr´e efecto artístico. A segunda condición é da que s’atopan máis fallosas as obras de teatro galego, e singularmente estas dúas d’Eugenio Carré”

Para que os dramaturgos galegos adquirisen esa modernidade que lles faltaba, Risco indicaba tamén cales deberían ser os modelos que os guiesen: Maeterlinck, Ibsen, D’Annunzio, Bjorston, Strindberg, Hauptmann... Evidentemente, calquera dramaturgo podería achar neste artigo a orientación precisa e os modelos que, segundo o critério de Risco, deberían guiar á dramaturxia galega; mais a realidade era outra: os consellos do mestre ourensán caían no balde e o Conservatorio foi transformado nun cadro de decañón que non se deixaba guiar cara aos vieiros correctos. A mediados de 1922, os tristes comentarios de Vicente Risco evidenciaban que xa non cre posíbel a modernización do teatro galego a curto prazo:

“Pol-o d’agora, tendo en conta a educación do noso público, viciado pol-o decadente teatro castelán e por tradución do mais nun qu’escrive no extranxero, que é o que nos tran as compañías que por eiqu veren, o ALÉN do Quintanilla terá que ficar coma teatro pra lef”

A escisión das Irmandades, que significou a demisión de Antón Vilar Ponte como director de A Nosa Terra, deixou a orientación teórica en mans de Leandro Carré Alvarellos, que comenzou esta tarefa facendo recapitulación da historia teatral e, como Galo Salinas na súa Memoria e mais Rodríguez Elías nos artigos antes citados, atribuía todos os males do teatro á falta de bos actores:

“Hoxe, pois, podemos dizer que o Teatro Galego é unha realidad xa que se ben é certo que aparecen ainda moitas obras sen valor

---

351 Cf. Vicente RISCO, “Teoéa y-Escota do Drama (Anacos de un traballo antigo, que pode-ran servir próx os galegos qu’escriben a’extra”), Obra cit.
A pesar del barroquismo y escurridad de la segunda frase de Millá, el rexeitamento do naturalismo e a idea básica de que o teatro non debe reproducir a realidade son conceptos que tamén encontramos en Leandro Carré:

"O Teatro non debe ser a copia exacta da realidade, tal como ela é. [...] para ver un cuadro tan realista que imite o mesmo natural, non é preciso ir ao teatro. A arte dramática debe ser a creación de algo novo, que ainda lebrando a vida real, na que se inspira, tenda ao ideal..." [357]

Do visto ata agora dedúcense que dentro do mundo teatral galego existían dúas concepcións diferentes do feito dramático e dúas opinións enfrontadas a respecto das solucións que precisaba: a de aqueles que achacaban o atraso e pouco desenvolvemento do teatro á falta de actores ben formados e a dos que, por contra, consideraban que o problema era moito máis complexo, porque, como xénero literario eminentemente social, o teatro dun pobo era o espello da súa cultura e, por tanto o mal radicaba na sociedade. Comparrarmos as recensions que uns e outros publicaron sobre a mesma obra dramática (Añín, de Xaime Quintanilla), pode damos de medida da distancia que afastaba a homes como Carré e Risco. A recensión da revista Nós, probablemente da man de Vicente Risco, di:

"Añín é un drama nas almas, un drama no silencio. É unha estoria verdadeira, que pasou aló en Nova-York ante persoas d’outras patrix, interpretada e senfada as normas da y-alma galega. É un dos moitos méritos que tén a obra do Quintanilla, que é unha das mais serias e barudas mentalidades da nova Galiza" [358]

Fronte a estas gabanzas que os redactores de Nós dedicaban a Añín, os de A Nosa Terra, despois de comentaren o coidado da edición e contaren o argumento, limitaronse a dicir:

335 Cf. UN VELLO ACTOR, "Teatro Galego. Algo sobre a arte dramática (I)", A Nosa Terra, A Coruña, nº 157, 15.2.1922.
336 Estes artigos foron publicados co pseudónimo Ramón Alvarito nos números 158 (1.5.1922), 159 (15.5.1922), 160 (1.4.1922), 162 (30.4.1922), 164 (31.5.1922), e 166 (1.7.1922) de A Nosa Terra, entre os meses de marzo e xullo de 1922.
337 A arte no Teatro, anónimo (Lisboa, 1884), El teatro, espectáculo literario, de Pelépe Sánchez (Madrid, s/é); Mímica Melodramática. Bocetos Didácticos, de F. Minguell y Tej (Barcelona, s/d); Arte Dramática, de Manuel de Macedo (Lisboa, 1885); Manual do Ensaioador Dramático, de Augusto de Mello (Lisboa, 1912); El primer libro del actor, de Luis Millá (Barcelona, 1917); Tratado de Tratados de Declamación, de Luis Millá García (Barcelona, 1914) e mais unha innumerável colectánea de recorres de prensa sobre maquilaxe, caracterización, etc.
"Conocemos outras producidos millores do irmán Quintanilla, mais a que boxe nos ocupa está ben" 339.

No segundo grupo, naquel que non vía na mala formación dos actores a única peza do teatro galego, aliñábanse os homes de maior formación cultural. Entre estes figuraba Armando Cotarelo Valledor que, perante a pregunta dun xornalista sobre as razóns que o levaran a escribir Trebón, comentaba a falta de obras dramáticas de cualidade na literatura galega e a pobreza da lingua empregada polos dramaturgos:

"Por satisfacer una gran inquietud espiritual. [...] El drama celta, la pulida gema de su consagración, fue tallada al notar el artista que el naciente teatro "enxebre" en sus bäluceos, seguía una ruta asaz equivocada. La brújula de los precursores no marcaba una pausible orientación. Eran gentes que no sentían la sublime grandezza de una concepción sólida, definitiva, inmortal, que caminaba a ciegas por los fáctiles senderos de la vulgaridad. Imperaba el amaneamiento. La indecisión. La inconsciencia de muchas producciones bordeaba el ridículo. Ademáis do eterno asunto y los mismos caracteres eu lenguaje era fonéticamente ruín, baso, pobre, gratuitamente mistificado, dándose por ingeniosidades impenitentes groslerías" 340.

O afastamento entre uns e outros non era unha simple cuestión de estética ou modernidade: era unha cuestión ideológica moito máis profunda que abrangúa todos os aspectos da cultura galega, mesmo o modelo lingüístico que se debía seguir para dotar o galego do rexistro culto e literario. Desde a perspectiva de Vicente Risco, Armando Cotarelo ou Antón Vilariñ Ponte sería impensable o seguinte comentario que, sobre a lingua empregada na obra de Charlón e Sánchez Hermida, aparece en A Nosa Terra:

"As obras teatrás de Charlón e Hermida están escritas en galego corrente, como corresponde a eses traballos que deben de refuxia-


A partir de 1919 foi incrementando notablemente a actividade dramática, xerando unha preocupación teórica que ficou plasmada nas conferencias que, en 1923, se organizaron na Coruña sobre o tema. A primeira delas, lida en abril formando parte dun ciclo organizado pola Irmandade da Fala da Coruña, correu a cargo de Leandro Carré. A segunda, organizada polo Círculo de Artesans en maio, foi lida por Xosé Posada Curros. Na terceira, celebrada tamén na Irmandade en novembro, disertou sobre teatro Galo Salinas 341.

"A Moderna orientación do Teatro Galego",
DE LEANDRO CARRÉ ALVARELLOSO

O texto completo desta conferencia de Carré foi publicado por A Nosa Terra, de forma que dispomos dun documento de primeira man para confirmar as diverxencias existentes entre os homes de teatro, porque o director da «Escola Dramática Galega» non deixou escapar a oportunidade de chicotear sen piedade aos seus opositores.

O primeiro que sorprende na conferencia de Carré é que na relación de autores que escriben comedias para os coros non figuran Euxenio Charlén e Manuel Sánchez Hermida, aínda que si aparece Álvarez de Novoa que unicamente escribiría unha peza (O señor Dalagado) que foi representada por un único coro, «Os Enxebres» de Ourense. A peza que apón Carré a este tipo de obras é que «alguns autores pecan de esceso buscando o éxito de risa coas cócchegas da crudeza»343. Tam poco pode pasar desapercebido que identifique o teatro cómico co teatro para os coros, como se fose impensábel que estes grupos representasen obras que non buscasen o riso, ou que as obras cómicas puidesen ser levadas a escena por grupos alleos aos coros. Sabemos que a práctica non respondeu sempre a esta teoría; non obstante, a simplificación de Carré pasou á historia do teatro galego344.

A seguir, Carré fala do Conservatorio e de A man de Santiña, de Ramón Cabanillas. A respecto desta obra, comenta a beleza da linguaxe e a superficialidade do tema:

"Lástima que un linguaxe tan poético, tan belo, non dé relevo á unha acción mais emocionante. Un anaquisto que afondase a pasión, o drama que se inicia, e a comedia de Cabanillas ocuparia o mello ao lugar na Dramática galega. Noustante, A man de

Santiña logrou o éxito que merece. Tivo parte nel o perfecto da representación, que se fixo con cóltado e cariño, con decoracions pintadas para ela como requireda, e cun perfecto estudo de tipos debido ao conocemento técnico do actor Fernando Osorio, entón director do Conservatorio345.

Non lle falta razón a Leandro Carré cando apunta a ausencia de paixón da peza, mais o importante deste comentario, na nosa opinión, é a importancia que para o director da «Escola Dramática» tiñan os decorados e a parte técnica da posta en escena. Esta obsesión polos decorados realistas levaba a reproducir no escenario imaxes reais: moitas das fotografías que utilizaba como modelos aínda se conservan no seu arquivo persoal.

Con A man de Santiña, asegura Carré Alvarelos, iníciase a "nova tendencia" do teatro, caracterizada polo uso da lingua galega en medios cultos, nos pazos. Neste punto, o conferencista interrompe o discurso para abrir un apartado en que a dureza dos comentarios contrasta fortemente coa suavidade e comprensión que pouco antes manifestara perante un fenómeno tan vulgar, antiartístico e grosoiro como o "astracán". Carré ataca directamente os críticos polas moitas gabanzas que dedicaran a O Fidalgo, de San Luís, xa que considera que a obra do zapateiro compostelán non é máis que un plaxio de A Ponte, de Lugris Freire; remata con O Fidalgo declarando:

"¿E para tanto? Digámono bonaradamente: non é. O Fidalgo, pol-o seu asunto, causa indinación no espectador con algunhas escenas de violencias e infamias; a forma, o linguaxe, o mesmo verso, deixan moito que desechar, e no tocante ao desenlace da obra: é simplemente ridículo"346.

E xa lanzado contra a crítica, as súas palabras volveñse frecuencias empoññadas dirixidas, sen os nomear, contra Vicente Risco e Antón Vilar Ponte:

344 Como exemplos, algúns moi próximos a Carré (mesmo protagonizados por el) de obras non cómicas representadas polos coros podemos citar: Sabela, de Galo Salinas, e mais: A patra do labrego, de Antón Vilar Ponte, representadas por «Cantigas da Terra»; ou Mi nia, de Lugris Freire, e mais O Lástrago, de Xabier Soto Valenzuela, representadas pola Agrupación Artística de Vigo.
345 Cf. ibidem, p. 3.
346 Cf. ibidem, p. 4.
"E compre, xa que de louzas esaxeradas falou, recramar un pouco de xeito aos nosos críticos.
A propósito de certa obra escribía un, que era talmente coma unha das producións maeterlinkianas; poucos días despois aseguraba o mesmo panexirista que aquela obra somellaba de Bernstein, e vamos, eu coizo que non abonda con citar nomes de autores de sona..."³⁴⁷

Por estas datras, o único dramaturgo galego que tivera a honra de ser relacionado por un sector da crítica con Maeterlink ou Bernstein fora Xaime Quintanilla, e o sector da crítica que o fixera era o da revista Nós, dirixida por Risco, e o de A Nosa Terra cando estaba en mans de Antón Vilar Ponte. Más o que pensaba Leandro Carré sobre a produción dramática de Xaime Quintanilla era o seguinte:

"Denosiña e Alem, de Quintanilla son duas obras exóticas pol-los tipos, pol-o amante e pol-o asunto. A primeira parece inspirada nas cousas francesas en que abondan os mariños enganados, as cobiñasos aventeiras, os bandos que se fíxen amigos do que exploitan, e bastra os críticos chantaxistás. Somella como se Quintanilla quixera satisfacer coa obra os gustos do público afeito ás producións cinematográficas por series en que se ven as cousas maiores estranas. Houbo quen comparou esta obra coas de Maeterlink, ¿e en qué se asomella esta produción ás do gran autor belga? ¿onde ten esa delicadeza, esa forma dramática e misteriosa que tanto emociona n-aquel autor? Alem é unha obría a base das crenzas espiritistas, que se desenvolve languidamente e ten a sua acción en New-York. Nesta obría, ademais, vese o pouco que o Sr. Quintanilla conoce a nosa fala"³⁴⁸

Para que non se salve ninguén, Carré arremete tamén contra determinados grupos:

"Hai tamén algunhas agrupaciós n-outras vilas galegas que fan algunha que outra representación; mais case sempre estas agrupaciós non se adican ao Teatro Galego senón ás determinadas obras d'este ou aquel autor facéndose así axentes d'un exclusivismo que non debe existir dentro da arte"³⁴⁹

³⁴⁷ Cf. ibídem, p. 4.
³⁴⁸ Cf. ibídem, p. 4.
³⁴⁹ Cf. ibídem, p. 6.

A inxustiza destes ataques era evidente. Os únicos grupos que mantiñan esa exclusividad de que fala Carré Alvarrellos eran "A Terriza" de Santiago, e mais "De Ruada" de Ourense. "A Terriza" mantiñaa porque con O Fidalgo, de San Luís, aseguraba o éxito, e o máis probábel, aínda que non o temos documentado, é que O Fidalgo fose a peza esxida polas diversas localidades ás que "A Terriza" se desprazaba. En canto a "De Ruada", que só representaba obras do seu presidente Prado "Lameiro", probablemente fose o único coro popular que non tivese problemas para conseguir textos, ademais de non ter que pagar dereitos de autor.

As conclusións que podemos tirar da conferencia³⁵⁰ de Carré din ben pouco acerca da súa obxectividade como crítico:

1º. Os únicos dramaturgos aos que non apón pexas son Manuel Lugrís Freire, Galo Salinas, Armando Cotarelo e o propio.

2º. Non pode ser casual a ausencia de Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida na relación de dramaturgos que escribían teatro para os coros. E tampouco parece lóxico que dentro do teatro cómico Carré non nomee O Chufón, de Xesús Rodríguez López, ou que afirme que O Pazo, de Lugrís, e Pra vivir ben de casados, del propio, fosen as obras máis representadas; sen dúbiad ninunha os autores máis representados por esos anos eran Charlón e Hermida, Nan de Allariz, Fernández Gastañadur e Rodríguez Elías.

3º. Na relación de autores que escriben dentro da "nova orientación" (que para o autor da conferencia é simplemente que a obra non sexa rural) figuran Ramón Cabañillas, Xaime Quintanilla, Galo Salinas (?), Armando Cotarelo e o propio

Leandro Carré. Fican silenciados Avelino Rodríguez Elías, Antón Vilar Ponte, Gonzalo López Abente...

4ª. Por poñermos un único exemplo dos criterios que rexen a selección de obras e autores, queremos sinalar que ao longo da conferencia Carré cita seis das súas obras (Notte de ruada, Tolerías, Pra vivir ben de casados, O Pago, O Engano e O pecado alleo) e só unha de Armando Cotarelo (Trebón), cando tiña que saber perfectamente que o dramaturgo compostelán estreara tres máis: Sinxebra, Pillounos e Paulos.

"LA DRAMÁTICA GALLEGA", DE XOSÉ G. POSADA CURROS

A segunda conferencia sobre teatro foi lida por Posada Curros no Círculo de Artesáns da Coruña, o 19 de maio. Aínda que o xornal La Voz de Galicia anunciou que "por petición expresa publicará en breve a conferencia de Posada Curros íntegra"531, o certo é que non temos noticia de que o chegase a realizar e só dispoñemos do resumo que publicou o xornal santiagués El Compostelano.

Segundo o anónimo cronista, Posada Curros comezou a súa disertación situando o nacemento do teatro galego a fins do século XVIII, citando como fonte os traballos de Euxenio Carré Aidao e Leandro Carré Alvarrellos. A partir de aí realizou un percorrido por toda a dramática galega e, como exemplo dos dramaturgos citados polo conferenciante, o redactor nomea a Manuel Lugrís Freire, Antón Vilar Ponte, Euxenio e Leandro Carré Alvarrellos, Evaristo Martelo Paumán, Avelino Rodríguez Elías, Ricardo Frade Giráldez e Salvador Cabeza de León. Posada Curros, polo que conta o cronista, tamén aconsellara aos dramaturgos galegos sobre os modelos lingüísticos e literarios en que se deberían basear, mais o que realmente interesa desta conferencia son as reflexións sobre o público:

"índica que no es, como algunos opinan, la gente -bien- la que más rechaza é rebuye la asistencia ás representacións galle-
gas, sino la clase media, verdadero enemigo de nuestro teatro,
que reputa como cosa ordinaria, sin duda porque refleja su vida
pasada y presente"532.

Non pode deixar de sorprender esa diferenciación entre "xente ben" e "clase media" cando se fala dunha sociedade como a galega, e moito máis aínda nunha cidade como Santiago, que era onde desenvolvía a súa actividade dramática Posada

Curros. Cando fala de “clase media” este mozo universitario debe referirse á clase media baixa, a que ten tan próxima a súa orixe popular que o esforzo que lle supuxera abandonar a lingua de seu era aínda unha ferida aberta. Evidentemente, nos círculos universitarios da época a asistencia a representacións de teatro galego, sobre todo se estaba escrito e interpretado por elementos do seu propio ámbito, non tiña que resultar problemático. Mais a situación debía cambiar moito cando se trataba de persoas que aspiraban a unha mellora social, mellora que se identificaba co abandono da lingua propia e a asimilación á lingua do poder. As clases populares non tiñan ese reparos perante o teatro e a música galegas; de feito, ese era o público dos coros mesmo nunha cidade como A Coruña:

“O público enche as localidades todas. E un público na sua maioría de xentes homíldes; homes traballadores de fábricas, talleres e comercios; mulleres modestas...” 359.

“A LITERATURA E O IDIOMA REXIONAES RELACIONADOS CÓ TEATRO GALEGO E BREVES APRECIACIÓNNS ACERCA DO SUDAMERICÁN”, DE GALO SALINAS354

A terceira conferencia deste ano (1923) sobre teatro, lida o 30 de novembro no local da Irmandade da Coruña, correu a cargo de Galo Salinas. O vello rexionalista comezou o seu discurso refutando a distinción entre idioma e dialecto “que os non versados en filoloxia estabrecen, atribuindolles sinificalción distinta”359 e demostrando, coa mesma argumentación que empregara en 1896, na Memoria acerca de la Dramática Gallega, o dereito da lingua galega a contar cunha literatura propia. O glorioso pasado da literatura medieval debería ser “continúa Salinas– un acicate, mais a realidade é que a lingua galega é sinónimo de desprestíxo social, provocando o atraso da nosa dramaturxía:

“Pro acontez que a xeneralidade dos galegos sienten rubor ao fa-guer uso do noso idioma, sendo así que debera cabréllas satisfac-ción ao emprego como efectuáno catalán, mallorquín, valencián e vascuñés, [... ] habendo basta quen, mal voz os que en galego escriben y ésto francamente, non soy acusa perseverión moral se non que da unha ideia tristíssima, aínda que exacta, do raquítismo intelectual e da supina estulticia do buldadores. Por tal deprovable criterio é que alcóñrase estacionada a dramática galega, pois hai apocados inda que intelectivos aficionados, que por temor a insíbios prezuosos non decíndense á representaren ás obras teatraes que forman xa centena dando a preferencia á moitas paroxadas da escena castelá” 356.

Nesta parte do discurso, Galo Salinas varía algúns aspectos da súa posición a respecto do que expuxera en 1896, na Me-

354 O manuscrito desta conferencia está depositado na Real Academia Galega, na carpeta correspondente a Galo SALINAS. É o único texto en galego deste legado, constituído basicamente por obras dramáticas manuscritas, todas en español.
355 Cf. ibidem, p. 2.
moria acerca de la Dramática Gallega. A fins do século XIX citaba como primeira causa do pouco desenvolvemento do teatro a falta de actores; agora, a fins de 1923, xa non fala de falta de actores. Non o podía facer no local dunha sociedade que levaba cinco anos celebrando representacións semanais.

O que alegaba en 1896 como segunda causa do atraso teatral galego, o desprestigio social da lingua, pasa agora ao primeiro piano; para probar ese desprestigio reproduce o que o propio escribiría como introdución a súa obra A Fidalga, ao tempo que cita outra pezas propias como demostración de que os cultos e ilustrados tamén poderían falar galego. A seguir, Galo Salinas declarou a súa adhesión total ás ideas de Leandro Carré sobre a renovación dramática, e pasa a comentar o teatro arxentino. Este cambio de tema dentro dunha conferencia dedicada ao teatro galego, en principio, podería resultar sorprendente, sobre todo se temos en conta que no resumo publicado por A Nosa Terra esta parte foi suprimida tanto do título como do contido. Sería realmente intereseante sabermos o nome do responsable desta omisión xa que nos axudaría a coñecer o alcance das discrepancias internas sobre os obxectivos que deberían perseguir os dramaturgos galegos.

A través da análise de tres obras representadas por unha compañía arxentina (Maleva, Los dientes del perro e mais La borrachera del tango), Galo Salinas vai criticar con dureza as obras de denuncia social e a estética naturalista. A representación escénica da vida e os conflitos humanos e sociais dos arrabalde dunha grande cidade provoca o seguinte comentario do vello rexionalista:

"Fora de que somellante lacras sociais pol-los seus fins contactiosos e destructores non teñen pra que sairen á superficie".

357 A pesar desta adhesión, sabemos que toda a produción de Salinas posterior á Ditadura está ambientada no medio rural, ficando ilícita, como única obra do autor que non se desenvolve neste medio, a comedia Entre dos abismos, datada en 1919.

Nesta recensión o título da conferencia figura como O idioma e literatura regionais relacionados ao teatro galego.

359 Cf. ibidem, p. 20.

V. TEORIZACIÓNS E POLÉMICAS

Esta maneira encuberta, sen dar a cara, de atacar a outros autores galegos xa a emprega Salinas en 1903, cando para exponer o que pensaba sobre o perigo social que representaban as propostas do teatro de Manuel Lugris Freire, sobre todo de A Ponte, utilizara o sutil recurso de atacar a Galdós, Dicenta e os seus seguidores. Mais a posibilidade dun teatro social galego, segundo Galo Salinas, estaba xa abortada:

"Afortunadamente o teatro galego non catu nin penso catrá en tan deprovbre e finesta aberración".

Para rematar a súa disertación, Galo Salinas retoma a cuestión do teatro autoctono para apuntar unha última causa do seu escaso desenvolvemento, o carácter do pobo galego que o leva sempre a "disolventes rivalidades" e ao "desafeto e desunión". Tendo en conta a estreita relación de Galo Salinas con Leandro Carré e «Cántigas da Terra», entidade desde a que, segundo os nosos datos, se rebentou o Conservatorio, estas frases son dunha grande indelicadeza. De todas as formas, a conferencia non aporta ningunha novidade as teorizacións sobre teatro.

En resumo, as conferencias de Leandro Carré Álvarelos e Posada Curros coincidían en sinalar que algúns comediógrafos estaban traspando os límites da cualidade artística en busca do riso fácil chegando a caer na vulgaridade e mesmo na grosería.

361 Cf. ibidem, p. 25.
Non podemos deixar de comentar o reaccionarismo de mentalidades como a de Galo Salinas que rexetaban, por desagradábel e mal exemplo, a pintura da violencia e a inxustiza social; máis aplaudían gozosamente obras como O sít de Obradoiro, de Manuel Vidal. Nesta obra do clérigo e catedrático compostelán, representáronse as dúas veces que un home muller na súa filla para que acepte un matrimonio de conveniencias. Infortunadamente non é esta a única obra contumista galega en que unha muller é golpeada en escena para provocar a hilaridade do público.
362 A primeira vez que se documenta este fenómeno é no xuño de 1922: a recriminación feita a «Cántigas da Terra» por representar Copas e Bostos, de Galo Salinas.
OS ANOS DA DITADURA. O TEATRO HISTÓRICO

A precariedade en que vivía a lingua galega e a situación diglóscica do país emprestábanse a que, consciente ou inconsciente, algúns autores consolidasen a situación de dependencia do galego cunha produción bilingüe en que o español ocupaba un posto preferente. Como exemplo disto, temos o caso de Manuel Vidal que estreou en Santiago, co «Cadro Escolar», dúas obras: o drama español El Abuelo, e a «cousa» galega ¿De quén é a vaca?. A denuncia nacionalista non se fixo esperar:

"O estreno d'estas dúas obras en Santiago probamos o que xa sospeitábamos. O Sr. Vidal é dos que cando quérer facer unha cousa fina, usa o castelán, e reserva o galego para as choqueiradas. E unha maneira de facer ver que o noso idioma non presta para nada [...] Eso que o seu autor chama obra de teatro ¿De quén é a vaca? é unha choqueirada indecente, terriblemente pesada e insulta, sin gracia ningunha e atigada d'unha colección de disparates... Non hai dereito a virnos con estupideces como esa, agora que o teatro galego rexurde vigorosamente e están aparecendo novas obras de gran mérito. Aconsellamos ao cuadro de declamación que as dás a conocer que cando salian con obras galegas por Galicia adiante, como agora, escollan outras obras" 56.

Efectivamente, o teatro galego alcanzara xa a dignidade e cantidade suficiente como para que os grupos tivesen onde escoller sen necesidade de botaren man do primeiro que lles ofrecesen. Esta recomendación fai extensiva a aquel teatro de comedias de século que estaba superado había tempo (por exemplo, as primeiras pezas de Nan de Allariz) e que, inexplicablemente, seguían sendo seleccionadas por moitos coros para faceren a súa presentación:

"O cadro de declamación representou un diálogo titulado Queixumes dos Pinos, que non nos deu frio nin calor, e a comedia de Nan de Allariz O Zoqueiro de Vilabos, que agradou, pero que

aconsellamos non se volva a poñer por estar baseado nun asunto xa vello e ridículo. No repertorio teatral galego hai obras de mais actualidade e mais dinas de seren representadas" 66.

A escasa imaxinación dos coros era algo xa evidente na escolla dos propios nomes, cando non eran «Cántigas» eran «Queixumes» ou «Alirios», mais esta falta de imaxinación levaba ao teatro tiña un efecto contraproducente que non era unicamente sinalado pola prensa nacionalista. Así, La Voz de Galicia comentou o pouco que gustou o xoguete cómico que, en decembro de 1923, representou o coro «Cántigas de Terra» 55.

Mentrex existiron grupos de teatro alleos aos coros, as recriminacións a estes polo pouco acerto na selección de obras dramáticas limitábanse a dar consellos; mais cando en setembro de 1923 a ditadura de Primo de Rivera reduciu o uso público da lingua galega aos espectáculos folclóricos, as recriminacións dos nacionalistas transformáronse en advertencias moi serias, mesmo en ameazas de patearen os festivais:

"Non hai direito francamente a representar choqueiradas d'esta crás [...] Moito cuidado en escoller as obras e desbotar obras como esa. Polo verso, polo ben do teatro galego, por bom gusto e tamén por comenencia vosa, pois tendo mais cuidado eutirades un día un espectáculo que nunca é de agrado para quienes se encarreguen de representar os papés das obras" 56.

A Ditadura, coa súa política de folclorización de todas as culturas que non fose a oficial do estado, deu un grande pulo aos coros, transformándoos nunha peza clave desa política. Como reacción lóxica, os nacionalistas loitaran contra isto intentando guiar, na medida do posible, todas as actividades destas agrupacións. Vimos xa camiñan as directrices que pretendían marcar para os coros e cales foron os resultados. De todas as formas, o que non puido conseguir imediatamente a Ditadura foi afogar o espírito redencionista que as irmandades

inculcaron en determinados círculos. A pesar da represión, o
Certame que convocara a Irmandade no cutono de 1923, foi
fallado en xaneiro de 1924:

"O Xurado acordou conceder o premio consistente en 250 pes-
etas, ao drama en tres actos e en prosa, titulado OS HIRMAN-
DIÑOS por ser que tanto pol-a beleza da forma e do asunto,
pol-a pureza do léxico, e pol-a teínica con que está urdido, reune
as cualidades todas que fan d'esta obra un drama de mérito que
ven enriquecer o noso xa vízoso teatro galego. Aberto o sobre, re-
saltou ser autor d'este fervoso drama D. Xaquín López Riobó... 
Por ver condicións moi estimables nelas, o Xurado acida unha
menção de honor ás dúas obras seguintes: O ROMANCE DE DON
GALEOR, e DESOURENTACIÓN das que son autores, respectiva-
temente, D. Fermín Bouza Brey e D. Fernando Osorio do Campo.
Por último, consideranse representables estas outras obras: Ao
Luar, orixinal de D. Carlos Vázquez da Pena. Lenda Traxía, ori-
xinal de D. Antonio Ribeiro Conde. Un morto que trai a vida,
orixinal de D. Manuel Mosquera Vidal. Os consellos do abó, ori-
xinal de D. Luis Fernández Gómez** 586.

Infelizmente, a única destas pezas que chegou ata nós foi
Desourentación, de Fernando Osorio586 e, que nós saibamos,
ningunha delas chegou a ser estreada. Con todo, o feito de
que a obra gañadora do primeiro premio fose un drama histó-
rico non deixa de ser indicativo das novas correntes que se es-
taban a xerar dentro do teatro galego. Sobre o teatro histórico
e co gallo da estrea en Santiago da obra La Reina Lupa, escri-
bía Antón Vilar Ponte:

"Acaso en ninguna parte, como en Galicia, sea necesario recurrir
da a creación de un teatro histórico –poseamos o no aptidón para
la literatura escénica– como medio el más eficaz de llegar al fin

587 Cf. "Certame de Obras Dramáticas", A Nosa Terra, A Coruña, nº 197, 1.2.1924.
Nunha folha dactilografada que se conserva no arquivo privado de Leandro Carré figura
a relación de obras presentadas ao Certame; ademais das premiadas aparecen outras ci-
to: O Gracioxo, lema «Huchas das llambranzas»; Marta-Antiona, lema «Agria»; O Dol-
men, lema «Celta»; Xan Gazolas, lema «Para min é o premio»; Volve por outra, lema «O
que val, val; Xaquina, lema «Prohibido»; Amor eruido, lema «Compos suí», e mais Sapos e
cobras, lema «Maineque». 586

Fernando OSORIO, Desourentación, boceto teatralizado e analítico de ideas, A Coruña,
Tipografía de «El Noroeste», 1924.

Espertar a emoción histórica para recuperar a conciencia
nacional. Esta segunda parte era a que silenciaba o intelectual
xornalista que, outra volta, exemplificaba as súas propostas con
grandes dramaturgos da literatura universal, adiantándose xa
ás acusacións de localismo e provincianismo con que sempre
eran acollesas as propostas nacionalistas. Antón Vilar Ponte es-
cribirá sobre teatro histórico portugués cando era director de A
Nosa Terra, e había tres anos que acabara, en colaboración
con Ramón Cabanillas, a traxedia histórica O Mariscal. Tanto
tos homes das Irmandades como os do grupo Nóis considera-
ban imprescindible que o pobo galego contase cos seus pro-
pios mitos históricos. A esta necesidade había que engadir
que o teatro histórico sempre tería más posibilidades de pasar
da censura que un teatro de tipo social ou político. A proposta
de Vilar Ponte obtén unha resposta inmediata, xa que aos ca-
tro meses o xornal vigúes Galicia comeza a publicación do
drma histórico de Armando Cotarelo Valledor, Hostia** 70. Nesta
ociación a figura histórica glorificada sería o grande heterodoxo
Prisciliano.

Armando Cotarelo foi daqueles que, como os homes da
Escola Dramática Galega, tardou en tomar conciencia da pa-
líse que a Ditadura fôa provocar no desenvolvemento do te-
atro galego, xa que nunha entrevista concedida ao xornalista

587 Cf. A. VILLAR PONTE, "Un medio para crear la emoción histórica", Galicia, Vigo,
22.9.1924.
570 Armando COTARELO VALLEDOR, "Hostia. Fantasía trágico-histórica nuo auto, lida no
Seminario de Estudos Galegos o 21 de Mayo de 1924 por", Galicia, Vigo, 25.7.1924,
29.7.1924, 2.8.1924, e 17.8.1924.
Artemio (Posada Curros), en marzo de 1924, fai unhas declaraciones que desbordan optimismo:

"— Y del teatro regional ¿qué opina usted?
— Que creo en el teatro gallego, está plenamente demostrado. Que entiendo que Galicia puede y debe tener un teatro como el catalán, cuando menos, es sabido de todos. A lograrlo he dedicado mis entusiasmos y mis arrestos. Pero usted, que ha consagrado también a tal cuestión el único estudio serio que hasta el día se hizo, sabe perfectamente en qué estraña la no cristalización definitiva de nuestro teatro; la carencia de una escuela de declamación es grande; la falta de una compañía que no estuviera a merced de eventualidades, al contrario de lo que les sucede a las compañías de aficionados que, desgraciadamente, están sujetas a evoluciones naturales de vida, por cuya razón jamás pueden hallarse completas. Aunque nosotros, en este caso, no podemos quejarnos. El cuadro dramático Universidad operó el milagro.
¡Cuántas compañías de profesionales serían incapaces de llegar hasta la afitgranada labor de conjunto con que ustedes presentaron aplaudidas obras escénicas gallegas! Por lo demás, la cosa marcha. Ya no se lleva con tanta frecuencia la grosería a las tablas disfrazada con el elástico nombre de realismo; ya van dejando de escribir para el teatro todos aquellos que, más que beneficiar, entorpecían; ya hay grandes proyectos y formidables planes para un futuro ruso [sic], y hasta los jóvenes de positivo valor en la cultura galacita prestan a la causa el más decidido apoyo. Y es que nuestra dramática no tiene nada que envidiar a nadie. La cantidad de asuntos que la Prensa ofrece diariamente, muestra un caudal fabuloso de argumentos eminentemente gallegos. Por otra parte el público, cada día que pasa..."

A inxenuidade de D. Armando a respecto da continuidade do teatro materialízase nas súas intencións de crear unha escola de declamación. Intencións que son comentadas, e discutidas, por Juan Jesús González:

"Don Armando Cotarelo nos manifiesta el propósito de crear en Compostela una escuela de declamación gallega. [...] Pero aquí queremos nosotros manifestar nuestro parecer acerca de esa posi-


"O Teatro Galego", de Álvaro das Casas

Outro escritor que em princípio tampouco deveu ser consciente do que ia significar a Ditadura para o teatro foi Álvaro das Casas. Com só vintetres anos, o escritor ourensán preparou para o «Instituto Histórico do Minho» uma comunicação com título de O Teatro Galego que, traduzida ao português por João Verde, foi publicada em Lisboa no xullo desse mesmo ano. Na súa análise, Álvaro das Casas parte do momento de grande eclosión polo que acababa de pasar o teatro, mais sen caer na conta de que cando el falaba esa eclosión xa rematara:

"O libro está en crise e o teatro en manifesta florescência. E' o que se nota na Galiza, onde vai uma verdadeira febre de estrelas; e, se mais não aparecem, se muitíssimos autores se contem en publicar as suas producións (e muitos déles só com escrevellas) é isso devido á falta de actores" 373.

Con estas palabras o mozo aliñábase nas ringleiras dos que atribuían, única e exclusivamente, os problemas do teatro galego á falta de actores profesionais, porque cheo de optimismo, declaraba:

"Tenbo esperanxa en que algun dia possamos contar con actores perfeitamente capazes de se identificaren con toda a bela producción escrita" 374.

Despois disto, continúa a súa exposición comentando a produción dos dramaturgos galegos; o máis salientábel nesta parte da comunicación de Álvaro das Casas é a ausencia de Armando Cotoaleiro, ausencia totalmente inexplicábel a non ser que se deba a un lapso do tradutor. A última parte do traballo, o autor dedicaba a definir os que, na súa opinión, deben ser os criterios para delimitar o teatro galego. Tal vez fosen os poucos anos e a falta de reflexión os que levaron a Casas a defender unha tese superada había tempo:

374 Cf. ibidem, p. 355.

Estas afirmacións resultan máis rechamantes e sorprendentes se temos em conta que no apardado anterior, no dedicado ao estudio de obras e autores, Álvaro das Casas non incluíu nincosa obra escrita en español, nin sequera as de Galo Salinas, polo que nos inclinamos a pensar que esta declaración vén motivada polo feito de que o escritor está a falar para un público de intelectuais portugueses aos que de ningunha maneira quere excluír da literatura dramática galega. E para eses intelectuais portugueses vai a seguinte aclaración sobre a vitalidade da lingua:

"Porque na minha terra –diga-se o que se quiser e quem o quiser– o galego está moi longe de ser uma cosa morta e, antes pelo contrario, tem una asombrosa vitalidade. Se suprende ver em scena una condessa ou uma rainha falando como as gentes do campo, não é porque fale uma condessa ou uma rainha, mas porque a costureira, a modista ou a criada de servir que interpretem a personagem dán a sua rúa e tropezan con o vestido de cauda e não saben que fazer das mãos e põen o diadema às cavaleiras no nariz" 377.

No seu afán por defender a vitalidade da lingua, Álvaro das Casas responsabilizaba de todas as desgracíñas do teatro galego aos afeccionados, ás clases populares que a mantiveran viva a través de tantos séculos de colonización. Con todo, nos elementos básicos que deberían alicerzar a nova escena galega, o mozo concorda con Antón Vilar Ponde na necesidade de prescindir das convencións do teatro comercial burgués e na utilidade do teatro histórico:
O ÚLTIMO CERTAME: A FESTA DA LINGUA

Polas mesmas datas en que a comunicación de Álvaro das Casas saía do prelo en Lisboa, celebrábase en Compostela a Festa da Lingua. Nela danse a coñecer os gañadores do Certame Literario-Musical convocado pola «Liga de Amigos», para conmemorar o 25 do xullo. Estes xogos florais presentaban a novidade de que todos os traballos tiñan que estar redixidos en galego e que, a respecto do teatro, potenciaban o drama sobre a comedia. Incluía dezaoito temas, dous deles céditoria dramática.

A partir do xuño, a prensa compostelá vai publicando a relación de traballos recibidos, indicando título da obra, lema e, ás veces, tema a que se presentan. Destas listas tiramos a seguinte relación de pezas:

"Almas en pena (drama en un acto). Lema: «Un fato trabun».
O Abade de Montecelo (drama en dous tempos). Lema: «Monte Cel, Monte Cel, cando te veré».
Cada ovella coa súa parella. Comedia en un acto. Lema: «Arcadia».
O Americano; obra cómico teatral en un acto. Lema: «Deus fraterna guitaría». A Guarda Mor; comedia n’un auto. Lema: «Traballos perdió».
Un morto que tral a vida dramatized en dous actos y en verso. Lema: «Lengua á nosa, miña filla! Si n-a gloria se falaxe / En gallego falarán».
Nosinda; drama en tres autos e en prosa. Lema: «Amor esmagado».
O Bufón d’el Rei; drama en tres passos. Lema: «Salamániga».

A non ser que algunha das obras remitidas non indicase a que tema correspondía, presentáronse cinco dramas (Tema IV) e tres comedias (Tema V). Segundo a prensa, a suma total de traballos presentados alcanzaba o número de 88. Evidentemente, a resposta fora masiva e a «Liga de Amigos» podía estar máis que satisfeita. O xurado, formado por Armando Cotarelo

Văledor, Salvador Cabeza de León e os músicos Manuel Soler Palmer e José G. Curros, declarou desertos sete dos dezaoito temas, entre eles o V, o correspondente á comedia, ficando gañador do IV:

"Tema 4º. Premio del Obispo de Madrid. D. Vicente Risco, de Orense" 381.

A Festa da Lingua acaparou os xornais composteláns. Mais a presencia do Ditador privou de protagonismo aos autores premiados e, sobre todo, ás obras, xa que, nas páxinas e páxinas en que se reproduciron os discursos do acto e se descricionaron ata a saciedade todos os movementos de Primo de Rivera, non se mencionou nin unha soa vez o títuio das obras literarias, alía que si se interpretaron as musicais. Todo isto tivo como consecuencia que O Bufón d’el Rei, que a estas alturas era, con moito, a mellor obra dramática da literatura galega e a que realmente debería marcar un cambio na orientación do teatro, pasase praticamente despercibida e non tivese a máis mínima influencia nos dramaturgos.

O lector da época que quixese coñecer o títuio da obra podía que fora premiado Vicente Risco tería que recuperar os xornais de días anteriores e comprobar que no tema IV figuraba O Bufón d’el Rei. Mesmo na recensión que da Festa da Lingua publicou A Nosa Terra, figuraban os nomes dos premiados (agás Ramón Otero Pedrayo que gañara o premio de novela curta con Pantelas, home libre), mais non os títulos das obras 382. Ademais, de compararmos a publicidade que se deu a este certame coa que recibira calquera dos anteriores, comprobaríamos que a diferencia fundamental radica en que nos outros o importante eran as obras, neste os discursos pronunciados no acto e, nun segundo plano, os autores premiados. Os tempos, desde logo, cambian moito e o público non sabería da existencia do O Bufón del Rei ata que o seu autor a lese no Seminario de Estudos Galegos, en xaneiro de 1925:

"[…]esta nueva produción de Risco que se sale de los estrechos moldes en que viene desarrollándose nuestra dramática para tender hacia un género nimbado de la vaguedad simbólica a que tan incomparablemente se adapta nuestro idioma. […] Lástima grande que no exista en Galicia una escuela dramática encargada de dar a conocer las manifestaciones de nuestro arte teatral" 383.

Na historiografía dramática galega este Certame da Lingua convocado pola «Liga de Amigos» de Santiago está datado en 1926 384. Este desfase cronolóxico, unido ao da «Escola Dramática Galega», tamén contribuíra a que a ninguén se lle ocorre a posibilidade de que a Ditadura tivese repercusións negativas na evolución do teatro galego, xa que na realidade o Certame da «Liga de Amigos» foi o derradeiro concurso de obras dramáticas do período cronolóxico abranguido por este traballo.

E mentres o teatro ficaba relegado aos coros populares e os homes que na etapa anterior se ocuparan del dedicaban os seus esforzos ás filas e educais, a nova xenación de escritores nacionalistas xa expondo a súa visión do mundo cultural galego nas páxinas dos xornais El Pueblo Gallego e Galicia.

381 Cf. "La festa da Lingua", El Compostelano, Santiago, 28.7.1924.
382 Víd. "Festa da Lingua Galega", A Nosa Terra, nº 204, 1.9.1924.
384 Este desfase cronolóxico produciuse pola gralla que aparece na 1ª edición da obra, onde figura 1926 como data da Festa da Lingua.
etapa histórica de “silencio e inacción”388. Agora, depois dos artigos de Dieste, Correa Calderón comeza a súa disertación sobre o teatro xustificando o seu valor como plataforma ideolóxica:

“Hay varias maneras de propaganda del idealismo. Una es la escuela. Otra, la imprenta. Otra la propaganda oral. Otra, el teatro. [...] Es el teatro, el medio más simple y más eficaz de ir familiarizando a la masa con una tendencia ideológica. El público acude al teatro para reir o para conmoverse, para buscar horas de esparcimiento. Ni aún el espectador más receloso, ha salido inmune de preocupación. Sutilmente las incidencias de la representación escénica o el idioma en que hayan hablado los actores, ha inyectado en él un sentimiento, una simpatía o un odio” 389.

Estas teorías non tiñan absolutamente nada de novidoso. Xa os rexionalistas entenderan desta maneira a función do teatro e os homes das Xamandades non só o repetiran, senón que tamén o puxeran en práctica. Na segunda entrega do seu artigo, Correa Calderón rexexa o teatro galego existente, propoñendo as traducións como única vía para alcanzar a rexeneración da dramaturxia:

“Salvo cuatro o cinco excepciones, lo demás no merece tenerse en cuenta, sino es para someterlo a juicio sumarísimo. [...] Y ya que toda nuestra dramaturgia y nuestro costumbrismo escénico, escasamente puede sintetizarse en tres obras aisladas, ¿por qué no traduir al gallego obras extranjeras, aquellas que tuviesen más puntos de contacto con la literatura de nuestra tierra? [...] Crear primeramente, una simpatía hacia el idioma conductor, y luego una sensibilidad en el espectador. Y este nos parace el camino conveniente a seguir, entretanto no poseamos un repertorio abundante y recomendable. Querer hacer patria a base de representaciones de O zoqueiro de Vilaboa ou de O corazón dun pedáneo sería pueril. No conseguiremos más que reirmos de nosotros mismos” 391.

386 O artigo “En col do noso teatro II”, que non foi includo na obra Ante a terra e o ceo, viu a luz o 25 de decembro de 1925 en El Pueblo Gallego. Polo que puidemos comprobar, a xestión de Dieste aparecera sempre na primeira páxina do zornal, e esa páxina desapareceu no nº correspondente ao 23 de decembro de 1925 nas ditas coleccións conservadas (Arquivo Municipal de Vigo, e Biblioteca Estatal de Pontevedra).
387 Vid. Rafael DIESTE, Obra cáit., p. 19.
388 Cf. ibídem.
Cunha celeridade pasmosa, ao día seguinte mesmo, a proposta de Correa Calderón de traducir obras estranxeiras conta coa solidariedade de Rafael Dieste, que ademais apunta como solución máis doada utilizar o teatro portugués:

"Sentimosos d'acordo con Correa Calderón. Antremenentes non baxa un teatro galego que, pol-o menos, non nos despresticie, é mellor, moito mellor, que se traduzan ó galego e se poñan en esceas as obras estranxeiras que o merezan e mellor interpretan o noso espíritu [...] De ningún xeito pra contradecil-a idea de Correa-Calderón, e sí solo pra compreentala, temos de engadil-o seguinte: en portugués existe unha produção dramática d'abondo intensa pra que poidamos faguer n'ela unha boa escolma. O teatro portugués ten pra nos a ventaza de que non é mester traducilo. Abonda que os actores, ó adeprenderen os papés, fagan os troques de pronunciación que sexan mester. Si algunhas sustitucións convienen, ban de ser poucas, e non faria traductor que as faga. Os actores poden faguel-as pol-a sua conta".

Evidentemente, o escritor rianxeiro parece ignorar que durante catro anos o Cadro da Irmandade da Coruña estivera representando teatro portugués. As durísimas palabras de Correa Calderón contra a dramaturxia galega e más as críticas de Dieste aos actores e autores, unidas ao descoñecemento que ambos os dous amosaban acerca dos intentos feitos na Coruña poucos anos antes, tiñan que provocar certa reacción nos homes da xeración anterior.

A primeira resposta, nas mesmas páxinas de *El Pueblo Galego*, tivo como protagonista a Víctor Casas. Cunha moderación digna de gabanza e que pon en evidencia a case gosería de Correa Calderón, o vello actor escribiu catro artigos co mesmo título que os primeiros de Dieste, "Encol do teatro galego". No primeiro, Casas rexexe as desculpacións vertidas contra o teatro galego e, baseándose na realidade social e ling-

gúística de Galiza, sinala que faltan actores, autores, empresarios e un público que non desprece a lingua:

"De nengun xeito podo estar conforme con quen dixo que non temos teatro. Nego tal radical afirmación. Temos teatro, un teatro da mesma oultura valorativa que o tiveron nos seus comezos os pobos que se atopan en circunstancias iguais ou semellantes das de Galicia. [...] Pásanos co teatro o mesmo que cos demais aspetos da nosa literatura na que todo estase facendo. Faltan actores e faltan autores. Faltan ademais, e ao meu xuíce aquí topase a verdadeira causa do estado de balbuceo en que está o noso teatro, unha entidade, empresa ou particular que proteza e fomente o seu desenvolfo. Por outra parte ainda o público, sobre todo o de algunhas cidades, se non entregou de cheo e sempre que se anuncia unha obra galega retraído e somente acudimos a representacións que os temos intrés por el. Varios factores contribúen a que o público retraigaese. Por unha veira o coldar que unha obra nosa e igual ou semellante das xa fornécidas, todas dende logo de escaso valor, refrome as primitivas, [...] e outra ainda, a mais sanguente de todas, porque a maior parte dos galegos pensan ainda que falar galego non é fino nem está ben e os poucos que van as representacións, aparte dos que imos pol-o que imos, ván disposto a se reír e a que todo fágalles gracias".

Na segunda entrega, Casas aborda a situación da literatura dramática insistindo en que non existen grandes diferencias entre, por exemplo, o conseguido a esas alturas pola narrativa no eido da novela e os logros da dramaturxia:

"Vexamos no teatro o que temos: Unha respetable cantidade de coseas mui malas, destribuídasmente malas. Unha menor de obras regulares que poden ser representadas sen incomodar ninguén en sociedades e ainda en teatros para(completar programa). Temos ademais poucas, moi poucas, pero si algunhas, obras que xa son indício de que o teatro galego progresaa, adianta e perfeitoñase. Seguramente que quen falou antes de min d'este asunto n'estas colunas non as conoce todas"

---


Como era habitual nos primeiros tempos da serie "Temas Galegos" este artigo foi publicado sen sinatura; o feito de que en 1981 non fose incluído no libro *Antre a terra e o ceo pulido* debeanse a que estivese perdido ou a que o responsable da recollición prefirise non remover vellas polémicas que ainda permanecían sen resolver.


Casas inclúe a relación desas "poucas, moi poucas" que, segundo a súa opinión, serían merecentes de ser representadas perante calquera público (oito exactamente): Trebón, de Armando Cotarelo; Mareiras, de Manuel Lugrís; O pecado allee, de Leandro Carre; Donosiña, de Quintanilla; A man de Santiña, de Cabanillas; O Martiscal, de Ramón Cabanillas e Antón Vilar Ponte; María Rosa, de Gonzalo López Abente e O Fidalgo, de Xesús San Luís Romero.

Unha vez que tivo informado a Correa Calderón e a Díste da produción dramática galega, no terceiro artigo, Víctor Casas pasou a explicar as que xa na Coruña se representara moito teatro portugués, comentando tamén as semellanzas e diferencias entre o "caso" galego e o catalán:

"En Cataluña comezou peor, moito peor que en Galicia. Igual que aquí os primeiros que o comen zaron a praxitar eran aficio nados. O público non txo e o pouco que concurria ás representa ciós factou pra se escabrar de risa con calquera cousa que vira. Durante moito tempo as obras que se representaban eran para ridiculizar ao que non quería falar catalán, igual que aquí, do caciquismo, o mesmo que aquí, a maior parte escritas en bilin gue e moitas onde os personaxes principais e os señoríos falaban castelán deixando o catalán pra os criados e os místicos, peor que aquí onde todos os personaxes, altos e baixos, falar en gal ego. [...]

O teatro catalán evolucionou e progresou formidablemente pero bai que ter en conta que ao mesmo tempo progresaron outros as petos que o fixeron camiñar mais a presa. Transformouse todo en Cataluña, aumentou o espírito catalanista, o amor pol-o idioma e pol-as anseas propias basta amostrámos actualmente como un pobo que reúne todo-as características de casquer pobo independente. ¿Que distinto panorama presenta Galicia!"

Para rematar a lección, no último artigo, o vello actor da "Escola Dramática Galega" aconséllaba aos rapaces baixaren das nubes, teren paciencia e, en troques de destruíren o pou co que se levaba feito, axudaren a melloralo:

Quen non tivo tanta paciencia como Casas foi Leandro Carré Alvarelos (directamente atacado por Correa Calderón cando citara O corazón d'un pedáneo como mostra da ruindade da dramaturxia galega): da súa pluma deveu saír a anónima diatriba coa que A Nosa Terra contribuíu á polémica:

"Como se bolvera tantas compañías dramáticas e poderan facern se representacións a eito, multas voltas andan dándolle ao Teatro galego, algúns rapaces de Lugo e outros de Vigo. Que si non hai obras; que si é preciso trelas de fora; que si Isen; que si Maierink; que si o teatro portugués; que si patatín; que si patatatín... Moi ben, rapaces, ademirame. Nín Trebón, de Cotarelo; nin Man de Santiña, de Cabanillas; nin Mareiras, de Lugrís, nin O Pecado Allee e O Engano, de Carre nin Donosiña de Quintanilla, son obras merecentes de voso respeto xa que non do voso agrado? Mal que vos peo, esas obras pô dense comparar coas de calquera autor non galego, aparte os de primeira fila naturalmente"

A contribución de Vicente Risco a esta polémica foi dunha clareza meridiana. Desde as páxinas de Nós, o mestre ouren sán aporta a súa opinión sobre todos os temas que son moto vo de polémica no momento: o modelo de lingua, o vangardismo, o comunismo e mais o teatro. A respecto deste último, sentencia:

396 Cf. Víctor CASAS, "Encol do teatro galego. IV e derradeiro" (Arquivo Leandro Carre). Vid. nota 394.
la. Non era a primeira vez que o intentaba, en 1922 formara o grupo «La Raza» e con el estreará a súa obra Carmiña. As súas relacións coa mocidade santiaguense afeccionada ao teatro eran moi estreitas, polo que non lle deveu resultar difícil conseguir un grupo de rapaces dispostos a secundalo. O problema xurdíu coas mulleres e, para solucionar tan importante pexa, non se lle ocorreu nada mellor que publicar en El Pueblo Gallego, de Vigo, e mais en El Compostelano, de Santiago, o seguinte chamamento:

"Se me ha ocurrido fundar una compañía de teatro gallego en serio, de un teatro gallego verdadero, de un teatro gallego en el que se ponga de manifiesto todo cuanto Galicia puede valer artística y socialmente. [...] Ya somos un grupo de entusiastas, de jóvenes abnegados, anhelantes, ansiosos de realizar una obra ponderable. Solo nos falta el concurso de unas cuantas mujeres que sabiendo ser gallegas nos presten su ayuda... [...] No habrá ninguna mujer que, además de ganar su correspondiente sueldo diario, nos suceda en esta obra que nos decidimos a comenzar a pesar de que no ignoramos las serias dificultades que hemos de tener que vencer? A vosotras damas gallegas, seais de la clase que seais, recurrámos en este momento" 399.

Que Juan Jesús tivese que recorrer a este tipo de anuncio, evidencia que a Ditadura agudizara o problema da participación feminina na escena galega, porque Santiago era unha das cidades que contaba con maior número de actrices antes da chegada ao poder de Primo de Rivera. Co que non contaba o entusiasmo do mozo compostelán era coa pezaño do antinacionalismo. Un redactor de La Voz de Galicia, agachado baixo o anonimato, despois de glosar ironicamente a nota de Juan Jesús González, remata o seu artigo coa seguinte stela:

"MUJERES BUENA PRESENCIA
"Jóvenes se necesitan con urgencia para constituir una compañía de teatro gallego, a fin de recorrer toda Galicia y América. Suelos iniciales: 15 pesetas desde la primera representación. Fara

398 Cf. V.R., "Os homes, os feitos, as verbas. Porfias diversas", Nás, n.º 26, 15.2.1926.
399 Rafael DIESTE, A fiesta valdeira, Santiago, Tip. de <El Eco>, 1927.
informes, etc. El arte regional, el teatro dinamizado y universalizado y quince pesetas por de pronto, son objetivos tentadores. Además del viaje a América. No faltarán inscripciones de mujeres de buena presencia. Fue una excelente idea la del compañero Sr. González.  

A transformación do chamamento do xornalista compostelán nun anuncio de dubiosa honestidade, mesmo con “prezos de saída”, pódense dar unha idea aproximada da animación dalgúns medios caro a todo o que fose cultura galega. Poida que estes ataques non influisen nas posíbeis colaboradoras da empresa, mais a compañía non chegou a formarse.

A única recolle que recolle a prensa consultada acerca dunha compañía en Santiago é a da chamada «Agrupación Artística Compostelana», que celebrou a súa presentación ao público, no Teatro Royalty, o 27 de maio dese mesmo ano (1926) cun programa que incluía dúas obras en español e o xainete galego Antón de Freixide, de Manuel María González. En caso de que esta fose a Compañía de Juan Jesús González, o resultado non se correspondía cos proxectos iniciais, xa que a única peza galega que representou non contaba con papeis femininos. De todas as formas, non parece probábel que o xornalista compostelán tivese nada a ver con esta «Agrupación Artística», pois as noticias que publicou a prensa sobre ela redefiniren a unha pequena nota o día da presentación. Se Juan Jesús González tivese algo que ver con ela, El Compostelano, xornal no que colabora case diariamente o mozo, faría moita máis publicidade desta «Agrupación Artística», da que non se volveu falar máis.

De todos os xeitos, tampouco podemos atribuír toda a culpa do retraimento feminino á Ditadura. Juan Jesús colleitou o que o mesmo sementara, xa que en menta imaxinánsa expuxera as súas opinións verbo do papel que debía desempeñar a muller na sociedade. Como exemplo desas ideas, podemos citar un artigo en que commenta a grande cantidade de ra-

parigas de Noia que fán estudiar o Bacharelato a Santiago, re-
matado co seguinte lamento:

“¿Cuántos hogares pierden de formar esas jovencitas—que tan
buenas mujeres y madres harían— por aumentar la pedantería
científica, académica y titular?”

Aproveitando o chamamento de Juan Jesús para crear unha compañía, Antón Villar Ponte intervién na polémica desatada por Dieste. A súa postura vai ser, como sempre, máis concilia-
dora, menos drástica que a de Risco, e tamén máis realista. Re-
coñece que o teatro galego anda escaso de obras de verdadeira
cualidade, mais atribúe esta escaseza á falta de estímulos que producían os escritores teren a seguranza de que as súas obras fán ficar na gabetela. É un círculo vicioso ao que el, de momento, non ve saída:

“Ramón Cabanillas y nosotros hemos dado cima, hace más de
cuatro años, a una tragedia histórica que tiene su bastamento en
una hermosa leyenda popular. Fragmentos de la misma se publi-
caron en la Prensa. La obra entera fue dada a conocer en re
terminos literarios. El escenógrafo Camilo Díaz utilizó con exceguo
arte los bocetos de las decoraciones correspondientes. Vicente Risco
dió pautas gráficas para la mayor propiedad en la indumentaria
de los personajes. Sin embargo la tragedia—que todos saben que se
denominó O Mariscal—continúa y continuará inédita. Dios sabe
baste cuando. ¿Por qué? Pues por la falta de actores capaces de
llevarla a escena, sencillamente. [...] Escribir una obra de teatro
galego, equivale a enterrarla antes de que logre ver la luz. Y na
die en el mundo, pero menos un literato, puede sentir el menor
estímulo de creación si lleva por delante el convencimiento de
que cuanto produzca ba de quedarse confinado en la zona de la
inédito.”

403 Víd. “Gacéllulas”, Diario de Galicia, Santiago, 27.5.1926.
go, Vigo, 13.6.1924.
405 Cf. A. VILLAR PONTE, “Por qué el teatro galego no prospera”, El Pueblo Gallego, Vigo,
16.2.1926.
Perante estas declaracións de Vilar Ponte, cabería preguntarse por que, se O Mariscal estaba rematado en 1922, non fora levado a escena pola «Escola Dramática Galega». ¿Sería moito máis custosa a posta en escena da traxedia galega que a do melodrama portugués en tres actos, Leonardo o Pescador? ¿Ou sería polo número de actores necesarios para representar a traxedia histórica de Pardo de Cela? Desafortunadamente, non sabemos nunca a resposta, máis pola coincidencia da escrita de O Mariscal coa escisión das Irmandades e as polémicas sobre “as dúas clases de nacionalistas”, podería pensarse que non foi estreada pola «Escola Dramática» debido a que un dos seus autores, Vilar Ponte, estaba nas liñas do “inimigo”.

TEATRO PARA MINORÍAS / TEATRO PARA A MAIORÍA

No outono de 1926, a raíz da publicación de O Mariscal\(^{406}\) e de Hostia\(^{407}\), o tema do teatro volve ás páxinas dos xornais e, outra volta, Antón Vilar Ponte intenta que a mocidade intelectual non desatenda a literatura dramática, e xa que non é posible contar con compañías convencionais, propón a formación de grupos de Teatro Íntimo.

Este tipo de teatro, creado por Strindberg a comezos de século, nacera como reacción contra o teatro comercial burgués; polas súas características (un local pequeno, reducido número de actores, público limitado, simpleza na escenografía e escrita depurada, reducida a conflitos esenciais) transformaba a escena nun lugar de encontro entre a literatura, os actores e o espectador. Por vez primeira, Vilar Ponte, coincidindo con Risco, vai recoñecer directamente que unha das pexas do teatro galego é a súa dependencia dos modelos españoles que proporcionaban as compañías de repertorio; para curtar esta dependencia, propón o Teatro Íntimo como medio para educar as elites que despois, como autores, actores e críticos poderían orientar os gustos e preferencias do público:

“Los hombres de minoría, los espíritus refinados existentes en nuestra tierra que sienten hondo despago por el teatro hoy en boga, donde el dramón sensiblero, la alta comedia cursi y el vodevil astrakanesco campan como únicos soberanos, junto con el cinemrama absurdo, imponiéndose al gran público que así se embrijece cada vez más, harían una obra seria de dignificación y elevación al intentar ensayos de representaciones de piezas teatrales de positivo mérito artístico, antiguas y modernas. [...] Contamos ya con gran número de obras de literatura escénica escritas en gallego, cuyo tema es un aquito galego igualmente. Pero la mayoría, pese a todo, ¿no llevan el bicho de origen castellano on su son? Tanto por la técnica como por la sensibilidad, adolecen de los propios defectos que las obras castellanas contemporáneas...”

\(^{406}\) Ramón CABANILLAS e Antón VILLAR PONTE, O Mariscal, traxedia histórica en verso, A Coruña, Lar, 1926.

\(^{407}\) Armando COTARELO VALLEDOR, Hostia, pantasia tráxico-histórica nun auto, A Coruña, Lar, 1926.
unas de las fuerzas más activas de la constitución de la nacionalidad irlandesa[^40].

Antón Vilar Ponte propuxera a creación de grupos de Teatro de Cámara que educassen as élites encargadas de dirixir o gusto das masas; Plácido R. Castro aplaudiura a idea, propondo ademais que neses grupos se representase a dramaturxia irlandesa. Mais tamén existían opinións que non aprobaben un teatro dirixido a unha minoría e que seguía considerando factíbel a creación dunha compañía de repertorio.

Desde o nacemento dos primeiros movimentos galeguistas, mesmo desde Farald, existira unha corrente de opinión que atribuía á falta dunha grande urbe moitas das dificultades económicas, políticas e culturais de Galiza. A respecto do teatro, a esta carencia se debía, en opinión de Antón Vilar Ponte, a imposibilidade de mantenxemento dunha compañía profesional. Esta tese non era compartida por certo sector da moidade, que se baseaba, teoricamente, no pensamento riquiano[^41]. Aproveitando unha recensión de Hostia, de Cotarelo, desde as páxinas do semanario compostelán El País Gallego, Fontes Domínguez ofrecía unha solución moi distante a do Teatro Íntimo:

> *Se bacheca [sic] esta carencia de un teatro nuestro, a la falta dunha ciudá poblada que pudiera sostener e aguantar, lo que se dice aguantar, una compañía todo o ano. Nosotros, sin embargo, no participamos de esta opinión, porque tenemos o convencimiento de que Galicia sin unha gran ciudá podria sostener durante todo o ano, una buena compañía teatral, unha compañía de teatro, de arte ademais. Vamos a esbozar unhas cuantas pos*

[^41]: Como exemplo do pensamento de Vicente Risco a respecto desta cuestión, víd. “A cobi- za de unha gran vila (La Zarpa, Ourense, 23.3.1922); víd. tamén o ensaio de Roberto Blanco Torres “El tema de nuestra gran urbe”, publicado como folletón no xornal vi- gués Galicia a partir do 23 de decembro de 1925. O folleto de Juan Jesús González Ha- cia una morfoloxía da vida gallega (Santiago, Tipo. -El Eco-, 1925) é un bo exemplo desta reorientación entre a rexión máis nova; o autor declara: ‘Galicia país eminentemente campesino, jamás llegará a esa gran urbe con que sueñan algúns persoais de reconocida autoridade en o mundo de as ideas e de a literatura’ (p. 14); e tamén: ‘La villa -más o menos populosa- es a verdadera cristalización del carácter gallego, es lo que mejor y más realmente resume el carácter del poblador de esa tierra’ (p. 23).
sibilidades. [..] Los ayuntamientos gallegos podrían y pueden renunciar al cobro de arbitrios sobre las funciones de esa compañía. Y no solo renunciar al arbitrio sino subvencionar aunque fuera con pequeñas cantidades a esa compañía regentada por un serio consejo de administración. [..] Además la prensa, las instituciones de carácter cultural, los organismos municipales podrían realizar un gran labor empleando todos los medios de propaganda que pudieran aficionar al público a la concurrencia a ese teatro nuestro" 412.

Unicamente os pocos anos ou unha excesiva inxenuidade, puideron facer esquecer ao comentarista compostelán que para levar á práctica as solucións que o propuña era necesario que existise unha vontade política disposta a defender e espaldar a cultura galega. E esa vontade política non formaba parte dos planos de Primo de Rivera.

Antón Vilar Ponte, consciente da realidade política e social do país, retoma o dito por Plácido R. Castro en El Pueblo Gallego facendone unha nova proposta aos cadros de declamación dos coros populares, propiñáles representaren folk-dramas:

"Los asuntos temáticos para nuestro teatro considere lógico buscarlos, como dijo muy bien P. R. Castro, en las tradiciones, leyendas y mitos autóctonos que perduran en la memoria de la raza y guarían afinidad con los de otros pueblos hermanos, por cuyas venas corre sangre celta. A base de ellos y siguiendo procedimientos análogos en su desenvolvimiento al del teatro irlandés, verbi gracia, daremos con nuestro módulo original. Hasta ahora casi todos los que hicieron literatura escénica, desde la época de A fonte do xuramento hasta la actual, acaso influidos por varios siglos de castellanización [..] imitaron, voluntaria o involuntariamente, a los autores de Castilla. Limitaríose a desenvolver anécdotas trágicas o cómicas localizadas en Galicia y expresadas en idioma gallego, con técnica castellana que, como no natural, por falta de práctica y entrenamiento, generalmente vino resultando inferior y menos hábil. Inseríamos los procedimientos decadentes del teatro castellano en el novel y tímido teatro gallego y el fruto tuvo que ser —salvo contadísimas excepciones— barto "serodío"."


Empoamos, lamentablemente, hacia un realismo antirracial, de espaldas a toda visión unanímista. Por el camino del folk-drama —a la manera del que se cultiva en Irlanda— creemos, pues que debe irse para llegar a algo serio. [..] El folk-drama, que nuestros coros enxebrés podrían interpretar, donde la imaginación se visiese con alas legendarias y donde la realidad y el ensueno aparecieran exquisitamente ponderados, sería la base mejor para cimentar sobre ella un teatro "todo gallego", y por lo mismo susceptible de universalización" 413.

Consciente de que non abonda con indicar os camiños que se debían seguir, Vilar Ponte, co pragmatismo que o caracteriza, aos pocos días insistiu no tema cun novo artigo: "Medios para imponer nuestro teatro". Nesta nova entrega explicaba como se podía chegar a crear o folk-drama galego e cales deberían ser os elementos que o fixesen representable polos actores con que contaban os coros:

"Y la realidad de Galicia en este punto es la que sigue: que aquí, en el instante que corre, sólo, los coros enxebrés están en condiciones de poder servir de medio idóneo y de instrumento propicio para la propulsión de un teatro racial. Pero este teatro hay que crearlo. Este teatro todavía está inédito o nonato. Ha de ser el folk-drama, análogo al irlandés, quizás vitalizado con algunos recursos líricos, que muestre de modo diáfano el alma de la tierra en lo que esa tenga de mayor diferenciación y de más grande diversidad, respecto a otras de otras tierras. Ha de ser tan nuestro y tan sencillo —la sencillez no excluye la profundidad— que no precise de bistonias de «primo carretón» para su interpretación feliz: que permita reflejar lo primitivo y lo ancestral, más por virtud del buen conjunto y del giro folk-lírico realista habitual que por los gestos y ademanes de los actores encargados de encarnar dos "dramatis personae". Un teatro muy poco corpóreo pero que tenga mucha alma.

Nuestros coros enxebrés, realmente ahelanos, para completar sus programas, esa clase de producción escénica. Y esa producción escénica sería la mejor base de un gran teatro futuro. ¿Cómo conseguiría? A nosotros, momentáneamente, no se nos ocurre

más que este: abrir un concurso para premiar determinado nú-
mero de obras folk-dramáticas breves y originales, que a través de
sus escenas reflejen las perennes esencias de la raza. Esas obras
se gestionarán luego que las llevasen a sus programas los coros.
Con lo que los coros ganarían mucho y mucho ganaría también
la literatura galega y el galleguismo militante. Ahora, ¿quién es
el llamado a iniciar aquel concurso? ¿Cómo aquel concurso pu-
diera organizarse?" 414.

A pesar de todo, o tan necesario concurso nunca chegou a
convocarse, sen que ningún coro chegase a representar un
folk-drama.

O ano 1927 começara con boas expectativas para o teatro
galego: a prensa estaba pendente de que se estrease en Santi-
go, Margarita a Malfadada, de Herminia Fairía; en Vigo, íase
presentar, por vez primeira desde que se implantara a Ditadu-
ra, un grupo de teatro galego alleo aos coros: a «Agrupación
Dramática Galega»; acababan de saír do prelo O Mariscal, de
Cabanillas e Vilar Ponte, e mais Hostia, de Armando Cotarelo;
Antón Vilar Ponte e Plácido R. Castro, desde as páxinas de El
Pueblo Gallego, parecian estar dispostos a mobilizar, por fin,
aos coros populares. Sorprendentemente, é neste momento
cando, desde as páxinas do Faro de Vigo, se volve pór en dúb-
bida a viabilidade dun teatro galego.

Nesta ocasión o encargado de facelo é Santiago Montero-
Díaz que comeza o seu artigo remontándose ao século XIX,
aos Pecuniores, para confirmar a existencia dunha lírica gale-
ga tan persoal e caracterizada como o poderían ser as líricas
castelá ou catalana. Malia isto, segundo este comentarista, a li-
teratura dramática non pasara de simples ensaios porque o te-
atro topaba coa dificultade insalvábel de que unicamente exis-
tía un tema que puidera ser tratado na escena galega:

"Parece paradoja, pero así es, cantera inagotable para el arte es el
teatro rural, pero debemos tener en cuenta está sumamente explo-
tado en literaturas que posean, además, otros campos de actividad

escénica, tales como la catalana y la castellana. Hasta hoy, los
mas laudables intentos de teatro gallego, han demostrado prefe-
rencia por el asunto rural, porque, puede decirse, no hay otro" 415.

A esta argumentación seguía unha erudita disertación sobre
as causas do triunfo de O Fidalgo, de San Luís Romero, atribuí-
do por Montero-Díaz a que recollía un "latido de agro". O ver-
dadeiro problema radica en que a sociedade galega non é uni-
camente labrega, existe tamén a clase media —continúa o xor-
nalista— e para ela hería que escribir un teatro burgués de-
senvolvido no ámbito cidadán, mais o dramaturgo que o fixer
estaría engañando porque a clase media galega non fala gale-
go, fala español. Montero-Díaz estaba resucitando a vella teo-
ria da verosimilitude decimonónica, e para paliar este proble-
ma a solución consiste en transformar o que é un problema
social nunha cuestión de voluntariado individual: o público
burgués debe comenzar a empregar a lingua galega para que,
pasados os anos, os dramaturgos poidan escribir dramas e co-
medias verosímiles:

"¿Quién es el llamado a resolver el conflicto que se presenta al Ar-
gallego. Cultúrenos en la conversación familiar, como a una de
tantas variedades que nos presenta la naturaleza. No le dejemos
solo para ser cultivado en la Literatura.

Y, cuando pasados algunos anos, el público gallego se hubiese
habituado, sea cualquiera la clase a la que pertenezca, a cultivar
nuestro idioma regional, simultaneándole con el castellano, para
no dejar perderse de nuevo, como durante tantos siglos ya estuvo,
tan dulce lengua, entonces, repito, podrá realizarse el ideal de
poder llevar a la escena, con propiedad y sin violencia, el drama
burgués, la dramática de la clase media, y la alta comedia" 416.

As opinións de Montero-Díaz non mereceron resposta por
parte de ningún dos seus colegas de Vigo, mais Leandro Carré
respondeu iracundo desde as páxinas de A Nosa Terra ainda

415 Cf. S. MONTERO-DÍAZ, "Orientaciones Literarias. En torno al teatro gallego", Faro de
Vigo, 25.2.1927.
416 Cf. ibídem.
que sen atinar no verdadeiro cerne da cuestión, e limitándose a facer escarnio do anecdótico: a falta de asuntos.\textsuperscript{417}

A pesar destas escaramuzas, o labor a prol da cultura e do teatro continúa nos círculos nacionalistas iniciándose neste ano (1927) a colexión 'Teatro Galego' da editorial Nós. Nela van ser imixtadas aquelas obras que foran representadas e nunca publicadas, xunto con aqueloutras que foran publicadas en folletos xa esgotados e que non chegaran a subir aos escenarios. Abriu a colexión \textit{A tola de Sobrán}, de Francisco Porto Rey. No prólogo, Antón Vilar Ponte explica a intención da colexión, fai unha agarimosa lembranza do labor realizado pola Irmandade da Coruña a prol do teatro e, o que é máis importante, difírxease á mocidade, ás novas xeracións para lles recordar que non están a descubrir nada novo cando falan de traxucir os grandes dramaturgos da literatura universal, iso xa o fixera o Conservatorio:

\begin{quote}
"Causa que compre deciace, para fixar este feito na historia da cultura enxobre diante dos ollos das xeneracións novas, e para que sepan os que agora toman posto d'onor nas fías do galeguismo, que na Coruña houbu antano un tencionamento de Teatro Intimo, levado a efectividade, que xa tivera como precursoira á Escola de Declamación Rexional, cunto preveu chamándose Jambrina, e que non somente na urbe bercuíña, senón fora d'ela—en Compostela, Ferrol, Lugo e outras vilas—actuou con risorio éxito.\textsuperscript{418}"
\end{quote}

Realmente un sector da nova xeración esaxeraba as súas posicións: non só acreditaba en que eran os primeiros, e únicos, en pretenderen modernizar a literatura dramática senón que tamén querían destruílo o pouco que estaba feito. Como exemplo desa beligerancia destructiva que non ofrecía a cambio solucións prácticas, podería servir o artigo dun anónimo redactor de \textit{El País Gallego}, que propúña acabar con todos os cadros de declamación existentes:

\begin{quote}
"No logramos prefeccionar nuestros cuadros de declamación y seguimos la audacia insólita e inaudita de lanzarlos por esos muros para que sus elementos hagan el ridículo de la manera más lamentable y deshonrosa. (...) Son una verguenza censurable esos nuestros cuadros de declamación y con ello hacemos el ridículo, no ya fuera de Galicia, sino en Galicia misma, ante nosotros sin que de ello se den cuenta muchas personas, la generalidad. Porque, no hay nada más torpe, ni más inexperto, ni menos acicalado que esos llamados 'actores' de nuestros cuadros de declamación. Incluso hasta la saciedad, y por ende desconocedores de toda técnica que el actor necesita para presentarse y moverse en escena.

Es preciso acabar con nuestros cuadros de declamación, preciso, urgente, para construir, nuestra compañía de teatro verdad, con actores profesionales, con personal competente y culto que sea capaz de representarnos mejor y elevar nuestra condición a planos más dignificados.\textsuperscript{419}"
\end{quote}

Mais entre esa mocidade tamén houbo quen asimilou os consellos de Risco e Vilar Ponte, xa que ese mesmo ano saña do prelo outra das grandes obras do teatro galego, \textit{A fiestra valdeira}, de Rafael Dieste, e en abril a peciña \textit{O drama do cabalo de xadrez}\textsuperscript{420}, \textit{A fiestra valdeira} foi moi ben acollida pola crítica, ándase que non deixa de resaltar curioso que \textit{A Nosa Terra} non publicase recensión ningunha sobre ela.

Os meses van pasando e Antón Vilar Ponte, aproveitando o éxito que está coleccionando en Londres a obra \textit{O Pai}, de Strindberg, relembría os tempos do Conservatorio insistindo na necesidade de que se formen grupos de Teatro Intimo:

\begin{quote}
"¡Cuan útil para nuestra lengua y para nuestra cultura, que si no en todas, en las principales urbes de la Tierra, pudiese haber un núcleo de jóvenes análogo al que tuvimos años atrás en La Coruña que se preocupase de organizar un teatro libre donde traduclésemos conscientemente al gallego representándoselo, sin propósitos de lucro, en plena intimidad, las obras escénicas de mayor relieve mundial! Así, nuestro teatro propio tal vez lograra desenvolverse al fin en debido forma, como viene desenvolviéndose..."
\end{quote}

\textsuperscript{417} Cf. Ramón ALVARÍNO, "Encol do Teatro Galego", \textit{A Nosa Terra}, A Coruña, nº 234, 1.3.1927.

\textsuperscript{418} Cf. Antón VILLAR PONTE, "Prólogo", in Farmaco PORTO REY, \textit{A tola de Sobrán}, comedia galega nun acto, A Coruña, Nós, 1927 (Reproducido en \textit{A Nosa Terra}, A Coruña, nº 244, 1.1.1928).


\textsuperscript{420} Rafael DIESTE, "O drama do cabalo de xadrez", \textit{El Pueblo Gallego}, Vigo, 19.4.1927.
el de la hermana Irlanda y como se desenvolvió el de Cataluña, para ser algo serio y de verdadera trascendencia. Y por este camino pienso que no iríamos mal o.

Que nos saibamos, a única experiencia deste tipo que se levara a cabo tivera como escenario a cidade de Lugo e fora protagonizada polo grupo de mozos que creou Ronsel. O único testemunho que fica deste feito é o seguinte comentario do propio Correa Calderón:

“Cuando hemos sido animadores de aquella simpática empresa que se llamó Ronsel, constituida por un nucleo de espíritus diétes, al querer ampliar nuestra labor de la Revista, de la Editorial, de los Conciertos para Amigos, de las Exposiciones y de las Confecciones de Arte, creando un “Teatro Íntimo”, en gallego, aparte de muy limitados elementos gallegos aprovechables, pensamos en la tradução de obras de Yeats, de Lord Dunzany, de Srindberg, de Maererlinck, de Wedekind, de Audreieu, de Marcelino Mesquita, de Julio Dantas, etc.”

Con todo, e a pesar da escasa resposta que conseguem os seus chamamentos, Antón Vilar Ponte, cunha teimosía admirabil, insiste no tema co gallo da segunda edición de O Mariscal:

“Hasta la fecha, aunque hubo varios intentos de estrenar dicha obra en el teatro, ninguno ha prosperado por falta de un cuadro de declamación en condiciones para ello. Interesante, sin embargo, sería que se realizase su representación, no solo con objeto de estimular a cuantos escriben literatura escénica en gallego, sino también pensando en la educación del oído de nuestros públicos para que puedan apreciar del mejor modo concebible las bellezas de la lengua materna. Por ningún medio, como por el del teatro, nuestro espeluznado idioma natural lograría conquistar devotos para su cultivo. No obstante, abí teñes inédito, fuera del campo de la lectura, O Mariscal, lo mismo que otras varias obras teatrales gallegas dignas de ser llevadas a las tablas”.

A continuación, Vilar Ponte conta como unha actriz española lle pediu permiso para traducir ao español O Mariscal, permi- so que tanto o como Cabanillas concederon a condición de que lle fose remitida a tradución para dar a súa conformidade sen que nunca máis soubesen nada da cuestión. Mais vela que, asinado por Blanco Amor, Isla Couto, Suárez Picallo, etc., chega un cablegrama solicitando que desautoricen, a través da Sociedade de Autores, a estrea de El Mariscal, que está anunciada en Bos Aires. Este episodio serve a Vilar Ponte para facer unhas acedas reflexión sobre a mocidade galega:

“A causa de no existir una juventud de arrestos en nuestra tierra para rendirle culto al teatro regional este, o tendrá que decuir totalmente, o tendré que subir a los escenarios traducido. Y cualquiera de las dos cosas resulta vergonzosa. Aunque mas la primera que la segunda”.

Esta era a primeira vez que o fundador das Irmandades perdía a paciencia con aquela mocidade que tanto teorizaba e criticaba, sen facer cousa por remediar o problema. Mocidade que esta vez calou como se o asunto non fose con ela. Os únicos que sentiron a necesidade de se xustificaren perante os autores de O Mariscal foron aqueles que realmente estaban intentando manter vivo o teatro: os mozos do Agrupación Dramática Galega, de Vigo. O seu director, Emilio Nogueira, escribiu “Una carta abierta” a Antón Vilar Ponte en que explica ba os motivos que lles impedían representar a traxedia e, de paso, contestaba a aqueles que botaban toda a culpa do atraso dramático sobre os ombreiros dos actores:

“Muy distinguido señor: Con profunda amargura he leído su último artículo publicado en El Pueblo Gallego, y, en el cual se lamenta usted de la falta de arrestos en Galicia, para conseguir la representación de O Mariscal. Ahora bien: supóngase el señor Vilar Ponte, que, este, su humildísimo amigo, tuviese el atrevimiento de ensayar su obra o Mariscal. ¿Con que apoyo oficial o particular contamos, para vestir y decorar, lo que tan maravillo-

424 Cf. ibidem
samente han forjado ustedes en su obra?... Faltos de este apoyo, ¿a quién y de qué modo tendríamos que acudir para sufragar los gastos que esto supondría?... Por otra parte, vemos también, que algunos escritores—al tratar del teatro gallego— disculpán piadosamente las imperfecciones de los autores, para arremer ántes dis- plicientemente contra los actores, sin darse cuenta, que ese no es el medio que se necesita para animar a quienes, como nosotros—sin egoísmos mercantiles— sólo aspiramos a representar nuestro teatro, por el noble egoísmo de la raza. [...] Por mi parte, acepto como inmejorable el parecer de usted en esta cuestión: báganselo obras con los elementos que hay—pues con algo ha de empezarse" ex.

A falta de medios económicos e de protección de calquera tipo era una realidad que Vilar Ponte coñecía perfectamen- te; por iso, cando responde, ademáis de se solidarizar cosas lamentacións da «Agrupación Dramática Galega», vai a Nogueira unha proposta realmente curiosa; ofréceselle que o seu grupo aproveite os decorados e vestuario que se van empregar na posta en escena da ópera para estrear a traxedia;

"Completamente conforme con usted. O Mariscal —y hablo de esta obra como pudiera hablar de otras— para que pueda estrenarse en debida forma, es preciso que alguien adelante los gastos que requiere el "montaje" de la misma [...] Allá, por la primavera próxima, proyecta el notable compositor D. Eduardo R. Losada estrenar na Coruña—levándola después por outros escenarios de Galicia— una ópera suya beca a base de nuestra tragedia O Mariscal. El decorado de la ópera ha de ser el mismo que requiere la tragedia. Los trajes, iguales. Y no podría aprovechar ese momento para hacer sendas fiesias de arte gallego, estrenando un día el drama y al siguiente la ópera, o viceversa? Todo libreto de ópera exige "una reducción considerable; una abundosa poda de escenas e parlamentos, como nadie ignora. Por lo mismo O Mariscal "musicalo sól paldamente dejará entrever la obra literaria" ex.

Na contrarreplica, Nogueira insiste na necesidade de que se subvencione o teatro galego e só como remate fala moi de pasada sobre a posibilidade de representar O Mariscal:

"Respecto a la representación de O Mariscal he de confesar que si ha dado un gran paso y creo que con buena voluntad podría ponerse en escena tan bermosa tragedia. Por mi parte, señor Vilar Ponte, me consideraría muy honrado poniendo mi grano de arena" ex.

Con todo sabemos que a «Agrupación Dramática» intentou ensayar a traxedia de Cabanillas e Vilar Ponte porque para poder facelo puxo un anuncio no Faro de Vigo solicitando a colaboración doutras actores, xa que eles non eran suficientes89. Ignoramos se obtivo resposta, mais sabemos que non chegou a representala; hai que supor que a presa con que a ópera foi estreada en Vigo e os problemas que tivo na Coruña, influíran tamén no ánimo da «Agrupación Dramática».

O intercambio de cartas entre Vilar Ponte e Nogueira volve traer ás páxinas da prensa o tema do teatro. Un anónimo redactor de Vida Gallega intervén poñendo a nota malintencionada. Despois de afirmar que está basicamente de acordo con todo o dito por Vilar Ponte e Nogueira e mais coa necesidade dun Conservatorio Galego, engade:

"El actor galleguista necesita una gran preparación y una gran consecuencia. En estos días de reconstrucción y de aportuguesa- miento del gallego, tal vez no se pueda hacer muy compatible el oficio de cómico con otros menesteres. El aficionado tendrá que dejar el campo al profesional. Porque en castellano no nos ofrece

428 Reproducimos un dos dos chamamentos pedido a colaboración de actores que apareceron na prensa de Vigo: "El director do cuadro dramático con quien habíamos acordado de tan transcendental estreno, nos manifestó que para poder llevar a escena O Mariscal que cuenta con muchos personales, necesitas más gente de la que tiene de ordinario el cuadro y nos fuega que hagamos un llamamiento a señoras e caballeros que tengan aptitudes escénicas, para que a partir de hoy, se presenten en el domicilio de la citada Agrupación, Velázquez Moreno, 33, entresuelo, de ocho a diez de la noche, donde se les entregarán los papeles correspondientes a sus condiciones artísticas." (Se prepara el estreno de «O Mariscal», Faro de Vigo, 11.5.1929).
duda ninguna palabra; pero en el actual momento lingüístico gallego es seguro que de cada diez, una variará según los escritores. Y como la literatura regional es de matrices, muy detallista, exhibición de un vocabulario nuevo o poco conocido, reflejo de un instante de innovaciones o exhumaciones, y cada literato defiende sus trincheras filológicas con el mayor entusiasmo, el actor ha de necesitar un estudio muy serio, casuístico, impropio acaso, sin el cual no llenará bien su cometido” 40.

Maiou tampaou faltan os comentarios de apoio. Víctor Casas, entusiastado, invita ás empresas teatrais a que invistan en teatro galego lembando as boas recadacións que conseguira a Irmandade da Fala:

“Temos en Galicia duas empresas teatrás de importancia. As empresas Fraga e Méndez con teatros abertos en casi todos os pobos galegos. Calquera delas podería acoller baixo a suha protección un cadro de decramación que xa esteña organizado ou ben orga-

zial-o e comenzar por ensayar O Mariscal levándoo por Galicia adiante. Xa é sabido do gran desejo que hai en toda Galicia por ollar a formidabre obra de Villar Ponte e Cabanillas. Feito isto podería fer de cheo a constituición da verdadeira compañía de teatro galego facendo campaños en todolos pobos de Galicia, esco-llando as melhores obras xa escritas que darian adobando para unha autuación de catro ou cinco días poio menos en cada po-
bo. Todo elio poñendo uns precios baratos para chamar mais ao públicó, ben anunciado e organizado como xa o fan as referidas empresas con outros espetáculos, aseguro firmemente que daría cartos a quen quiuxera tomar ao seu cárrego o asunto” 40.

O optimismo económico de Víctor Casas non debía ser compartido por ningún dos empresarios citados, porque a idea non callou. A empresa Fraga, para a que anos antes fora rendí-
bel contratar a determinados coros populares, non se arriñou cun grupo dramático. Meses máis tarde, nun artigo que lle solici-
ta El Pueblo Gallego sobre os gustos e preferencias do pública-

co vigués, o propio Isaac Fraga contestaba a Casas:

Así de claro o expúa un empresario. Todas as polémicas e teorizaciones destes anos para o único que serviran, en realidade, era para poren de manifesto o divorcio existente entre a maior parte dos intelectuais galegos e a realidade do país. Mentres eles divagaban, o único público co que contaba o teh-
atro galego era o dos coros, e este público gustaba das zarrue-

las e das pezas rurais de "Lameiro" ou Carré. Tomando como exemplo as discusións entre os cataláns sobre o chamado "Te-
atre d’Orientació", Antón Vilar Ponte pretende que a intelec-
tualidade galega, sobre todo a nova xeración, tome conciencia deste problema:

"Interésemos, sobre todo, de momento, a arena proselítica de expan-
sión da lingua. Sin deixar de alumeas fonts da rosa cul-
tura orixinal, mediante a labora dos eruditos. Isto é o de ver-
dadeira ascendenza. Pois o fomento da literatura de xeito in-
telectualista, tendose xa xeracionizado o amor ó propio idioma, re-
sulta pouco difícil, creándoille ambiente con traducións escociesas.
Inda, pois, verémonos obrigados a tripar moito camiño, antes de-

que os se aísa tan precisa como a literatura de "popularización" a de inteleuualización esgrevia. O público de Nós é en xener-

al distinto do público de A Nosa Terra. Pol-o d’agora son poucos os
que gostan de s’asomar á belida Fiestra valdeira de Diste, e en
troques foron moitos é ben seguir sêndoo aínda os que sintanse
gorenados pol-o teatro de Prad Lameiro, cheio de recendo

folk-lórico. O Alén de Quintanilla pasarán anos sin chegar á mul-

titude" 40.

Antón Vilar Ponte dedicara moitos esforzos a dignificar o teatros coros co fin de ir educando ao público popular, mais quedaba aínda outro campo por conquistar: o do público da clase media, tanto galeguista como non galeguista, que non asistía ás representacións dos coros porque non gustaba das obras que estes representaban e que precisaba outro tipo de teatro máis actual e culto. Para estes busca os modelos na evolución que está a seguir o teatro catalán, que atopaba co mesmo problema. Ao catalán estábanse a traducir obras e autores inéditos en español e Antón Vilar Ponte vai ir informando destas novidades nas súas seccións de El Pueblo Gallego, rematando sempre os seus comentarios cunha referencia a Galiza. Como exemplo destas alusións, pode servir o publicado despois dunha longa recensión sobre o teatro de Lenormand:

"Lo triste es que el teatro gallego no pueda orientarse como el catalán. Aunque ba de servirnos de consuelo el hecho de que en Madrid tampoco existía hasta ahora un verdadero afán por romper los viejos moldes" 48.

Noutras ocasións, sobre todo cando coma a determinados autores, os artigos acababan con chamamento directo á creación de grupos de Teatro de Arte:

"Isto din, c'únhas ou outras verbas, os millores críticos barceloneses. E esto refréxamolo nós na nosa língua, para esporar às xentes cultas do galeguismo, considerándoo á mesmo tempo de utilidade que eixi emprestaría a creación, ben pouco dada pol-o d'agora, d'un xeito de Teatro Intimo" 49.

Se Vilar Ponte insiste na necesidade de crear eses grupos de Teatro de Arte é porque sabe que serían o único medio de afacer ao teatro galego a ese público culto. É moi consciente de que a dramaturxia galega está a anos-luz do teatro moderno, mesmo as súas propias obras, e así o afirma cando escribe a recensión do Tríptico 45 que ese mesmo ano tira do prelo a editorial Nós na collección Teatro Galego:

"A patria do labrego foi escripto por min os dezaoto anos, refre-xando unha impresión de realidades e cando Os vagabundos de Gorhi era a nosa obra favorita. D'aquela, ben poucos cultuaban o galego fora do verso. [...] Entre dous abismos, tamén teatralizada da babilmente, representouse na ciudade bercuíña. [...] Almas mortas, en troques, ceceais percisara d'alguna reforma para que poida levarse á escena. [...] Son traballos de xeito realista e ceceais por iso xa un pouco arredados da nova sensibilidade estética das minorías escollidas. Pro documentos, d'algún interés, para o estudo da evolución da nosa cultura." 46.

Realmente é digna de admiración a capacidade de autocrítica de Antón Vilar Ponte que non ten reparos en recoñecer que a estética da súa produción anterior está moi afastada do que sería, a aquelas alturas, un teatro actual; mais permite que se publique para que fique constancia da evolución histórica do teatro galego. Esta capacidade de autocrítica dálle a autoridade moral necesaria para poder xugar a obra dos demais sen que ninguén se poida sentir ofendido. Así o fai nun longo artigo titulado "Preliminares de un estudio do Teatro Gallego":

"Abora bien; si deseamos que el teatro gallego prosperé, tendremos que renovarlo totalmente y que representarlo mucho. Nuestras tentativas de literatura escénica de la época contemporánea, en general, adolecen de un grave pecado: el de imitación de la comedia y el drama castellanos, que privaron desde el ominoso tiempo de las tendencias echegarayescas. Seguimos rindiendo, casi siempre, culto a la anécdota vulgar dentro del decadente y manido castellero romántico. Pese a lo cual no logramos todavía superar al pobre y raquítico teatro castellano de la actualidad. Nuestros mismos saítes enxebres que aspiran a reflejar los naturales matices del gentiu, hallarse mediatizados por la influencia de los autores de Castilla. [...] Debemos laborar, pues, por la implantación de un teatro origi-

nal, pensando en el sintetismo preconizado por James Clerión y en el colorismo que aconseja Acelíe Ricardi. En un teatro todo moderno por la forma y sin edad por el fondo, que cuando aspire a exteriorizar lo trágico de gran relieve recuerde el "savior faire" de D'Annunzio, y cuando intente darnos el tono menor de lo trágico cotidiano en que Mueterlink es maestro, tenga presente la estética vergonzosa, llena de aromas de leyenda y de leimotivos míticos, del gran poeta celta Yeats. Si esto conseguimos, nuestro teatro -porque el teatro resulta el medio más propicio para la educación artística de los pueblos- acabará reintegrándonos a la personalidad que varios siglos de hegemonía espiritual extraña nos han arrebatado." 437

Mais estes chamamentos e recomendación caen no baldeiro. En 1928 nas cidades da Coruña, Santiago e Ferrol a actividade dramática estaba praticamente paralizada ou conxelada nas representacións daqueles coros que mantiñan o mesmo repertorio, ou aínda máis reseso do que antes de 1919. Antón Vilar Ponte insiste en que potenciar o teatro sería o mellor medio para divulgar a cultura galega, pero xa convencido de que as súas palabras non serven de nada:

"Falamos logo sin a espranza de que as nosas palabras toñan a máis miúda eficacia práltica, co que aparecen embazadas por un baño de melanconía. E pensamos que si na Galiza poñida criarse e sostezer, con retribución aceitada, un coiro de declamación serio, moito gañaría o sentimento galeguista e moito gañaría tamén a cultura galega." 438

A creación dunha Escola de Arte Dramática ou que as institucións oficiais subvencionasen a cultura, e en concreto o teatro, estaban desbotados de vez porque non existía un poder galego. A única esperanza radicaba xa en que os nacionalistas custoean do seu propio peto o mantemento dalgún grupo dramático; así o expón, outra volta, Antón Vilar Ponte:

"Con todo, percísase iríle facendo ambiente á idea de creación dun coiro artístico que poida levar de sesto digno tódol-os anos pol-as nosas vilas o teatro galego. [...] Os cartos, n’este como en todo deben ir por diante. A base de cartos bai que comenza-la empresa. Os primeiros fondos poderían conquirírse c’unhas representacións previas na vila ond’o coiro de declamación se constituíra, e c’unha suscripción voluntaria mensual entre tódol-os galegos amigos da arte escénica propia, da Galiza e de fora. Quizáse esto non dese o fruto que arreiamos. Pro enentramais non se probe, nada se pode dicir. E o probalo é doado. Sempre que haxa quenes queren facelo.

Outro tempo foi a Coruña onde mais teatro galego se representou. Agora é Vigo." 439

Os nacionalistas vigueses responderon subvencionando a "Agrupación Dramática Galega", mais a resposta da Coruña sería boicotear a ópera O Mariscal. Para compensaren o pesimismo do xornalista coruñés, non faltaron optimistas que, cegos perante a realidade política e sociolingüística do país, propuxesen solucións tan exóticas como a de Carlos Luís Gonzaga: que en todas as veladas benéficas (e celebrabanse moitas) se representase teatro galego:

"Hay, lo sé, a suerte, muchas señoritas que se horrorizarían ante la perspectiva de representar un papel de aldeana. Les parece ordinario. Deben tenerse en cuenta sin embargo que la ordinaria o distinción dependerá siempre de la interpretación que la actriz o el actor den al papel del personaje que encarnan. Si ponen su delicadeza al servicio de la obra gallega, la obra gallega parecerá delicada; y es de advertir que el Teatro es un arte, y como tal toda ordinaria está reñida con ello. Esto aparte de que también hay en nuestra lengua regional bellas y delicadas obras que se desarrollan en un ambiente señorial." 440

A proposta de Vilar Ponte coincide co momento en que a "Agrupación Dramática" de Vigo leva a escena Trebón, de Ar-

mando Cotarelo. Non sabemos se as ideas do coruñés tiveron algo que ver no asunto, mais o caso é que, a partir desa representación, o grupo de Emilio Nogueira vai contar cunha serie de socios protectores. Lamentadamente, descoñecemos a relación deses socios, mais en caso de que participasen, como propuña Vilar Ponte, galeguistas de dentro e fóra de Galiza, e non únicamente de Vigo, estaríamos nun caso semellante ao que permitira a creación do coro popular «Toxos e Froles», de Ferrol, en 1915.

Ademais dos problemas de financiamento, de falta de actores, de pouca adecuación do repertorio dramático ás novas tendencias, etc. o teatro galego tiña que loitar tamén contra aqueles que intentaban asimilalo facendo del un apéndice lírico do teatro español:

"Podemos decir a boca llena que Cauusa [escrita en español] es el quinto paso decisivo en el teatro galego iniciado en la célebre Maruca [llamén en español] del inmenso Vítes. Porque nuestra escena genuinamente dicha no puede ser dramática. El teatro galego al prescindir de la musica resulta incompleto, inexpresivo, casi. Nuestro rico y variado "folclor" tiene su más destacado representante en la música. Angel Tejeiro en O regreso do soldado e Amor n'a cume y el distinguido arquitecto señor Losada en El Monte de las Ánimas han enriquecido nuestro incipiente teatro lírico con bellas páginas musicales [...] Si comparamos, pues, ambos teatros, el lírico y el prosaico [sic], advertiremos una notable superioridad del primero sobre el segundo. Las causas son bien sencillas: no tenemos, hoy por hoy, ni autores ni intérpretes. ¡Vamos a llamar teatro galego a Margarita a Malfadada, verbigracia, o a Morriñá!... Cataluña es un exemplo único... Nuestro teatro ba de ser necesariamente lírico. Nos retrata mejor, posee más amplios horizontes... Precisa, eso sí, una depuración concienzuda. Es cierto que el libreto es lo de menos" 441.

Evidentemente, o xornalista vigués evitaba tomar como exemplos de teatro "prosaico" a O bufón d-el Rei ou A fiesta valdeira, aínda que o mais curioso resulta ser esa mestura de linguas: pezas escritas en galego con outras escritas en espa-

---

A ENQUISA DE *VIDA GALLEGA*

A publicación que dirixía Jaime Solá, *Vida Gallega*, a raíz da posta en escena de *O pecado alde*, de Leandro Carré, pola «Agrupación Dramática Galega», volve sobre a vella cuestión da verosimilitude:

"Carré Alvarellos escribió una obra muy real y muy discreta. Su argumento, terso, sin complicaciones ni filosofías, lleva á un desenlace racional. Hay perfecta proporción en las escenas y ninguna situación resulta inusitada, ni menos inverosímil. Todo esto, claro está, dentro del patrón rigurosamente galleguista, que, para el caso, no es lo mismo que gallego.

Y decimos esto porque para nosotros lo gallego, lo positivamente gallego, sería lo real, y real no es que varias personas de elevada condición social hablen entre sí en lengua vernácula. En Galicia, en este caso, se habla en español. Pero esto no es un defecto de la obra sino del concepto que se forjado [sic] de lo que debe ser el teatro gallego. Nosotros no podemos admitirlo. El teatro en que todos hablen la misma lengua no puede pasar, en nuestro país, de una «verdad convencional».

Como non "podia admitirlo", a publicación viguesa abre unha enquiza intitulada "¿Qué opina usted acerca del teatro gallego?", prometendo dirixirse aos más destacados escritores para pedir a súa opinión sobre as causas do pouco desenvolvemento do teatro, o plano a seguir para a súa recuperación, organización, etc. Promete, ademais, *Vida Gallega* que, unha vez finalizada, analizará esas opinións para emitir un xuizo crítico.

1. **LEANDRO CARRÉ ALVARELLOS**

O primeiro dos escritores consultados é Leandro Carré Alvarellos que, inevitabelmente, vai repetir o mesmo que xa afirmaba en 1923. Á pregunta "¿Cuál es el teatro gallego?" responde remitiendo á súa conferencia "A moderna orientación do teatro galego" e ás conclusións que sobre teatro chegou o Congreso de Estudios Galegos de 1919, no que participara como poñente, mais engade unha rotunda afirmación que anula a ambigüidade daquelas:

"Y se considerarán exclusivamente como obras de Teatro Gallego las que sean escritas originalmente en nuestro idioma vernáculo".

A respecto das causas do seu atraso, Carré insiste en que non é a escaseza de autores nin de obras quen o produce, senón a falta de actores:

"Las mayores dificultades que existieron siempre, (ya en 1895 apuntaba Gato Salinas esta misma dificultad en su Memoria acerca de la Dramática Gallega) para el asiento definitivo del arte dramático en Galicia con sus propias características raciales, es la falta de actores".

Mais non era na análise das causas do atraso dramático no único aspecto en que Carré Alvarellos ficara ancorado no século XIX; tamén o estaba no tipo de obras que, na súa opinión, debían representarse, pois cando comeza a enumerar o que podería contribuír a dar o pulo definitivo á dramaturxía galega, afirma:

"Quizá una de las cosas que pudiera contribuir grandemente al robustecimiento de la escena gallega sería el satiríte de costumbres ciudadanas. La presentación de tipos populares bien dibujados, con gracia, atraería seguramente una gran muchedumbre de público al teatro".

De todas as formas, a pesar de estar estética e tecnicamente ancorado no pasado, Carré era consciente de que o desenvolvemento do teatro, como o da cultura en xeral, era unha cuestión política e remata, por tanto, a súa contribución a esta enquisa afirmando que as institucións políticas deberían ser as

443 Cf. "Qué opina usted acerca del Teatro Gallego? Leandro Carré dice... Vida Gallega, Vigo, nº 412, 10.5.1929.
444 Cf. ibidem.
445 Cf. ibidem.
encargadas de velar pola cultura creando un Conservatorio de Arte Galega:

"Las cuatro Diputaciones gallegas y los Ayuntamientos de las ciudades, deberían subvencionar el -Conservatorio Regional- que pudiera y debería ser de música y declamación, como ocurre con entidades análogas existentes en Málaga, Barcelona y Bilbao."

2. AVELINO RODRÍGUEZ ELÍAS

O segundo dos entrevistados é Avelino Rodríguez Elías. A súa resposta, dunha rotundidade meridiana, consiste en pasar toda a responsabilidade do asunto a Armando Cotarelo. Para Rodríguez Elías, que fora un dos autores máis representados durante os anos de maior auxéo do teatro galego, evidentemente ese teatro "existía", o problema radicaba nos cades de declamación:

"Lo que bache falta es darlo a conocer, acabar de una vez con los cuadritos de declamación sin otros méritos, las más de las veces, que la buena intención de sus componentes, e ir resultivamente y con la protección que sea debida, a la formación de un elenco intelixentemente dirigido y con miras a la sustitución de la región, no de este o otro autor."

O parágrafo anterior en boca de Rodríguez Elías debe resultar excesivo para os moitos cades de aficionados e dous coros que representaran tantas veces todas as súas obras. Tampouco deixa de sorprender esa alusión final a grupos "especializados" nun autor, xa que o único cadro que mantiña ese criterio era o do coro «De Ruada» con Prado "Lameiro"; a non ser que Rodríguez Elías estivese cuimento de que a Agrupación Dramática Galega dedicase tanta atención a Cotarelo. Pose como for, o caso é que para a formación dese "elenco intelexentemente dirixido" o dramaturgo vigués non propón ningunha das solucións habituais de que un empresa-

rio galeguista adiante o diñeiro, ou que sexan as institucións quen o subvencionen. A súa solución é que Armando Cotarelo convoque aos dramaturgos galegos para formaren unha asociación propia:

"¿Y cómo ir a ello? Empezando por ponerme de acuerdo todos los que para el Teatro Gallego escribimos, creando una asociación propia, sin perjuicio de seguir perteneciendo, los que pertenezcan, a la Sociedad de Autores Españoles. (...) ¿Que cómo llegar a la formación de esa asociación? También muy sencillo: que un hombre de prestigio nos convoque a todos. ¿Qué quién había de ser ese hombre? D. Armando Cotarelo. ¿Punto de reunión? Santiago. Y nada más. Lo demás ya saldría de allí."

3. MANUEL LUSTRES RIVAS

Como non podía ser menos, dada a ideología de Jaime Solá, director de Vida Gallega, o seguinte entrevistado non foi un dramaturgo galego, senón o xornalista Manuel Lustres Rivas:

"El Teatro Gallego es un proyecto imaginario de Teatro. Es un anhelo de Teatro. Item más: un anhelo de unos cuantos, muy contados gallegos que desean un Teatro autóctono. ¿Un proyecto imaginario de Teatro? Sí, que sí. No vale decir la existencia o no existencia de obras ni de intérpretes para afirmar o negar el Teatro Galaco. Lo que falta -y faltando eso falta todo- es el sentido histriónico en el espíritu racial. El gallego no sabe ser cómico."

A resposta de Lustres Rivas responde a ideología racista na que desemboceu. Estaba moi claro que non se podía negar a capacidade da "raza" para a creación dramática porque en caso de descoñecemento da obra de Dieste, Risco ou Otero Pedrayo, af estaba Valle Inclán para demostrar o contrario, así que a eiva racial radica na falta de capacidade histriónica:

"Como sin intérpretes autóctonos el Teatro autóctono es una quimera, conviene, si se trata de crear Teatro Gallego destruir la
Laura Tato Fontañá

artía espiritual que bache quebrar a la raza gallega contra la re-
pugnancia a vestir la máscara bistrónica".

Lamentablemente Lustres Rivas no ofrecía a receita para luir a areste que tango esforzos levaba castados e, por tanto, a “raza” galaica, na súa opinión, terfa que seguir sen teatro autóctono.

4. Manuel Lugris Freire

O seguinte entrevistado foi o dramaturgo Manuel Lugris Freire. Non sabemos se para el variaron o cuestionario ou se o vello escritor decidiu pola súa conta o que quería responder, pois Lugris limitouse a falar da «Escola Rexional de Declama-
ción». De todas as formas, as súas declaracións son moi ilustra-
tivas a respecto do papel que, para el, debía cumpri o teatro:

“La Escuela desapareció por pequeñas rincillas, por falta de am-
paro de las corporaciones oficiales y sobre todo, porque los escri-
tores no respondían al llamamiento para la trascendental y pa-
trístico combate á que se les invitaba. Aparecieron más tarde, cuan-
do ya la Escuela regional no existía, otros escritores. Algu-
nos tan notables como Cabanillas y Cotarelo Valledor, aunque no
con la tendencia de aplicar el fuerte cautero, que yo preconiza-
ba á los problemas gallegos.

Perdi la batalla”.

Estas declaracións de Lugris confirman as insinuacións de Francisco Pillado sobre as verdadeiras causas da desaparición da «Escola Rexional de Declamação».

As liñas entre Manuel Lugris e Galo Salinas produciunse por cuestións ideológicas. Para Lugris o teatro era un instrumento de concienciación so-

cial: nos anos da «Escola Rexional» a súa postura ideolóxica era verdadeiramente revolucionaria. De acordo con ela, a solución que ofrecía para o problema social exposto na súa obra A Ponte era a da xustiza pola man, a revolta dos traballadores contra os seus opressores. Que agora, despois de máis de vinte anos, Lugris atribuíu a desaparición da «Escola», sobre todo, á falta de colaboración dos escritores, cando sabemos que rexeli-
tou pezas453, indica que para Manuel Lugris esas obras non eran dignas de ser levadas a escena. O incansábel loitador non podía aceptar un teatro que se limitase á contemplación bucol-
ica de un país que se desangraba; entendía a escena como un instrumento de concienciación, e por tanto as obras representadas debían ser obras de tese, de teatro social. Maios o único autor que en 1903 escribía este tipo de obras era el mesmo, de aí que fose acusado de monopolizar a «Escola Rexional». Nun-
ha analise profunda da historia, a acusación de monopolio unicamente pode ser admitida como causa fundamental da des-
aparición da «Escola» por analistas pouco avisados.

De feito, o comentario que engade Lugris despois de nom-
mea a Ramón Cabanillas e Armando Cotarelo ("aunque no con a tendencia de aplicar o fuerte cautero, que yo preconiza-
ba ás problemas gallegos. Perdi la batalla") deixa ben cla-
ro cal era a súa postura a respecto do que debería ser o teatro
galego. Que despois, as circunstancias históricas o fixesen re-
cuar nas súas teses é xa unha outra cuestión454.

453 A seguinte, reproducimos aos estudiosos que comentan o feito de que existían máis obras destinadas a ser estreadas pola «Escola Rexional». Por esta lamenteable desdicha, se vieron privadas de subur a escena as novas obras anunciadas, originais de determinados escritores, algunou deles que habíen por primeira vez, e con éxito probable a jugar por las que nos son conocidas, as súas pricipais aulas en as letras" (Eugenio CARRÉ AL-
DAO, EL TEATRO REGIONAL GALLEGO, manuscrito inédito); "Rivalidades, diferencias de apre-
ciación e outras diversas circunstancias motivaron a súa disgregación cando os autores escribían novas obras para acrecentar o seu repertorio" (Jeanne Corbe, Li-
datura Galega. Teatro, Porto, Separada de Célula, 1960, p. 6). Algúns máis citan obras e autores concretos: "Hai constancia de que, atendendo a esa chamada, Xan Cu-
veiro Piñeiro enviou o seu Pedro Maddura aos responsables da Escola pero, por razóns que desconocemos, a pesar nunca foi representada" (Francisco Pillaio MAYOR, Obra cit., pp. 47-48); e tamén "Dos autores postergados pola actividade escolar nestes mo-
mentos devemos citar a Carré (Sacrificio) e sobretodo a Salinas quen ofrece A cam-
pán, Sabela, Feromar e A Fidalga" (Henrique RABUNHAL, Obra cit., p. 55).

454 Referimosmo é evolución que, quiza, perante os resultados da Revolución Bochevitx,
5. DOMINGO ÁLVAREZ

O seguinte en responder ao cuestionario da revista viguesa foi o xornalista Domingo Álvarez. Aínda que escasamente vinculado ao teatro, despois de afirmar que existen autores dramáticos dignos e que tamén se contaba con actores (citando ás irmás Nieto), entra no cerne do problema, a cuestión económica:

"Pero, tanto o autor como o actor, tienen que subsistir a base de un incentivo, y ese incentivo o eje—el de la producción y el de la representación— pueden ser el amor o el interés. Pero o amor—amor al arte, a la gloria, que es al que me refiero—es un eje demasiado endeble; el interés, que es el pan, que es la vida, que es amor y gloria también, es más atractivo y de consistencia broncínea. Pudiéramos decir señalando al interés: —¡He abí el eje de nuestro teatro! Y lo afirmamos así. [...]"

Creo, sin embargo, sinceramente, en un provenir balagüero para el teatro gallego; pero a base de que pasen las Diputaciones de nuestra región mancomunadas, —o una sola por si misma—, (Aunque os Ayuntamientos no quieran!) sostengan una escuela de declamación, creen y tengan a sueldo uno o más grupos dramáticos—que en breve llegarán a vivir de su propio esfuerzo"."^{455}

6. XESÚS SAN LUIS ROMERO

Co último dos escritores entrevistados Vida Gallega cambia o método: o propio Jaime Solá entrevista a Xesús San Luis Romero no seu lugar de traballo. O dramaturgo santiagués, que durante a Ditadura se mantivo afastado dos escenarios, non é capaz de ver o problema real do teatro gallego (ou non quer falar del), e o resentimento embaza todas as súas respostas:

"— Tenemos el tema del teatro gallego sobre el tapete, San Luis. ¿De esto, qué nos dice usted?
— ¡Yo! ¿Yo qué voy a decir? [...] que me dejé de esas cosas y me dije—y nunca con más propiedad— ¿zapatero a tus zapatos?"^{456}

---

^{455} Cf. Domingo ÁLVAREZ, "¿Qué opina usted acerca del Teatro Gallego?", Vida Gallega, Vigo, nº 418, 10.7.1929.


A insistencia do entrevistador leva a San Luís a rememorar os éxitos obtidos con O Fidalgo, lamentando o seu propio "romantismo" que o levou a abandonar o negocio familiar para embarcarse na aventura do teatro:

"— Era la hora de los sacrificios, dijo usted. ¿Abora ya no lo es?
— Abora también. Mire usted, cuando oigo hablar de ese proble-
ma del teatro gallego, al margen del cual quiero mantenerme, pienso que se teoriza demasiado. Y no es esto lo que importa, sino
darse cuenta de que la hora de la creación es la hora del des-
prendimiento. Yo, dentro de mi pequeño predilección con el ejem-

Fica claro que San Luís non desexaba manifestarse nin complicarse a vida, e que todas as súas respostas estaban condicionadas pola situación política, xa que un ano despois desta entrevista, baixo outro rénxime, volveu formar compañía para representar de novo O Fidalgo.

Coa seguinte pregunta, Solá pretende que o dramaturgo compostelán xulgue aos seus compañeiros de escrita; mais o único que consegue é unha resposta que non di nada:

Evidentemente San Luís reinterpretou os feitos, porque "vol-
veu á casa" cando cambiou a situación política pola implanta-
da da Ditadura. Mais Solá insiste:

"— ¿Pero hay actores en Galicia?
— Ya le he dicho a usted que sin espíritu de sacrificio no tendre-
mos teatro gallego, porque este está en plena gestación. Hay que
ayudar, estimular, enseñar a los aficionados. [...] Esto no se hace
sin gastar dinero. Deben gastarlo los que lo tienen."^{458}
— El asunto—repito—es delicado, San Luís, pero, en fin, ¿tenemos obras?
— Con aciertos por un lado y con defectos por el otro las tenemos. Las hay de sabio, de erudito y de filólogo,... Las hay también de poeta y de conocedor de la entraña de la vida popular,... Y las hay rematadamente malas.”

Nesta enquisa, bótanse en falta Armando Cotarelo, Ramón Cabanillas, Antón Vilar Ponte, Rafael Diste, Vicente Risco, Otero Pedrayo, etc. Jaime Solá fixera unha coidadosa selección de dramaturgos e “intelectuais”; malia iso non lle debeu gustar o resultado alcanzado, porque Vida Gallega non publicou o comentario crítico que prometera. De todos os xeitos, pódense analizar as respostas. Dos seis entrevistados, cinco aseguraban que o teatro galego era unha realidade (Carré, Rodríguez Elías, Álvarez, Lugris e San Luís) e un (Lustres Rivas) que non existía. Catro apuntaban a cuestión económica como factor principal do seu pouco desenvolvemento, e dous vían como única solución a interención das institucións públicas. Isto, desde logo, non podía ser o que pretendía unha publicación que iniciara a enquisa porque, desde os seus postulados, non podía admitir como único teatro galego aquel que estivese escrito en galego.

ÚLTIMAS CUESTIÓN

Mentre Vida Gallega andaba ás voltas coa súa tendenciosa enquisa, os mozos da nova xeración volveron desatar a polémica sobre o teatro galego. Nesta ocasión sería Johán Carballera o causante de que o xornalista compostelán Antonio López Sánchez intervenha na cuestión:

"Johán Carballera en un momento de ofuscación, se ha atrevido a negar la existencia de nuestro teatro, tamaña afirmación entraña un error tan lamentable que nosotros no podemos pasar sin clavar en su lomo un arpón que logre enervar—si no en su totalidad, por lo menos en parte—la gratuita afirmación de Johán Carballera, a quien de ningún modo pretendemos restar méritos. [...] El tema del teatro galego se presenta fecundo, prometedor, para la discusión [...] Y aprovecho la ocasión para invitar a Johán Carballera a una discusión cordial, pues la discusión es el crisol donde se forja la verdad.”

Mais Johán Carballera non recolleu o invite pois a quen interesaba a cuestión naquel momento, o causante das declaracións de Carballera, era Felipe Fernández Amestegui que, desde Alemaña e a raíz do seu encontro co teatro ruso, volvía sobre as ideas que expuxera Castelao nos seus Diarios de Arte. Después da asistir a unha representación do "Teatro do morcego", o día 10 de abril de 1921, Castelao apuntaba no seu Diario:

"Tumén fun o Teatro Fénima". [...] Do seo do Teatro do Arte surdeu o «Teatro do Morcego» (Chauve-Souris). [...] ¿Qué decir deste teatro tan novo e tan orixinal? É a estilización de todo: parodia, mímica, música, pintura, danzas. Son as grandes obras do pobo ou dos grandes artistas sintetizadas e cinceladas despois como xoias. Corre impresión concentradá pra espresar fortemente dun xeito simético unha parodia, unha bufonada, unha sátira, unha ironía e ándale a «mise en scène» de algunha obra literaria ou musical. [...] Este teatro é o que ocupa todos meus pensamentos, tanto que penso faguer algo disto na primeira ocasión aldía na no-

459 Cf. ibidem.

sa Terra. A cór é a que irunña por riba de todo e logo o bó gosto do que adapta o asunto. Pensaendo e pensando sobor disto xa se me ocurrieron algunhas cousas pra faguer en Galicia” 461.

Sabemos que ao seu regreso de Europa, Castelao intentou crear en Pontevedra un grupo de Teatro de Arte, mais que perante as dificultades, optouse por constituir a Polifónica. Esta agrupación aproveitaría para os seus decorados algunhas das ideas apuntadas no Diario:

“Denantes de xurdir a Sociedade Polifónica quixo encetar en Pontevedra un 'Teatro de Arte'. Iglesias Vilarelle atopou máis dado formar unha Sociedade Coral, que tivo o seu director en Blanco Porto e o seu primeiro presidente en Loussada Dieguez. Aproveitariánse algunhas ideas pra a presentación escénica” 462.

Desde Berlín, Fernández Armesto expón todas as ideas de Castelao nunha "Carta a Jesús Bal", confesando que escolle a Bal como destinatario porque o considera a única persoa que podería "labrar a primeira piedra de un teatro autenticamente galego" 463. A resposta de Bal, moï atinada, volve o mérito da idea a quen corresponde e dirixe a proposta cara outras figuras do panorama galego (Castelao):

"Es curiosa esta coincidencia de que el 'Blau Vogel' te haya becbo pensar en un maravilloso teatro gallego, habiendo sido ese mismo 'Pájaro Azul' lo que, desde un escenario madrileño, hizo nacer en mi-ano 23- la idea de un libro que habría de titularse Hacia un ballet gallego. Entonces, como tu ahora, pude entrever el tesoro de posibilidades teatrales que duerme en la vida gallega... Porque eso sueno, me parece muy justo tu recuerdo de Castelao. De el podemos esperar buenas cosas de teatro" 464.

Na segunda entrega da súa resposta Xesús Bal expón as causas de por que, na súa opinión, non existe un teatro galego de cualidade, indicando a única fórmula real para solucionalo:

"El artista necesita ensayarse, estudiarse a si mismo, pasar de autor a espectador de su propia producción. Para alcanzar el necesario dominio de su técnica, le es preciso ver sus obras, que es tanto como ver sus efectos y sus defectos" 465.

Ese transformarse en espectador da súa obra, continúa Bal, é posibel en determinados sectores da arte: para o poeta, o novelista, o pintor, o escultor, mesmo para o arquitecto, mais para o dramaturgo e o músico esa posibilidade non existe. O dramaturgo precisa ver representada a obra para poder corrixir os propios defectos, así que sería preciso crear un "laboratorio de teatro" subvencionado:

"Yo creo, Armesto, que ha llegado el momento de pensar concretamente en el establecimiento de un laboratorio de teatro gallego. Pero un laboratorio permanente y no esos "cuadros" de aficionados tan pronto constituidos como disueltos. Y el sostén eres esa de los galleguistas ricos y, sobre todo, de las diputaciones gallegas" 466.

Mais Fernández Armesto non estaba disposto a entrar en cuestións de orde económica e moito menos política, e a súa resposta a Bal foi un poético discurso sobre as "esencias do pobo" e as virtudes do teatro como medio educador, glosando ideas prestadas, con afirmacións do seguinte teor:

"Para un teatro gallego la materia prima ba de ser Galicia, pero el brazo ejecutivo ba de ser la imaginación. [...] El teatro es todo el conjunto de un pueblo, aquello que el pueblo desea y lo que no puede ser, por eso se ha dicho muchas veces que un pueblo sin teatro a un pueblo sin alma" 467.

---

461 CF. CASTELAO, Obra Completa 3. Diarios de Arte, Madrid, Akal, 1982, p. 188.
466 CF. Ibidem.
Realmente 1929 foi un ano emblemático para o teatro galego pois se estreou a ópera O Mariscal, e por vez primeira un grupo conseguiu ser subvencionado con díñeiro público, xa que o Concello de Vigo concedeu unha axuda á «Agrupación Dramática Galega». Más polo que levamos visto, neste ano os que teorizaron sobre teatro galego foron aqueles que non tiñan, na realidade, o máis mínimo interese por el: os homes de Jaime Solá, que pretendían demostrar que non debería existir, e mais Fernández Armesto que o utilizou como pretexto para divagações pseudofilosóficas.

Podería parecer que os nacionalistas renunciaran a teorizar e polemizar sobre teatro. A explicación deste suposto abandono hai que procurala nas circunstancias políticas polas que atravesaba o Estado. Ao longo de 1929 ficaría claro que a Ditadura estaba abocada ao fracaso: a baixada vertiginosa da pese- ta nos mercados internacionais; as revoltas estudiantís que le- varon á clausura da Universidade e á destitución de moitos catedráticos; o descontento e mesmo sublevación de certos sectores do exército, foron alguns dos factores que fan preparando a caída do Ditador, que partiu para o exilio en xaneiro de 1930. A monarquía agoniaba e a reorganización dos partidos ante a posibilidade de recuperación da legalidade constitucional abriría de novo as portas ao traballo político. Había que preparar a VI Assemblea das Irmandades que se celebraría en abril de 1930. Non era momento de discusións nin polémicas:

“No creo que sea oportuno el momento para entablavar polémicas y fomentar divisiones entre los liberales gallegos.” 468

Ao longo de seis anos de Ditadura tiveran tempo de discutir todo o discutíbel sobre teatro, as causas e os remedios para tiralo do atraso en que estaba. Todos chegavan a mesma conclusión: unicamente protexido e subvencionado desde o poder poderían transformalo e impulsalo. Para iso o poder tiña que ser galego. Todos os esforzos dos nacionalistas emborca-


469 Cf. Emilio CANDA-HIJO, “La Melga, el Teatro gallego y otras zarandajas”, Faro de Vigo, 23.3.1929.

De todos os xeitos, que os nacionalistas non polemicen máis sobre teatro non quere dicir que o teñan esquecido: ocorre simplemente que agora está aberta a posibilidade, a través do poder político, de poder intervir directamente nel e agardan esa oportunidade.

Foi neste ano de 1929 cando Otero Pedrayo comezou o seu labor dramático publicando as peciñas Tren Mixtro⁴⁷¹, Latri-cadas⁴⁷², e mais Diálogos na néboa⁴⁷³. Seguironse publicando obras dramáticas, brillando en cada recensión a esperanza dun futuro máis prometedor: A lagarda, de Otero Pedrayo⁴⁷⁴; ou A morte de Lord Staaüer⁴⁷⁵ e mais O Outro⁴⁷⁶ de Álvaro das Casas, son bos exemplos. A respecto da primeira obra deste último, Vilar Ponte comentaba:

"Ten unha mistura de recendo folkórico e de recendo legendario envolto na vaguedade d'un romantismo poético, que vai lembrar certas obras do teatro irlandés. Coido que Álvaro das Casas non lles ofrece mal exemplo ós escritores galegos c'ô derradeiro traballón dramático que eu gabo semeiramente"⁴⁷⁷.

Coa esperanza posta na recuperación das liberdades, o tema do teatro ficaba á espera da consolidación política do Partido Galeguista. A raíz do anuncio dunha actuación en Ouren-

475 Álvaro de las CASAS, A morte de Lord Staaüer, drama político en tres escaes, A Coruña, Nós, 1929.
476 Álvaro de las CASAS, O Outro, contato dramático en tres escaes, A Coruña, 1930.
478 Cf. Álvaro de las CASAS, "El nuevo teatro gallego", Galicia, Montevideo, nº 166, decem-bro de 1930.
VI

En resumen...
EN RESUMO...

A partir de 1915 iníciase unha recuperación das actividades dramáticas que non se debe en exclusiva aos coros populares, xa que eles mesmos son o fruto das campañas a prol da cultura galega levadas a cabo por un sector da intelectualidade que non se pode identificar cun movimento político determinado, senón que responde a unha ideoloxía ou sentimento rexionalista que subxace nun segmento da sociedade. Cadros de declamación dos coros e cadros de amadores de diferentes asociacións (religiosas, culturais, políticas, agrarias, escolares) representaron entre 1915 e 1918 máis de sesenta obras. Se intentásemos clasificarlas de acordo aos subxéneros clásicos o resultado sería: ningunha traxedia, nove dramas e máis de cincuenta comedias. Para non tirarmos conclusións que deturparían a historia da literatura dramática galega e da sociedade que a produciu, cómpre ter en conta as condicións en que se desenvolveu esta literatura e que limitan o noso coñecemento:

1º. Coñecemos o título de oito obras das que só dispomos dunha simple indicación de “cadro de costumes”, sainete, ou, ás veces, nin tan sequera iso.

2º. O feito de que as obras se representasen en espectáculos mixtos con pezas musicais, bailes, etc., condicionaban as súas dimensións; como máximo ocupaban unha das partes do programa xeral da velada ou festival. Isto explica que unicamente haxa unha comedia en catro actos e un drama en tres, as restantes obras son, como máximo, en dous actos.

3º. O desprestigio social e a marxinación que sufría a lingua agravábase no escenario e non eran demasiados os actores que se prestaban a representar teatro galego. Este problema agudizábase coas mulleres:

"Pero se tropieza con una dificultad, hay autores, existen obras teatrales, pero falta quienes las interpreten y esa falta se hace no-
tar principalmente en el insustituible sexo femenino"...49

Isto provoca que o cincuenta por cento das pezas sexan monólogos ou diálogos, que son en total trinta e dous.

4º. A non profesionalidade dos actores obrigaba os autores a evitaren os dramas, que mal interpretados caerían doadamente no grotesco; de aí que existan máis de cincuenta comedias fronte a nove dramas. Ademais, destes nove, cinco son estreas dos dous últimos anos: O Rei da Carballera, de Ricardo Frade Giráldez; O Abolito, de Galo Salinas; O Fidalgo, de Xesús San Luís Romero; Sacrificio, de Eugenio Carré Aldao e mais, Xusticia!, de Roxelio Rodríguez Díaz.

5º. O concepto de verosimilitude, herdado do realismo de fins de século, condicionou os dramaturgos desta etapa, que foron incapaces de desligaren a lingua do medio rural con que a vinculaban os preconceitos da época, dando como resultado que todas as obras se desenvolvesen, tematicamente, en medios non urbanos.

6º. A maior parte das obras producidas nesta etapa non foron publicadas e a recuperación dos manuscritos é unha tarefa que depende case sempre da casualidade, por tanto, unicamente coñecemos o texto de vintenove.

7º. Tampouco se pode esquecer que non se está a estudiar unha literatura normalizada, e por tanto o simple feito de escribir en galego respondía ou ben a unha opción ideolóxica rexionalista en calquera das súas variantes, ou ben ao apego sentimental a unha cultura que se sabía tocada de morte. A consolidación do nacionalismo como opción ideolóxica e política, e a súa intervención na literatura dramática e no teatro a través do Conservatorio Nacional provocaría unha ruptura que cerrou a etapa iniciada polos rexionalistas e da que o período comprendido entre 1915 e 1918 é unha continuación. Continuación en que se mantiveron as dúas tendencias existentes na «Escola Rexional de Declamación»: a do teatro costumista e a do teatro social. Os representantes máis salientábeis de ambas as dúas, seguiron a ser Galo Salinas e Manuel Lugris Freire, respectivamente.

Dos dramaturgos representados estes anos, entrarían na categoría de costumistas, Galo Salinas Rodríguez (1852-1926), Heliodoro Fernández Gastañaduy (1858-1917), Xesús Rodríguez López (1859-1917), Eugenio Carré Aldao (1859-1932), Emilian Balás Silva (1859-1934), Salvador Cabeza de León (1865-1934), Avelino Rodríguez Elías (1872-1958), Xavier Prado Rodríguez "Lameiro" (1874-1942), Alfredo Fernández "San de Allariz" (1875-1927), Ricardo Frade Giráldez (?-1939), Leandro Carré Alvarelos (1888-1976), e mais Roxelio Rivero e Telesforo Sestelo.

É evidente, polas datas de nacemento, que neste grupo confluíen homes de moitas xeracións, escritores aos que Ricardo Carballo Galero distribuíu baixo as epígrafes de Diádocos, Epígonos, Posrenacentistas e mesmo un ao que clasificou dentro das Irmandades da Falía. Efectivamente, algúns destes dramaturgos incorporaríanse máis tarde ás novas tendencias dramáticas; non obstante, nesta etapa, a súa obra é exclusivamente costumista.

Un segundo grupo estaría integrado por aqueles dramaturgos que, debedores de Manuel Lugris Freire (1863-1940), continuaron na liña do teatro social ou de tese: Xesús San Luís Romero (1872-1966), Lois Amor Soto (1873-1947), Euxenio Charlón Arias (1889-1930) e Manuel Sánchez Hermida (1888-1940) e Hixinio Ameixeiras. Tamén neste grupo, moito máis reducido, acharemos cambios de rumbo cara ao teatro non comprometido, e mesmo o abandono da literatura dramática.

Ao longo destes catro anos, os autores máis representados foron Nan de Allariz, Charlón e Sánchez Hermida, Avelino Rodríguez Elías e Manuel Lugris Freire. Isto, exposto sen máis explicacións, podería producir a idea de que convivían en pé de igualdade as dúas tendencias: a costumista e a social. Más esta análise sería totalmente falsa. Que a única obra representada de Charlón e Sánchez Hermida fose Mal de moitos, inducenos a pensar que a súa frecuencia nes escenarios se debía a que era a única que os autores tiñan publicada desde 1915, e por tanto a única accesible para os grupos de amadores. Se esta hipótese é aplicable a Charlón e Hermida, tamén é válida para Rodríguez Elías e Nan de Allariz. Este último escribiu moitas outras obras que unicamente representou el, probablemente porque nunca foran editadas.

Con todo, esta argumentación perde validez aplicada a Ma-
ba cun público esencialmente popular, o novo teatro estaba pensado para atraer ao público urbano da clase media, ao público burgués.

Intentábase crear un teatro culto, unha dramaturxía galega que, partindo da problemática específica de Galiza, alcanzase categoría de arte universal. Non abordaba, por tanto, con que os dramaturgos abandonasen a temática costumista, era preciso tamén renovar as técnicas e mais a estética. No momento en que se inaugurou o Conservatorio o teatro galego non contaba con ningunha peza que respondese a estas pretensións; por iso Antón Vilar Ponte procurou a Ramón Cabanillas para lle encargar, A man de Santiña. O prestigio do "Poeta da Raza" garantía que a prensa se fixese eco do evento.

Mais Cabanillas redixiu unha peza en dous actos que non era suficiente para cubrir o programa de presentación, e os homes do Conservatorio, seguindo os pasos doutras dramaturxías europeas e americanas, procuraron obras no Naturalismo, a través do "Teatro Libre" portugués. Mentres non existise un repertorio propio, as obras do país irían cumprián a misión de ir afacendo o público a ese novo teatro de técnica naturalista e fonda protesta social. Un teatro dirixido ao público das cidades, coa intención de que acudise ás representacións de teatro galego da mesma maneira que así ás representacións de teatro español realizadas por compañías profesionais. A intención do Conservatorio era que o teatro rexionalista seguisse sendo utilizado polos coros populares, que xa tiñan un público determinado, porque nas súas programacións encaixaba perfectamente a representación de obras costumistas. Nos proxectos iniciais do Conservatorio non entraía, por tanto, a representación das obras galegas rexionais.

Á maioría dos dramaturgos en activo non lle debeu agradar o feito de que a súa produción non fose tida en conta polo Conservatorio e non estarían dispuxos a que se producise unha ruptura tan drástica nin que se proscribisen dos escenarios as obras existentes: admitían a necesidade de que a lingua non se vinculase con exclusividade ás clases populares levando a escena a problemática da clase media, mais de ningunha forma admitiría outra estética que o realismo decimonónico.
nin renunciaria á tradición galega. O que comezaría sendo simple descontento ou desacordo, mudaría en franca oposición cando o Conservatorio decidiu levar a escena *Donosiña*, de Xaime Quintanilla.

Ademais dos preconceptos morais que puidese espeter, o drama de Quintanilla representaba unha drástica ruptura co teatro rexionalista tanto na técnica dramática como na concepción global do feito teatral. *A man de Santixa*, de Ramón Cabanillas, tecnicamente no presentaba innovacións: era unha comedia realista; mentres que *Donosiña* era unha mestura de drama ultrarrromántico e comedia policial con técnicas naturalistas. Cabanillas seguía na liña do teatro didáctico, demostrando que o galego podia ser a lingua das clases altas; mentres que Quintanilla prescindía de calquera tipo de adoutrinamento coa intención de facer únicamente arte. Cando o Conservatorio anuncia que representará *Donosiña*, as súas declaracións son as dun grupo de Teatro Libre, de un teatro para minorías:

"[representará *Donosiña*] sin llamar ó público para que acoda a vela, engaiolando con fis benéficos e con elementos estranos á arte dramático. Coidán, e coidán ben, que ou o arte s'impón pol-o arte mesmo, ou vai que renunciar a facelo." 400

Aos resentimentos persoais, os descontentos podían agora engadir un argumento de peso que a política das Irmandades non podía deixar de atender: un teatro para minorías, e por cima que atentase contra a moral imperante, non podía ser benéfico nin para a lingua nin para o espallamento do ideario do nacionalismo. Os dramaturgos rexionalistas non estarían dispostos máis que a colaborar na creación dun teatro culto, redinxando obras en que se prescindise do ambiente rural e que se alíñasen coa de Cabanillas. Estes deberon ser os argumentos expostos, mais sabemos tamén, pola obra posterior de todos eses dramaturgos, que ningún deles estivo disposto a ad-

mitir outra estética dramática que non pose a do realismo benaventiano.

Os proxectos iniciais do Conservatorio fracasaron, xa que a ruptura derivou en simple renovación (mais ben en incorporación de ambientes non rurais á escena). A modernización da literatura, que se puido realizar nos eidos da poesía e da narrativa, ficou abortada no terreo dramático. O Conservatorio recolleu velas, renunciou ao proxecto, e ficou reducido a un Cadro de Declamación que conxugaría o vello co novo. A representación de obras portuguesas continuou, seguindo as pautas iniciais, durante a temporada 1919-20, mais despois entró nun ruteiro de dexeneración en que o criterio de selección semella ser totalmente comercial. A escisión das Irmandades en 1922 deixou o leme do teatro na Coruña en mans de Leandro Carré Alvarellos que transformou o Cadro de Declamación en «Escola Dramática Galega» e retomou a tradición galega enlaçando cos proxectos e a programación da «Escola Rexional de Declamación» de comezos do século (1903).

A pesar de todas estas discussións internas, o feito de as Irmandades interviren no teatro tivo repercusións moi profundas, xa que, ademais de crear un teatro culto, desatou a polémica acerca da posibilidade de existencia dun teatro en lingua galega que non se limitase a ser complemento folclórico do teatro español.

O fracaso do Conservatorio tal como estaba planificado puxo en evidencia que tanto o público como os dramaturgos galegos precisaban dunha formación dramática que ultrapasase os límites da estancada escena española, e isto levou a un cambio de estratexias que variarían segundo os lugares e medios dos que dispuñan aqueles homes que, como Quintanilla, Vilar Ponte ou Risco, estaban comprometidos coa renovación dramática.

Xaime Quintanilla optou por aproveitar ao máximo o que existía na súa cidade e non dubidou en incorporarse ao coro de Ferrol, «Toxos e Froles», formando nel un verdadeiro cadro de declamación e incorporando ao seu repertorio obras non ruristas (*San Antón o Casamenteiro*, de Avelino Rodríguez Elías, por exemplo).

Antón Vilar Ponte escribiu para o cadro de declamación da Irmandade unha peza de ambiente señorial, *Entre dous abismos*, mais tampouco dubidou en permitir que se estrease o seu drama *A patrea do labrego*. De todas as formas, non renunciou a educar tanto o público como os dramaturgos desde as páxinas dos xornais comentando polo mítico as obras que, na súa opinión, deberían servir de modelo ao teatro galego, trazando tamén as liñas ideolóxicas da grande peza do teatro histórico galego: *O Mariscal*.

Vicente Risco, de acordo co seu refinado espírito, non foi quen de se afacer ao mundo dos coros populares, do teatro rural e dos grupos de amadores, por tanto o seu labor seguiría a outro nivel. Esta renuncia de Risco a intervir na realidade dramática do seu entorno, facilitou que en Ourense a actividade teatral estivese dirixida por Xavier Prado, “Lameiro” quen, aínda á altura de 1928, acreditaba en que o único teatro posible en galego era o costumista. O labor de Risco centrouse en artigos a través dos que intentaba adoutrinar e guiar os dramaturgos, ao tempo que redixía, para demostrar a viabilidade do Simbolismo, unha das máis férmosas obras dramáticas da historia literaria galega, *O bufón de El Rei*, que, lamentablemente, foi coñecida cando xa a ditadura impedía toda posibilidade de representación.

A partir de 1919 o teatro que representaron os coros dependeu de que a/s persoa/s que os dirixían estivesen ou non vinculadas á ideoloxía rexionalista ou nacionalista. Coa excepción de *De Ruada*, que unicamente interpretaba pezas de “Lameiro”, os restantes coros tanto levaban a escena *A man de Sanxión* ou *San Antón o Casamenteiro*, como o máis reseso teatro rexionalista e, polos mesmos motivos, tanto podían incluír na súa programación representacións dramáticas como non incluídas.

Por outra banda, coincide tamén que as cidades con maior actividade dramática son aquelas que tiveron máis protagonismo no movemento galeguista desta etapa: A Coruña e Santiago. A Coruña, co Conservatorio, o Cadro da Irmandade e a Escola Dramática Galega, continuou a tradición da Escola Rexionalista e non precisou da escusa dos festivais benéficos ou celebracións especiais para realizar veladas teatrais. En Santiago apareceu o primeiro grupo especializado nun tipo de teatro determinado, *A Terriña*, continuando a tradición do grupo *Brisas Futuras* que unicamente representaba teatro social, como correspondía a un cadro de organizacións sindicais obreiras. Tamén son estas as únicas cidades en que se intentou crear compañías de repertorio, grupos que aspiraban á profesionalización *Asociación Galicia* e mais *Catasveas*, en Santiago; o cadro de Rodrigo García e a *Escola Dramática Galega*, na Coruña); polo contrario, nas restantes cidades e vilas a actividade dramática estivo nestes anos vinculada aos coros ou a festivais benéficos.

A entrada do mundo universitario no panorama da drama turxia galega realizárase de man da Tuna na etapa anterior. Nesta, a organización estudiantil volve a súa peor tradición, mais este abandono fica compensado pola aparición do *Cadro Universidade* dirixido por Armando Cotarelo Valledor. De todas as formas, non debemos esquecer que este grupo apareceu tamén protecido tras o veo das recadacións con fins benéficos. As repercusións que ten na prensa o feito de que un catedral e un grupo de universitarios fagan teatro galego son enormes. A publicidade que alcanza cada estrea de Cotarelo supera mesmo a que tivo a inauguración do Conservatorio coa obra de Cabanillas.

A nivel propagandístico foi maior o labor deste grupo, na súa curtísima vida, que todo o traballo realizado pola Irmandade da Fala da Coruña en cinco anos (1919-1923) de actividade continua. É realmente clarificador da valoración que a sociedade galega concedía á língua e ao teatro, compartimos a diferente repercusión que tiveron na prensa as obras e os grupos. Cando os autores ocupaban postos ben valorados pola sociedade, as súas obras eran anunciadas por toda a prensa galega moito antes de seren levadas a escena, e isto aconteceu mesmo con algunhas que nunca foron representada. Este é o caso dos catedráticos (Armando Cotarelo, Francisco Alcayde, Cabez de León), dos vellos rexionalistas (Galo Salinas, Manuel Lu gris), xornalistas vinculados a os círculos conservadores (Avelino Rodríguez Elías, José Fernández Tafall), etc. Como exemplo...
do que acabamos de dicir, á parte dos que xa vimos, podería valer o feito de que a única vez que na prensa compostelá se citou a «Escola Dramática Galega» foi para anunciar que ía representar a obra dun catedrático da Universidade,  ¡Ainda vives!, de Francisco Alcayde⁴⁸¹.

E o mesmo podemos afirmar dos grupos e coros. Resulta altamente significativo que a data da última actuación de «A Terría» de Santiago, teñamos que coñecer pola prensa de Vigo e A Coruña; os xornais de Compostela limitaronse a comunicar que “en breve” volvería a actuar. Isto ocorre porque a estas alturas «A Terría» contaba na cidade do Apóstolo con moitos competidores de moita máis categoría social: o «Cadro Escolar», «Cativezas», e o «Cadro Universidade». E mesmo acontece cos coros: o espacio que lle dedique a prensa local dependerá da posición social dos seus directivos e coristas: a «Agrupación Artística» de Vigo será sempre máis atendida que «Queixumes dos Pinos», e «De Ruada», en Ourense, moito máis que «Os Enxebrese».

A proliferación de coros e o costume xa afianzado de as vilas e cidades contrarre un lugar para animar as festas locais, levou a que, pouco a poco, fosen competindo entre eles na procura dunha orixinialidade que, na realidade, era incompatíbel co que representaban, xa que a única verdadeira diferencia que podia existir era a da cualidade, posto que todos interpretaban música popular. Ao longo destes anos foron entrando dunha dinámica, que poderíamos denominar “comercial” tanto na escolha de obras dramáticas como nas musicais e na vestimenta, coas seguintes protestas por parte das persoas máis concienciadas.

De todos os xéntos, os anos comprendidos entre 1919 e 1923 foron dunha enorme actividade dramática. O auxo do teatro ficou refleixido na multiplicación de grupos, tanto dentro dos coros como fora deles, na ampliación do abano de sectores sociais comprometidos co feito dramático autóctono e na estrea de máis de setenta obras.


En setembro de 1923, a Ditadura de Primo de Rivera acabou con toda esta actividade, abrindo unha nova etapa na historia do teatro. O teatro galego nunca contara con apoio ou subvencións oficiais, mais, entre 1919 e 1923, esta carencia fora máis ou menos compensada polas Irmandades, os coros populares, algunhas organizacións e mesmo a Universidade de Santiago de Compostela. Mais coa Ditadura esfarraparían as Irmandades e as actividades dramáticas galegas poden ser constitutivas de delicto; por tanto non só desaparecen os grupos existentes, senón que se produce tamén un retraemento tanto nos axentes activos do feito teatral (actores, autores, patrocinadores) como no público. As consecuencias da represión política foron varias e profundas:

1. Desapareceron todos os grupos de amadores que non podían entrar na categoría do folclórico e, por tanto, a posibilidade de representaren obras que non fosen costumistas. Os únicos cadros de declamación que puideron actuar durante os primeiros anos da Ditadura foron os dos coros populares.

2. Os dramaturgos rexionalistas, que durante a etapa anterior (1919-1923) admitiran a necesidade de renovación e escriban obras non ruralistas, volven ao teatro costumista e rural; de aí que sexan tan escasas as obras dramáticas galegas que non se desenvolven na aldea.

3. Algunos coros populares, cuadrados os obxectivos para os que foran creados, entraron nunha dinámica de simple espectáculo folclorista que levou aos seus cadros de declamación á repetición cansativa dos vellos repertorios costumistas. Outros optaron por unha renovación que presentou dúas canles:

a) ou ben optaron polo teatro lírico dando lugar ao momento de maior axuda da zarzuela.

b) ou ben abandonaron as representacións dramáticas limitándose a espectáculos musicais.

4. As obras que non entraban nos estreitos límites do costumismo ficaron como teatro para ler xa que non podían ser representadas. Isto confundi a historiografía teatral galega, levando os estudiosos a establecer unha serie de clasificacións que terxiversan a realidade histórica ou caen en incongruencias de vulto.
LAURA TATO FONTAÍNA

5. A desaparición dos grupos que podían representar algo máis que teatro costumista («Cadro Universidade», «Escola Dramática Galega», «A Terrixa»...) leva a que se multipliquen as teorizóns que procura unha receita para modernizar a teatro galego; o abano de propostas será amplísimo, desde a creación de grupos de “Teatro Íntimo” ata a eliminación total do teatro existente.

6. As actividades dramáticas redúcase de tal forma durante a Ditadura que en 1930 se representaron menos obras (vinte-oito) do que en 1917 (trinta e sete). Nos cinco anos escasos da etapa anterior (1919-1923) estreáranse máis de setenta obras dramáticas; nesta, que durou máis de sete, non se chegou ás corenta.

Por todo o exposto ata aquí, cumpriría restablecer a perio-
dización da dramaturxia galega, no que respecta a este perió-
do, limitando a duración do chamado “Teatro das Irmandades” ao período comprendido entre 1919 e 1923 e contemplando como unha etapa con entidade propia os anos da Ditadura (1923-1931).

VII

RELACIÓN
DE OBRAS REPRESENTADAS
RELACIÓN DE OBRAS REPRESENTADAS

1915

Antón de Freixe, de Manuel María González López Pardo. Estreada o 4 de Febrero de 1915, no Teatro Principal de Santiago pola «Tuna Escolar Gallega»; representado tamén na Coruña, no Teatro Circo, o 7 do mesmo mes; en Betanzos, no Teatro Alfonsetti, o 9; en Viveiro, o 12; en Lugo, o 13; en Monforte, o 15; e en Tui, o 20 do mesmo mes; en Noia, o 27 de Xullo. O «Orfeón Noiés» representouna, en Santiago, o 14 de Abril.


Camino da vila, de Salvador Cabeza de León. Estreado no Teatro Principal de Santiago, polo cadro de declamación da «Liga Mutua de Señoras», o día 30 de Decembro.

"Diálogo en gallego", anónimo. Estreado (?) polas alumnas do Colexio Santa Teresa das Irmás Carmelitas de Ourense, o 19 de Xuño.

¡Inda non quero ser mico!, de F. Ignacio Blanco Freire, adaptada á escena por Manuel Posse Rodríguez. Estreado polo cadro de declamación do Círculo Católico de Obreiros de Santiago, na súa sede, o 6 de Xaneiro.

Mal de motivos, de Eugenio Charlón Arias e Manuel Sánchez Hermida. Estreada polos autores no Teatro Xofre de Ferrol, co coro «Toxos e Froles», o 29 de Maio; no mesmo teatro, o 24 de Xullo e o 10 de Decembro. Representado polos mesmos, no Teatro Rosalía Castro da Coruña, o 4 de Decembro.

O embargo, de Avelino Rodríguez Ellas. Representada no Teatro Xofre de Ferrol por «Toxos e Froles» o 10 de Decembro.

O miñato e máis apomba, de Avelino Rodríguez Ellas. Representada no Teatro Rosalía Castro da Coruña, por «Toxos e Froles», o 4 de Decembro.

Os catro túneles, de Avelino Rodríguez Ellas. Representada no Teatro Xofre de Ferrol, por «Toxos e Froles», o 24 de Xullo.

Os Remedios, cadro de costumes galegos, anónimo. Estreada (?) no seu local polo «Centro Jaimista» da Coruña, o 13 de Xuño.

O zoqueiro de Vilaboa, de Nan de Allariz. Representada por "elementos obreiros", no Teatro Principal de Santiago, o 30 de Abril. En Ferrol, no Teatro Xofre, por «Toxos e Froles», o 29 de Maio e o 24 de Xullo.


1916

A carta do Rif, de Miguel Palacios. Estreada (?) pola «Juventud Antoniana» da Coruña, na súa sede, o 20 de Febrero.
A Noite Boa de 1871, de X. M. Chao Ledo. Representada pola «Juventud Antoniana» en Vilalba, o 5 de Xaneiro.
A vellita da veiga, anónima. Estreada (?) nunha velada benéfica en Tui o 6 de Xaneiro.
Calquera entende este enredo, de Euxenio Charlón Arias e Manuel Sánchez Hermida. Estreada polos autores no Teatro Xofre de Ferrol, o 12 de Marzo.
Juan soldado o el repatriado de Cuba, apropósito bilingüe de Manuel Mato Vizoso. Representado pola «Juventud Antoniana» en Vilalba, o 5 de Xaneiro.

“Monólogo en gallego”, de Xermán Prieto. Estreada (?) polo autor no Teatro Principal de Santiago o 1 de Marzo.
Nocturno periodístico, de Euxenio Charlón Arias e Manuel Sánchez Hermida. Estreada polos autores no Teatro Xofre de Ferrol, o 14 de Novembro.
O Chufrón, de Xesús Rodríguez López. Estreado polo cadro de Dependentes do Comercio de Lugo, na súa cidade, o 26 de Abril; tamén o 29 de Maio; no Teatro Xofre de Ferrol, o 15 de Outubro; no Teatro Alfonsetti de Betanzos, o 5 de Xullo.
O miñato e mais a pombá, de Avelino Rodríguez Elías. Coro «Toxos e Froles», no Teatro Xofre de Ferrol, o 7 de Febrero. Cadro dos Dependentes do Comercio de Lugo, no Teatro Circo desa cidade, o 6 de Outubro.
Os catro túneles, de Avelino Rodríguez Elías. Coro «Toxos e Froles», no Teatro Alfonsetti de Betanzos, o 9 de Xaneiro de 1916; no Salón Teatro de S. Xoan de Filgueira (Ferrol), o 11 de Xuño. «Antonianos» de Pontevedra, na súa sede, o 3 de Febrero.
O trunfo da muñeira, de Avelino Rodríguez Elías. Representado no Teatro Tamberlik de Vigo, polo cadro de declamación do «Liceo Recreo de Artesanos», o 19 de Novembro.
O xoqueiro de Vilaba, de Nan de Allariz. Coro «Toxos e Froles», Teatro Alfonsetti de Betanzos, o 9 de Xaneiro; no Teatro Principal de Ourense, o 21 de Xuño; no Salón Teatro de Monforte, o 23 de Xuño. A Sociedade «Recreo e Cultura» de Barbadáns, o 22 de Outubro.
Poíte Gallego, de Heliodoro Fernández Gastañaduy. Coro «Toxos e Froles», no Teatro Xofre de Ferrol, o 7 de Febrero; no «Círculo das Artes» de Lugo, o 23 de Abril.
Trato a cegas, de Euxenio Charlón Arias e Manuel Sánchez Hermida. Estreada por «Toxos e Froles», no Teatro Xofre de Ferrol, o 7 de Febrero; no «Círculo das Artes» de Lugo, o 23 de Abril; no Salón Teatro de S. Xoan de Filgueira (Ferrol), o 11 de Xuño; no Teatro Principal de Ourense, o 21 de Xuño; no Salón Teatro de Monforte, o 23 de Xuño; no Teatro Xofre de Ferrol, o 26 de Agosto.
Un vello paroleiro, de Heliodoro Fernández Gastañaduy. «Unión Artística» de Noia, na súa sede, o 11 de Xaneiro. Coro «Toxos e Froles», no Teatro Xofre de Ferrol, o 26 de Abril.

1917

A Consulta, de R.S. Estreada en Noia por un grupo local de amadores dirixido por José Lira, o 28 de Xaneiro. «Tuna Nova Galicia», no Teatro...
Principal de Santiago, el 13 de Febrero; en Teatro Tamberlik de Vigo, el 16; en «Círculo de las Artes» de Lugo, el 20; en Teatro Rosalía Castro de Coruña, el 22; en Teatro Xofre de Ferrol, el 23; en Teatro de Beneficencia de Ortigueira, el 25.


*A noite de San Xoán*, de Emiliano Balás Silva. Estreada por «Toxos e Froles», no Teatro Xofre de Ferrol, el 28 de Maio.

Antón de Freixede, de Manuel María González. «Tuna Nova Galicia», no Teatro Tamberlik, de Vigo, el 16 de Febrero; en Salón Apolo de Ourense, el 18 de Febrero; en «Círculo de las Artes» de Lugo, el 20 de Febrero; en Teatro Rosalía Castro de Coruña, el 22; en Teatro Xofre de Ferrol, el 23; en Teatro de Beneficencia de Ortigueira, el 25. Representado tamén no Salón Variedades de Cambados por un cadro local, el 7 de Agosto.


*A xisma de Antón*, de José Peón Peón. Estreada no Teatro Principal de Pontevedra, polo cadro de declamación da «Juventud Cultural Obrera» da cidade, el 18 de Marzo.

*Axidade*, de Euzebio Charlón Arias e Manuel Sánchez Hermita. Estreada polos autores no Teatro Xofre de Ferrol, el 30 de Abril. Coro «Toxos e Froles» no Salón Apolo de Ourense, el 8 de Xuño; no Teatro Xofre de Ferrol, el 1 de Setembro. Interpretada polos autores, no «Círculo de Artesanos» da Coruña en Novembro ou a comezos de Decembro.

*Esclavitu*, de Manuel Lugris Freire. Cadro da Liga de Amigos de Santiago de Mera, en a súa sede, el 13 de Maio. «Ensayo de Compañía Cómico-Dramática» da Coruña, no Teatro Rosalía de Castro, el 16 de Outubro.

*Cando eu fui soldado*, de Xermán Prieto. Estreada (?) polo autor, no Teatro Principal de Santiago, en Ourense.

*Cousas miñas (e pequenas)*, de Xavier Lópe Medina. Estreada pola «Juventud Antoniana» da Coruña, en o seu local, el 28 de Xaneiro. Volta a representar polo mesmo grupo e no mesmo local el 11 de Febrero.

*De Conversa*, de Hixiño Ameixeiras. Estreada por «Toxos e Froles», no Salón Apolo de Ourense, el 8 de Xuño.

*El parque da fala*, aproposito bilingüe de Antonio de Cora. Estreado por amadores locais no Lugo-Salón, el 1 de Marzo.

*¡Inda non quero ser mico!* de F. Ignacio Blanco Freire, adaptada á escena por Manuel Posse Rodríguez. Representada polo grupo do Círculo Católico de Obreiros de Santiago, na súa sede, el 18 e o 20 de Febrero.

*Mal de moitas*, de Euzebio Charlón Arias e Manuel Sánchez Hermita. Representada pola Liga de Amigos de Santiago de Mera, en o seu local, el 1 e o 5 de Xaneiro. En Noia por un grupo de amadores dirixido por José Lira, el 5 e o 28 de Xaneiro. Pola «Juventud Antoniana» da Coruña, en o seu local, el 11 de Febrero. Coro «Toxos e Froles», no Teatro de Beneficencia de Ortigueira, el 29 de Xullo. Coro «Agarimos da Terra», en Mondariz el 17 de Setembro, e en Ponteareas o 30 de mesmo mes.

*Minía*, de Manuel Lugris Freire. Representada polo Circo de Artesanos de Villalba, nesta localidade, el 23 de Decembro.


*Monólogo gallego*. Representado polos «Antonianos» de Betanzos, el 19 de Febrero.


*O Abolito*, de Galo Salinas. Estreada pola «Juventud Antoniana» da Coruña, en o seu local, el 28 de Xaneiro.

*O Clufón*, de Xesús Rodríguez López. Cadro dos Dependentes do Comercio de Lugo, no Teatro Principal de Santiago, el 13 de Maio. Cadro da Liga de Amigos de Santiago de Mera, en a súa sede, el 13 de Maio.


*O que vai de tempo a tempo*, de José Peón Peón. Estreada no Teatro Principal de Pontevedra, polo cadro de declamación da «Juventude Cultural Obrera» da cidade, el 1 de Maio.

O xoqueiro de Vilaboé, de Nan de Allariz. Representada polo cadro de declamación da Liga de Amigos de Santiago de Mera, no seu local, o 1 e o 5 de Xaneiro. Grupo dos Dependentes do Comercio de Lugo, no «Círculo de las Artes», o 15 de Abril; no Teatro Principal de Santiago, o 13 de Maio. Sociedade «Recreo y Cultura» de Ourense, o 22 de Outubro. Coro «Agarimos da Terra» en Mondariz, o 7 e o 17 de Setembro, e en Ponteareas o 30 de mesmo mes.

Parrafoés, de Alberto García Ferreiro. Estreada (?) polo coro «Os Marquises» de Ourense, en Rihadavia, o 1 de Xullo.

Pobre Celedonio, de Leandro Pita Las Antas. Estreada (?) polo autor en Mera, o 5 de Xaneiro.


¡Que pena tiña!, de Roxelio Rivero. Estreada (?) polo coro «Toxos e Froles», no Casino de Xuvia, o 13 de Xaneiro.


Trato a cegas, de Euxenio Charlón Arias e Manuel Sánchez Hermida. Representada polo coro «Toxos e Froles», no Casino de Xuvia, o 13 de Xaneiro; na Praza de Touros de Santiago, o 28 de Xullo; no Teatro de Beneficencia de Ortigueira o 29 de Xullo. Representa tamén polos autores no «Círculo de Artesanos» da Coruña, o 2 de Decembro.


Xan Verdades, de José Fernández Tafall. Estreada no Teatro Principal de Pontevedra polo autor, o 20 de Marzo. «Asociación Artística» de Pontevedra, no Salón Variedades de Cambados, o 27 de Maio.

¡Xusticia!, de Roxelio Rodríguez Díaz. Estreada por un cadro de declamación local, en Petín de Valdeorras, o 25 de Decembro.

1918

A fonte do suramento, de Francisco Mª de la Iglesia. Representada polo cadro de declamación do «Orfeón Gallego» de Santiago, o 2 de Maio.

Amor de terra, de Juan Lópeza. Estreada polo cadro do «Orfeón Gallego» de Santiago, na Praza de Touros da cidade, o 22 de Xullo.

A Ponte, de Manuel Lugrís Freire. Representada polo grupo compostelán «Brisas Futuras», no Teatro Principal de Santiago, o 21 de Setembro.

A ruín marea, de Leandro Carré Alvarellos. Representada polo cadro do Centro Lucense da Coruña, na súa sede, o 28 de Decembro.

Aventura na vila, e conto na aldea, de Manuel Vázquez Santamaría. Estreada polo «Tuna Nova Galicia», no Teatro Principal de Santiago, o 4 de Febrero; representada pola mesma Tuna no Teatro Odeón de Vigo, o 5 do mesmo mes. No Teatro Principal de Santiago, o 6 de Marzo, interpretada por un grupo de amadores locais.


Collendo Castañas, anónima. Estreada (?) no Liceo de Bouzas (Vigo) polo cadro de declamación da sociedade, o 6 de Marzo.

Cousas miñas, de Xavier López Medina. Representada polo cadro do Centro Lucense da Coruña, na súa sede, o 3 de Setembro.

Entre vellos, de Ramón Suárez Pedreira. Estreada (?) polo cadro de declamación do «Club Atlético» coruñés, no seu local, o 7 de Abril.

Facendo o xantar, de Perfecto Martínez. Estreada (?) polo cadro de declamación do «Centro Cultural de San Tomás» da Coruña, no seu local, o 7 de Abril.


Marzadas, de Xavier Prado "Lameiro". Estreada no Salón Apolo de Ourense por un grupo de amadores, o 11 de Maio; representada no mesmo local e polo mesmo grupo, o 13 de Maio.

¡Miña xoial!, de José Pérez Yáñez. Estreada polo cadro de declamación do «Batallón Infantil» de Santa Marta de Ortigueira, en Carriño (Ortigueira), o 6 de Outubro.

Mondólogo, de Xermán Prieto. Representa polo autor no Teatro Principal de Santiago, o 21 de Xaneiro.

No quinteiro, de Xesús San Luís Romero. Estreada en Vilagarcía.

O Chufón, de Xesús Rodríguez López. Representada polo cadro de declamación da Liga de Amigos de Santiago de Mera (Ortigueira), na súa sede, o 3 de Febrero. Polo «Agrupación Artística» de Vigo, no Teatro Tamferlik desta cidade, o 7 e o 8 de Setembro.

O Fidalgo, de Xesús San Luís Romero. Estreada no Teatro Principal de Santiago, polo grupo compostelán «Brisas Futuras», o 17 de Xaneiro.
Reposicións polo mesmo grupo o 7, 8 e 30 de Marzo; no Teatro Rosalía da Coruña, o 3, 4 e 5 de Febrero; Teatro Xofre de Ferrol, o 6 de Febrero; no Teatro Principal de Ourense, o 8 de Febrero; en Vilagarcía, o 11 de Marzo.

O Mencixeiro, de Euxenio Charlón Arias e Manuel Sánchez Hermida. Representada polo coro «Toxos e Froles», no Teatro Xofre de Ferrol, o 9 de Marzo.

O Pazo, de Manuel Lugris Freire. Estreada polo coro «Cantigas da Terra», no Teatro Rosalía Castro da Coruña, o 9 de Marzo; no Teatro Circo de Lugo, o 16 de Xuño; no Café Suizo de Sada, o 8 de Setembro. Representada polo cadro da Dependencia Comercial de Ferrol, no Teatro Xofre, o 9 de Abril. Pola «Agrupación Artística» de Vigo, no Teatro Tamberlik, o 21 de Abril e o 9 de Agosto; no Teatro Principal de Santiago, o 14 de Xullo.

O Rei da Carballera, de Ricardo Frade Giráldez. Estreada polo cadro de declaración do Círculo Mercantil de Santiago, neste local o 6 de Xaneiro; levada ao Teatro Principal de Santiago polo mesmo grupo, o 21 do Xaneiro.

O Tío Xan e a súa xente, de Xosé Pérez Yáñez. Estreada no Teatro de Beneficencia de Ortigueira, polo cadro de declaración do «Batalión Infantil» de Santa Marta de Ortigueira, o 12 de Maio.

Os castro tímoeis, de Avelino Rodríguez Eías. Representada no Teatro Odeón de Vigo, pola «Agrupación Artística» desta cidade, o 14 de Marzo.

O zoqueiro de Vilaboa, de Nan de Allariz. Representada polo cadro de declaración da Liga de Amigos de Santiago de Mera (Ortigueira), na súa sede, o 3 de Febrero. Polo coro «Toxos e Froles», no Teatro do Príncipe de Madrid, o 21 de Maio.

Palique, de José Fernández Tafall. Estreada polo autor no «Círculo Católico» de Pontevedra, o 20 de Marzo. Representada pola «Agrupación Artística» de Vigo, no Teatro Tamberlik desta cidade, o 21 de Abril; no Teatro Principal de Santiago, o 14 de Xullo; no Grande Hotel da Toxa, o 25 de Agosto.

Parola, de José Fernández Tafall. Estreada no Teatro Principal de Pontevedra, na Festa do Trabalho, o 1 de Maio.


¿Que pena tiña?, de Roxelio Rivero. Representada polo coro «Toxos e Froles», no Teatro Xofre de Ferrol, o 9 de Marzo.

Roxiña, de Ricardo Frade Giráldez. Estreada polo cadro de declaración do Círculo Mercantil de Santiago, na súa sede, o 6 de Xaneiro.


Trato a cegas, de Euxenio Charlón Arias e Manuel Sánchez Hermida. Representada no Salón Teatro de Fene, polo coro «Toxos e Froles», o 14 de Abril.

Un Chubasco, anónimo. Representación escolar na Coruña, o 30 de Xuño.

Un vello paraleiro, de Heliodoro Fernández Gastañaduy. Representada polo cadro de declaración do «Círculo Católico» de Pontevedra, no seu local, o 20 de Marzo.

1919

A Ponte do Xuramento, de Francisco Mª da Iglesia. Representada polo cadro de declaración do «Orfeón Gallego» de Santiago, en Vilagarcía, o 14 de Setembro.

A man de Sanxíña, de Ramón Cabanillas. Estreada polo Conservatorio Nacional de Arte Galego, no Pavillón Lino da Coruña, o 22 de Abril; repositión o 23 do mesmo mes.

Andacío, de Xosé Ares Miramontes. Estreado polo cadro de declaración da Irmandade da Fala de Betanzos, no Teatro Alfonsetti desta vila, o 3 de Decembro; representada polo mesmo grupo no Pavillón Monagr de Sada, o 19 de Decembro.

A patria do labrego, de Antón Vilar Ponte. Estreado polo cadro de declaración da Irmandade da Fala da Coruña, na súa sede, o 7 de Decembro.

A Ponte, de Manuel Lugris Freire. Representada polo grupo da Dependencia Comercial de Ferrol, no Teatro Xofre desta cidade, o 19 de Maio.

A primeira conquista, de Leandro Carré. Estreada polo coro «Cantigas da Terra», no Café Suizo de Sada, o 11 de Maio.


¿Cásemme ou non me caso?, de Avelino Rodríguez Eías. Estreado polo coro «Os Enxebrés» de Ourense, no Salón Apolo desta vila, o 29 de Decembro.

D’a terríña, monólogo anónimo. Estreado no «Centro Cultural de San Tomás» da Coruña, o 16 de Febrero.


Entre dous abismos, de Antón Vilar Ponte. Estreado polo cadro de decla-
mación da Irmandade da Fala da Coruña, na súa sede, o 30 de Novembro; volva a representar polo mesmo grupo e no mesmo local, o 7 e o 20 de Decembro.

**Esclauzuría**, de Manuel Ugurís Freire. Representada polo cadro do Centro Lucense da Coruña, na súa sede, o 2 de Outubro.

**Estatenía**, de Manuel Ugurís Freire. Estreada polo cadro que dirixía Rodrigo García, no Teatro Rosalía Castro da Coruña, o 28 de Agosto.


**Mínia**, de Manuel Ugurís Freire. Representada pola Agrupación Artística de Vigo, no Teatro Tamberlik desta cidade, o 30 de Abril; no Salón Apolo de Ourense, o 6 de Maio.

**Na casa do circusano**, de Roxelio Rivero e Telesforo Sestelo. Representada pola Agrupación Artística de Vigo, no Teatro Tamberlik desta vila, o 30 de Abril; no Salón Apolo de Ourense, o 5 de Maio.


**No inímiio**, de Xacobe Casal. Estreada por un grupo de amadores da Coruña, dirixidos por Fernando Osorio, no Teatro Alfonsetti de Betanzos, o 9 de Outubro.

**Norte**, de Fernando Osorio. Estreada por un grupo de amadores da Coruña, dirixidos por Fernando Osorio, no Teatro Alfonsetti de Betanzos, o 9 de Outubro. Representada polo cadro da Irmandade da Coruña, na súa sede, o 14 de Decembro.

**O Avaro (monólogo final)**, de Molière, na adaptación de Feliciano do Castillo. Representado por Fernando Osorio, na sede da Irmandade da Fala da Coruña, o 14 de Decembro.


O **Fidalgo**, de Xesús San Luís Romero. Representada polo grupo «A Terriónía» de Santiago, no Teatro Principal de Compostela, o 10 de Xaneiro; no Teatro Odeón de Vigo, o 13 e o 14 de Xaneiro e tamén o 13 de Marzo; no Teatro Principal de Pontevedra, o 15 de Xaneiro; en Vila-garcia, o 22 de Febrero; en Redondela o 9 de Xullo.

O **fillo de Vitorino**, de Manuel Madrias. Estreado polo cadro de declamação do Centro Jaimista da Coruña, o 18 de Outubro, que a representou de novo o 23 do mesmo mes.

O **lóstrego**, de Xavier Soto Valenzuela. Estreado no Teatro Tamberlik de Vigo, pola Agrupación Artística desta cidade, o 26 de Xullo.


O **miñato e mais a pomba**, de Avelino Rodríguez Elías. Representa polo cadro do Orfeón Galego de Lugo, no Círculo de las Artes, o 11 de Outubro.

O **Pazo**, de Manuel Ugurís Freire. Representada pola Agrupación Artística de Vigo, en Tui, o 16 de Febrero; no Salón Apolo de Ourense, o 5 de Maio.

O **Pote**, de Heliodoro Fernández Gastañaduy. Estreada pola Agrupación Artística de Pontevedra, no Teatro Principal desta vila, o 24 de Outubro.

Os **catro túneles**, de Avelino Rodríguez Elías. Representado polo Centro Lucense da Coruña, o 16 de Febrero. Polo grupo «Fomento do Teatro Regional» de Ourense, no Teatro Tamberlik de Vigo, o 11 de Maio.

**Pilara, ou Grandezas dos Humildes**, de Manuel Comellas Coimbra. Estreada polo grupo dirixido por Xaime Quintanilla en Ferrol, no Teatro Xofre desta cidade, o 23 de Agosto. Representada de novo, no mesmo teatro e polo mesmo grupo, o 6 de Setembro. Levárona a Lugo, o 4 de Outubro.

**Pra vivir ben de casados**, de Leandro Carré Alvarellos. Representada polo coro «Cántigas da Terra», no seu local da Coruña, o 16 de Marzo; no Café Suizo de Sada, o 11 de Maio. Polo cadro de declaración da Irmandade da Fala de Betanzos, no Teatro Alfonsetti desta vila, o 3 de Decembro; no Pavillón Moraga de Sada o 19.


**Se deixa a novia**, monólogo anónimo. Representado no Teatro Circo de Lugo pola Tuna de Santiago, o 27 de Febrero.
Unha anécdotas, de Marcelino Mesquita. Representada polo Conservatorio Nacional no Pavillón Lino da Coruña, o 22 e 23 de Abril. Por un grupo de amadores dirixido por Fernando Osorio, no Teatro Alfonseiti de Betanzos, o 9 de Outubro. Polo cadro da Irmandade da Fala da Coruña, na súa sede, o 30 de Novembro e mais o 14 de Decembro.


Vou busc'a navalla, comedia anónima (probablemente da autoria de Xavier López Medina). Estreada no Centro Lucense da Coruña polo cadro de declamación da sociedade, o 19 de Xaneiro.

Xan da Crúa, de Juan Fernández Merino. Estreado no Teatro Rosalía Castro da Coruña, o 28 de Agosto.

Xudas, monólogo anónimo (probablemente de Fernando Osorio). Interpretado por Fernando Osorio na Sociedade Apolo da Coruña, o 16 de Novembro.

1920

A nai do poeta, de Nicolás García Pereira. Estreada por un grupo local, no Teatro Xofre de Ferrol, o 4 de Decembro.

Almas sincéelas, de Xavier Prado “Lameiro”. Estreado polo cadro do coro «De Ruada», no Salón Apolo de Ourense, o 9 de Febrero; representada de novo no mesmo local o 13; no Teatro Odeón de Vigo, o 3, 4 e 5 de Abril; no Teatro Principal de Pontevedra, o 6 de Abril; no Teatro Principal de Santiago, o 8 de Abril; no Teatro Xofre de Ferrol, o 9 de Abril; no Teatro Rosalía Castro, da Coruña, o 12 de Abril; no Teatro Circo de Lugo, o 17 de Abril; no Salón do Conservatorio de Madrid, o 3 ou 4 de Xullo. Representada tamén polo cadro da Irmandade da Coruña, na súa sede, o 28 de Novembro.

A man de Santiña, de Ramón Cabanillas. Representada polo cadro da Irmandade da Fala da Coruña, na súa sede, o 1 de Xaneiro e o 19 de Decembro; no Círculo das Artes, de Lugo, o 6 de Abril; no Teatro Principal de Santiago, o 1 de Maio; no Teatro Xofre de Ferrol, o 23 de Maio.

A patria do labrego, de Antón Vilar Ponte. Representada polo cadro da Irmandade da Fala da Coruña, na súa sede, o 4 de Xaneiro, o 25 de Abril e mais o 26 de Decembro. Polo cadro de declamación do coro «Cántigas da Terra», no Teatro Apolo de Ourense, o 3 de Maio.

A Pelegrina, diálogo anónimo. Estreada no Colxecto das “Huerfanas” de Santiago polas propias alumnas, o 14 de Xullo.

A retirada do Napoleón, de Xavier Prado “Lameiro”. Estreado polo cadro do coro «De Ruada», no Salón Apolo de Ourense, o 11 de Febrero; no Teatro Odeón de Vigo, o 3, 4, e 5 de Abril; no Teatro Principal de Pontevedra, o 6 de Abril; no Teatro Principal de Santiago, o 9 de Abril; no Teatro Xofre de Ferrol, o 10 de Abril; no Teatro Rosalía Castro, da Coruña, o 13 de Abril; no Teatro Ramón Cabanillas de Baiona, o 21 e 22 de Agosto.

A senía Tiburcia, de Celestino García Romero. Estreada polo cadro das «Escuelas Dominicales» compostelas, no Círculo Católico de Obreiros de Santiago, o 16 de Febrero.

A tola de Sobrán, de Francisco Porto Rey. Estreada polo cadro da Irmandade da Fala da Coruña, na súa sede, o 9 de Xaneiro; tamén representada no mesmo lugar e polo mesmo grupo, o 21 de Febrero e mais o 5 de Decembro.


¿Cáome ou non me caso?, de Avelino Rodríguez Illas. Representada polo cadro da Irmandade da Fala da Coruña, na súa sede, o 4 de Abril.

Donostiña, de Xaime Quintanilla. Estreada no Teatro Xofre de Ferrol, por un cadro dirixido polo autor, o 7 de Abril; reposición o 11 do mesmo mes.


Entre compañeiros, diálogo anónimo. Estreado (?) polo cadro de declamación do Sindicato Católico de Teo (A Coruña), na súa sede, o 12 de Outubro.

Eclatáa, de Manuel Lugrís Freire. Representada polo cadro da Irmandade da Fala de Betanzos, no Teatro Alfonseiti desta localidade, o 13 de Marzo.

Estadeña, de Manuel Lugrís Freire. Representada en Mondariz pola «Sociedade Artística do Tea», o 8 de Maio.

Estebiño, de Xavier Prado “Lameiro”. Estreado polo cadro do coro «De Ruada», no Salón Apolo de Ourense, o 9 de Febrero; reposición o 13 do mesmo mes e o 4 de Maio; no Teatro Odeón de Vigo o 3, 4 e 5 de Abril; no Teatro Principal de Pontevedra, o 6 de Abril; no Teatro Principal de Santiago, o 8 de Abril; no Teatro Xofre de Ferrol o 9 de Abril; no Teatro Rosalía Castro, da Coruña, o 12 de Abril; no Teatro Circo de Lugo, o 17 de Abril; no Salón do Conservatorio de Madrid, o 3 ou 4 de Xullo; no Teatro Ramón Cabanillas de Baiona, o 21 e 22 de Agosto.

Fin de penitencia, de Marcelino Mesquita. Representada polo cadro da Irmandade da Fala da Coruña, na súa sede, o 27 de Febrero.

Mal de moitos, de Euxenio Charlón Arias e Manuel Sánchez Hermida. Re-
presentada polo cadro da Irmandade da Fala da Coruña, na súa sede, o 1 de Xaneiro. Polo cadro do Patronato Católico da Coruña, na súa sede, o 8 de Febrero. Polo cadro de declamación do «Liceo de Arte-
sanos» de Corubión (A Coruña), no seu local, o 20 de Xunio. Por un grupo de alumnos do Colexio da «Fundación Blanco» de Cee (A Co-
ruña), no propio centro, o 20 de Xullo. Polo coro «Toxos e Froles», no Teatro Nemesio de Viveiro, o 14 e 15 de Agosto; en Ribadeo, o 18
de Agosto.

*Mareiras*, de Manuel Lugrís Freire. Representada polo grupo «Ponte de
Mera», no local do Sindicato «Xuntanza Labrega» de Mera (Ortigueira), o 6 de Xaneiro.

*Marzadas*, de Xavier Prado “Lameiro”. Representada polo coro «De Ru-
da», no Odeón Verinense, de Verín (Ourense), o 25 de Xaneiro; no Teatro Rosalía Castro da Coruña, o 14 de Abril; no Salón do Conserva-
torio de Madrid, o 3 ou 4 de Xuño.

*Mater Dolorosa*, de Julián Dantas. Representada polo cadro da Irmandade
da Fala da Coruña, na súa sede, o 4 de Xaneiro, o 7 de Marzo e mais o 12 de Decembro.

*Micaela*, de Xosé Fernández Tafall. Estreada polo autor no Teatro Princi-
al de Pontevedra, o 25 de Febrero. Representada pola «Asociación Artilú-
ica» de Pontevedra, no Salón Quiroga de Marín, o 2 de Xullo.

*Na casa do ciruxano*, de Roxelio Rivero e Telesforo Sestelo. Representa-
da polo grupo «Ponte de Mera», no local do Sindicato «Xuntanza La-
brenga» de Mera (Ortigueira), o 6 de Xaneiro.

*Na corredeira*, de Xavier Prado “Lameiro”. Representada polo coro «De Ru-
da», no Odeón Verinense, de Verín (Ourense), o 25 de Xaneiro; no Salón Apolo de Ourense, o 13 de Febrero; no Teatro Rosalía Cas-
tro da Coruña, o 14 de Abril. Polo cadro da Irmandade da Fala da Coruña, na súa sede, o 14 de Marzo, o 25 de Abril e mais o 7 de No-
вembro; no Círculo das Artes de Lugo, 6 de Abril; no Teatro Xofre de Ferrol, o 23 de Maio.

*Na fonte*, diálogo “dun coñecido escritor”. Estreada (?) polo cadro da Ir-
mandade da Fala da Coruña, na súa sede, o 19 de Decembro.

*O Aladí*, de Francisco Porto Rey. Representada polo coro «Foliadas e Can-
tigas» de Pontevedra, no Teatro Principal desta vila, o 22 de Setem-
bro; en Vilagarcía, o 16 de Outubro.

*O cego da Xestosa*, de Xavier Prado “Lameiro”. Estreada polo cadro do coro «De Ruada», no Salón Apolo de Ourense, o 11 de Febrero, repo-
sición o 4 de Maio; no Teatro Odeón de Vigo, o 3, 4, e 5 de Abril; no Teatro Principal de Pontevedra o 6 de Abril; no Teatro Principal de Santiago, o 9 de Abril; no Teatro Xofre de Ferrol o 10 de Abril; no Teatro Rosalía Castro, da Coruña, o 13 de Abril.

*O Chufón*, de Xesús Rodríguez López. Representada polo cadro da De-
pendencia Comercial de Lugo, en Sarria o 5 de Setembro; no Teatro
Principal de Monforte, o 26 de Setembro.

*O día de marañ*, de Manuel Laranjeira. Representada polo cadro da Ir-
mandade da Fala da Coruña, na súa sede, o 27 de Febrero e o 21 de
Marzo.

*O Fidalgo*, de Xesús San Luís Romero. Representada polo cadro da Ir-
mandade da Fala da Coruña, na súa sede, o 7 e o 11 de Abril. Polo grupo «A Terriña» de Santiago, na Estrada, o 18 de Abril; en Padrón o 6 e mais o 12 de Xuño; en Cangas, no Cine Moderno, o 4 de Setem-
bro; en Marín, o 5 do mesmo mes.

*O lústre*, de Xavier Soto Valenzuela. Representada polo cadro da Socie-
dade de Agricultores de Teis (Vigo), no seu local, o 30 de Abril.

*O Mercadíteiro*, de Euxenio Charlón Arias e Manuel Sánchez Hermida.
Representada polo cadro da Irmandade da Fala da Coruña, na súa sede,
o 7 de Marzo. Polo coro «Toxos e Froles», no Teatro Nemesio de Vi-
veiro, o 14 e 15 de Agosto; en Ribadeo, o 18 de Agosto.

*O miñato e mais a pomba*, de Avelino Rodríguez Elías. Representada no
Teatro Circ de Lugo, polo cadro de declamación do «Orfeón Galle-
go», o 3 de Outubro. Pola «Agrupación Galicia» de Santiago, no Teatro
Tamberlik de Vigo, o 24 de Xuño. Polo coro «Foliadas e Cantigas» de
Pontevedra, na illa da Toxa, o 15 de Agosto.

*O Pazo*, de Manuel Lugrís Freire. Representada polo coro lugués «Canti-
gas e Aturuxos», no Teatro Circ de Lugo, o 19 de Setembro e mais o
5 de Outubro.

*O Poie*, de Heliodoro Fernández Gasañaduy. Representada pola «Asocia-
ción Artística» de Pontevedra, no Salón Quiroga de Marín, o 2 de Xu-
ño; en Vilagarcía, o 14 de Agosto.

*O sangue berra...!*, de José G. Posada-Curros. Estreada pola «Agrupación
Galicia» de Santiago, no Teatro Tamberlik de Vigo, o 24 de Xuño.

*Os catro túrne*, de Avelino Rodríguez Elías. Representado polo cadro da
Irmandade da Fala da Coruña, na súa sede, o 7 de Novembro. Polo
coro «Foliadas e Cantigas» de Pontevedra, en Vilagarcía, o 16 de Ou-
tubro.

*O señor Dalagado*, de Francisco Álvarez de Novoa. Estreada polo coro
«Os Enxebrés» de Ourense, no Teatro-Sálón Apolo da Estrada, o 5 de
Abril; representada de novo no mesmo local e polo mesmo coro, o 6;
no Teatro Apolo de Ourense, o 21 de Abril; en Pontevedra, o 16 de
Xuño; en Vigo o 19 de Xullo; en Santiago, o 17 de Xullo.

*Os monicreques*. Representada polo cadro da Irmandade da Coruña, na
súa sede, o 26 de Decembro.

*O Trasno*, de Manuel Rey Pose. Estreada polo cadro de declamación do
«Liceo Recreo» de Vilagarcía, o 13 de Abril.

*O zoqueiro de Vilanova*, de Nan de Allariz. Representada polo cadro da
Dependencia Comercial de Lugo, no Teatro Principal de Monforte, o 26 de Setembro.

Parola, diálogo anónimo⁴⁸². Estreada (?) polo cadro de declamación do Sindicato Agrario de Lamaná (Ourense), o 28 de Decembro.

Pilara, ou Grandezas dos Humildes, de Manuel Comellas Coimbra. Representada polo cadro da Irmansade da Fala da Coruña, na súa sede, o 24 e 31 de Outubro e mais o 8 de Decembro.

Prá vixir ben de casados, de Leandro Carré Alvarelos. Representada polo cadro da Irmansade da Fala da Coruña, na súa sede, o 9 de Xaneiro. Polo coro ourensán «Os Enxebres», no Teatro-Salón Apolo da Estrada, o 5 e 6 de Abril; no Teatro Apolo de Ourense, o 21 de Abril; en Pontevedra, o 16 de Xullo; en Vigo o 19 de Xullo; en Santiago, o 17 de Xullo. Polo coro ferrolán «Toxos e Froles», no Teatro Xofre de Ferrol, o 6 e mais o 13 de Decembro. Polo cadro de declamación da «Sociedade Artística do Tea», en Mondariz, o 19 de Abril.

¡Que pena tiña!, de Roxelio Rivero. Representada polo coro «Toxos e Froles» de Ferrol, no Teatro Nemesio de Viveiro, o 16 de Agosto.


Redención por amor, de Manuel Comellas Coimbra. Estreada por un grupo local, no Teatro Xofre de Ferrol, o 11 de Setembro; volta a representar no mesmo teatro e polo mesmo grupo, o 2 de Outubro.


San Antón o Casamento, de Avelino Rodríguez Elías. Estreada polo cadro da Irmansade da Fala da Coruña, na súa sede, o 21 de Marzo; volta a representar o 4 de Abril e mais o 12 de Decembro; no Teatro Principal de Santiago, o 1 de Maio. Representada tamén polo coro «Toxos e Froles», no Teatro Xofre de Ferrol, o 6 e o 13 de Decembro.

Tolertas, de Leandro Carré Alvarelos. Estreada polo cadro da Irmansade da Fala de Betanzos, no Teatro Alfonsoet de Betanzos, o 13 de Marzo.

Trato a cegas, de Euxenlo Charón Arias e Manuel Sánchez Hermida. Representada polo coro ferrolán «Toxos e Froles», no Teatro Nemesio de Viveiro, o 14 e 15 de Agosto; en Ribadeo, o 18 de Agosto.

Un home de pau e ferro, de Roxelio Rivero. Estreada polo coro «Foliadas e Cantigas» de Pontevedra, no Teatro Principal desta vila, o 22 de Setembro; en Vilagarcía o 16 de Outubro.

Un vello paraleiro, de Heliodoro Fernández Gastañaduy. Representada polo coro «Toxos e Froles», no Teatro Nemesio de Viveiro, o 16 de Agosto. Por un afeccionado local, no Teatro Círculo de Lugo, o 21 de Decembro.

Xan entre elas, de W. Shakespeare, en adaptación de Antón Vilar Ponte. Representada polo cadro da Irmansade da Coruña, na súa sede, o 15 de Febrero.

Xusta venganza, anónima. Estreada (?) na «Sociedade Atlética» da Coruña, polo cadro da propia entidade, o 7 de Marzo.

¡Xusticia!, de Ramón Suárez Pedreira. Estreado no Teatro Linares Rivas da Coruña, por un cadro de declamación dirixido por Rodrigo García, o 21 de Decembro.

1921


Almas sinxelas, de Xavier Prado "Lameiro". Representada polo coro «De Ruada», no Teatro Principal de Ourense, o 31 de Setembro. Polo cadro da Irmansade da Fala da Coruña, na súa sede, o 6 de Decembro.

Alúganse cuartos, de Júlio Howorth. Representada polo cadro da Irmansade da Coruña, na súa sede, o 6 de Decembro.


A retirada de Napoleón, de Xavier Prado "Lameiro". Representada polo coro «De Ruada» de Ourense, en Monforte, o 17 de Abril.

Bodas de our, de Galo Salinas. Estreada polo coro «Cántigas da Terra» da Coruña, no Teatro Linares Rivas desta cidade o 17 de Xullo; representada ao aire libre polo mesmo coro en Cambre, o 24 de Xullo.

¿Choro ou río?, de Santos Júnior. Representada polo cadro da Irmansade da Coruña, na súa sede, o 20 e 27 de Novembro.

Diálogo en verso, de Juan Barcia Caballero. Estreada (?) polos alumnos nunha festa escolar en Bastubas (A Cañúa), o 7 de Agosto.

Esteño, de Xavier Prado "Lameiro". Representada polo coro «De Ruada» de Ourense, en Quiroga, o 27 de Maio; en Monforte o 17 de Abril; no Teatro Principal de Ourense, o 31 de Setembro.

Mal de motos, de Euxenlo Charón Arias e Manuel Sánchez Hermida. Representada no Teatro Renacimiento de Ferrol, polo coro «Toxos e Froles», o 26 de Febrero.

María Rosa, de Gonzalo López Abente. Estreada polo cadro da Irmansade da Fala da Coruña, no seu local, o 20 de Febrero.
Mater Dolorosa, de Júlio Dantas. Representada polo cadro da Irmandade da Coruña na súa sede, o 2 de Xaneiro.
Na corredoir, de Xavier Prado “Lameiro”. Representada polo cadro da Irmandade da Fala da Coruña, na súa sede, o 13 de Xaneiro e mais o 11 de Decembro.
O Fidalgos, de Xesús San Luís Romero. Representada polo cadro da Irmandade de la Coruña, no Teatro Rosalía Castro desa cidade, o 24 e 25 de Xaneiro; no seu local o 27 de Marzo. Polo grupo “A Terriña” de Santiago, en Noia, o 28 de Maio.
O miliatar, anónimo. Estreada (?) polo cadro escolar da parroquia da Sta. Lucía de la Coruña, o 18 de Maio.
O mencífeiro, de Euxenio Charlán Arias e Manuel Sánchez Hermeda. Representada polo cadro da Irmandade da Coruña, na súa sede, o 3 de Abril.
O miñato e mais a pomba, de Avelino Rodríguez Elías. Representada por un cadro de amadores de Cariño, nesta vila, o 28 de Maio.
Os dous zorros, de Manuel Lourenço Roussado. Representada polo cadro da Irmandade da Coruña, na súa sede, o 3 de Abril.
O señor Dalagado, de Francisco Álvarez de Novoa. Representada polo coro “Os Enxeberes” de Ourense, o 10 de Setembro en Ponteareas, e o 11 en Mondariz.
Os monicreques. Representada polo cadro da Irmandade da Coruña, na súa sede, o 2 de Xaneiro.
O Pazos, de Manuel Lugris Freire. Representada polo coro “Cántigas e Aturuxos” de Lugo, no Teatro Nemezio de Viveiro, o 10 de Xullo.
O Pote, de Heliodoro Fernández Gastañaduy. Representada pola “Asociación Artística” de Pontevedra, en Vilagarcía, o 3 de Setembro.
O Tío Carpasos, anónima. Estreada (?) por un cadro de amadores de Vi de de Baños (Ourense), nesta localidade, o 26 de Xullo.
O Tío Pedro, de Marcelino Mesquita. Representada polo cadro de declamación da Irmandade da Fala da Coruña, na súa sede, o 27 de Novembro.
Parrafeo, anónimo. Estreado (?) polo cadro escolar da parroquia da Sta. Lucía da Coruña, o 18 de Maio.
Pouca cousa, monólogo anónimo. Estreado (?) polo cadro dos “Antonianos” de Ponteareas, no Salón Dominguez desa localidade, o 4 de Xaneiro.
Prá vivir ben de casados, de Leandro Carré Alvarelos. Representada polo coro “Queixumes dos Pinos”, no seu local de Lavadores (Vigo), o 19 e 20 de Marzo. Polo coro “Toxos e Froes”, de Ferrol, no Teatro Nemezio de Viveiro, o 14 e 15 de Maio; no Casino de Xuvia, o 31 de Xullo.
Rosita, de Xesús San Luís Romero. Estreada polo grupo “A Terriña”, no Teatro Principal de Santiago, o 23 de Febrero.

San Antón o Casamenteiro, de Avelino Rodríguez Elías. Representada polo cadro da Irmandade da Fala da Coruña, na súa sede, o 13 de Febreiro. Polo coro “Toxos e Froes” de Ferrol, no Teatro Nemezio de Viveiro, o 14 e 15 de Maio; no Casino de Xuvia, o 31 de Xullo. Por un cadro de amadores de Cariño, nesta vila, o 28 de Maio.
Santa Liberata, de Celestino García Romero. Estreada polo cadro das “Es- cuelas Dominicales” de Santiago, o 8 de Febrero.
Tempo perdido, de José Sánchez Pérez. Estreada polo cadro do Grupo Feminino Socialista de Ferrol, en Pene, o 14 de Marzo.
Tolertas, de Leandro Carré Alvarelos. Representada polo coro “Queixumes dos Pinos”, no seu local, en Vigo, o 19 e 20 de Marzo.
Unha Amécdota, de Marcelino Mesquita. Representada polo cadro da Irmandade da Fala da Coruña, na súa sede, o 17 de Abril.
Xusticia, de Ramón Súñez Pedreira. Representada polo cadro da Irmandade da Fala da Coruña, na súa sede, o 13 de Febrero.

1922
Almas sinxelas, de Xavier Prado “Lameiro”. Representada polo coro “De Ruada” de Ourense, no Teatro Principal de Tui, o 25 de Xullo.
Algunse cuartos, de Júlio Howorth. Representada polo cadro da Irmandade da Fala da Coruña, na súa sede, o 29 de Xaneiro.
A Ponte, de Manuel Lugris Freire. Representada pola “Escola Dramática Galega”, na súa sede, o 10, o 17 e mais o 25 de Decembro.
A retirada de Napoleón, de Xavier Prado “Lameiro”. Representada polo coro “De Ruada” de Ourense, no Teatro Principal de Tui, o 24 de Xúño; no Teatro de Villafranca do Bierzo, o 17 de Setembro.
A ruín materia, de Leandro Carré Alvarelos. Representada polo coro “Toxos e Froes” de Ferrol, no Teatro Xofre desta vila, o 10 de Maio; no Teatro da Beneficencia de Ortigueira, o 29 de Xullo.
Ajudáde, de Euxenio Charlán Arias e Manuel Sánchez Hermeda. Interpretada polos autores, en Mondariz, en Abril e o 26 e 27 de Agosto; en Santiago, o 25 de Xullo.
Xusticia pola man, de Xosé Castro Lens. Estreada no Teatro Linareiras da Coruña, por un grupo de amadores, o 30 de Maio.
Bodas de ouro, de Galo Salinas. Representada polo coro “Toxos e Froes” de Ferrol, no Teatro Xofre desta vila, o 10 de Maio; no Teatro da Beneficencia de Ortigueira, o 29 de Xullo.
Carmiña, de Juan Jesús González. Estreada polo grupo “La Raza” de Santiago, no Teatro Principal desta cidade, o 17 de Xaneiro.
Case de conciencia, de Juan Barcia Caballero. Estreada por Xermán Prieto, no Salón Teatro da Casa Social de Santiago, o 24 de Novembro.
¿Choro ou río?, de Santos Júnior. Representada polo cadro da Irmandade da Fala da Coruña, na súa sede, o 21 de Xaneiro.

Copas e Bastos, de Galo Salinas. Estreada polo coro «Cántigas da Terra», no Teatro Rosalía da Coruña, o 13 de Xuño; no mesmo teatro, o 25 de Xullo.

Cousas tías, monólogo anónimo. Estreado (?) polo cadro de declamación do «Centro San Tomás» da Coruña, na súa sede, o 19 de Marzo.

¿De quem é a vaca?, de Manuel Vidal Rodríguez. Estreado polo «Cadro Escolar» de Santiago, no Teatro da Casa Social desta vila, o 14 de Decembro; no Teatro Linares Rivas da Coruña, o 28 de Decembro; no Teatro Renacimiento de Ferrol, o 29 do mesmo mes.

Estafeta, de Manuel Lugrís Freire. Representada polo cadro de declamación da Irmandade da Fala da Coruña, na súa sede, o 25 de Marzo e o 9 de Abril.

Estebiño, de Xavier Prado “Lameiro”. Representada polo coro ourensán «De Ruada», no Teatro Principal de Ourense, o 22 de Febrero; no Teatro Principal de Tui, o 24 de Xuño.

Leonardo o Pescador, de Baptista Dinis. Representada pola declamación da Irmandade da Fala da Coruña, na súa sede, o 16 de Abril e o 7 de Maio; no teatro Rosalía Castro da Coruña, o 30 de Xullo. Pola «Escola Dramática Galega», na súa sede, o 24 de Novembro.


Mareiras, de Manuel Lugrís Freire. Representada polo cadro de declamación da Irmandade da Fala da Coruña, na súa sede, o 3 de Abril.


Medias solas e tacós. Representada polo cadro da Irmandade da Fala da Coruña, na súa sede, o 12 e o 19 de Febrero e o 30 de Abril.

Na corredeira, de Xavier Prado “Lameiro”. Representada polo cadro da Irmandade da Fala da Coruña, na súa sede, o 5 de Febrero.

No quintheiro, de Xesús San Luís Romero. Representada polo coro «Cántigas e Agarimos» de Santiago, no Teatro Principal desta vila, o 21 de Xullo.

O cego da Xestosa, de Xavier Prado “Lameiro”. Representada polo coro «De Ruada» de Ourense, no Teatro Principal de Tui, o 25 de Xuño; no Teatro de Vilafrañan do Bierzo, o 17 de Setembro.

O Cibrión, de Xesús Rodríguez Lópes. Representada por un cadro de amadores da Fonsagrada (Lugo), nesa localidade, o 31 de Decembro.

¡Succión!, anónimo (posiblemente de Manuel Masdías). Estreada polos «Antonianos» da Coruña, na súa sede, o 26 de Decembro; no mesmo local, o 30.

Tolerías, de Leandro Carré Avarellos. Representada pola «Escola Dramática Galega», na súa sede, o 12 de Novembro e mais o 3 de Decembro.

Trato a cegas, de Euxenio Caírón Arias e Manuel Sánchez Hermida. Interpretado polos autores, en Mondariz, en Abril e o 26 e 27 de Agosto; en Santiago, o 25 de Xullo. Polo coro «Os Enxebres» de Ourense, no Salón París de Celanova, o 8 de Decembro.

Tratos, de Xavier Prado "Lameiro". Estreado polo coro «De Ruada» de Ourense, no Teatro Principal desta vila, o 7 de Xaneiro.

Trebnón, de Santiago, no Teatro Principal desta cidade, o 2 de Maio; volta a representar o 13 do mesmo mes; no Teatro Linares Rivas da Coruña, o 6 de Maio.

Unha reunión de confianza, monólogo anónimo. Estreado pola «Agrupación Artística» de Vigo, no Teatro Odeón desta cidade, o 16 de Decembro.

Un home de pau e ferro, de Roxelio Rivero. Representada polo coro «Foliadas e Cantigas», de Pontevedra, no Salón Quiroga de Marín, o 6 de Agosto; no Teatro Rosalía Castro da Coruña, o 10 de Agosto; e no Teatro Tamberlik de Vigo, o 20 de Outubro.

Un match internacional de football, de Manuel Rey Pose. Estreado (?) por un afeccionado local no Carballiño, o 14 de Setembro.


¡Vatas... vates!, de Ricardo Frade Giráldez. Estreado polo grupo «Cativazas» de Santiago, no Teatro Principal desta cidade, o 18 de Abril; no Salón Teatro, o 17 de Decembro.

1923

A copla, de Ricardo Frade Giráldez. Estreada polo grupo «Cativazas» de Santiago, no Salón Teatro desta cidade, o 12 e 13 de Xaneiro.

A dona do agrario, de Antón Presa Viso. Estreada polo coro «Foliadas e Cantigas» de Pontevedra, no Salón Quiroga de Marín, o 22 de Abril; no Teatro Tamberlik de Vigo, o 6 de Xullo; no Teatro Principal de Pontevedra, o 9 de Xullo.

¡Aínda vives!, de Francisco Alcáide. Estreada pola «Escola Dramática Galega», na súa sede, o 22 de Xaneiro.

Almas sinxelas, de Xavier Prado "Lameiro". Representada polo coro «Cán-
Esclavitu, de Manuel Lugris Freire. Representada polo grupo «A Terrriña», no Teatro Principal de Santiago, o 14 de Xullo.

Minúa, de Manuel Lugris Freire. Representada polo grupo «Catívezas», de Santiago, no Teatro Principal desta cidade, o 15 de Xaneiro. Pola «Escola Dramática Galega», na súa sede, o 25 de Febrero e o 18 de Marzo; no Salón Suizo de Sada, o 10 de Xuño.

Na casa do circuxano, de Roxelio Rivero e Telesforo Sestelo. Representada polo grupo «Ponte de Mera», no local do Sindicato «Xuntaña Labrega» (Mera, Ortigueira), o 18 e 21 de Xaneiro; no local da Sociedade Recreo de Feás (Ortigueira), o 28 de Xaneiro. Pola «Agrupación Artística» de Vigo, no Teatro Odeón desta cidade, o 9 de Xuño.

Na corredeira, de Xavier Prado “Lameiro”. Representada polo coro «Toxos e Froles» de Ferrol, no Teatro Xofre desta vila, o 31 de Xullo.

Na feira, anónima. Estreada (?) polo cadro escolar do Colexio da Nosa Señora dos Remedios de Santiago (Orfes), o 14 de Xullo.

O Chufón, de Xesús Rodríguez López. Representada polo coro «Queixumes dos Pinos» de Vigo, no Teatro Odeón desta cidade, o 26 de Abril. Pola «Escola Dramática Galega», na súa sede, o 4 e o 10 de Marzo.

O corazón dun pedáneo, de Leandro Carrá Alvarellos. Representada polo coro «Toxos e Froles», no Teatro Xofre de Ferrol, o 3 de Xaneiro; no Círculo Recreativo de Redes (A Coruña), o 7 de Xullo. Pola «Escola Dramática Galega», no Salón Suizo de Sada, o 10 de Xuño.

O mencinteiro, de Euxenio Charlón Arias e Manuel Sánchez Hermida. Representada polo grupo «Ponte de Mera», no local do Sindicato «Xuntaña Labrega» (Mera, Ortigueira), o 18 e 21 de Xaneiro; no local da Sociedade Recreo de Feás (Ortigueira), o 28 de Xaneiro. Polo cadro de declaración de «La Gran Peña» da Graña (Ferrol), no seu local, o 6 de Febrero.

O meu viaxe á Cruña (do sacrificán de Boiro), de José Pan Martínez. Estreada polo «Cadro Escolar» de Santiago, no Salón Teatro desta vila, o 30 de Xaneiro.

O miñáto e mais a pomba, de Avelino Rodríguez Elías. Representado polo coro «Queixumes dos Pinos» de Lavadores (Vigo), no Teatro Odeón desta cidade, 26 de Abril.

O Pazo, de Manuel Lugris Freire. Representada pola «Escola Dramática Galega», na súa sede, o 25 de Marzo.


O que é un delia, de Fernando Herce. Estreada polo grupo «Parándula Ber-gantiños», de Carballeiro, no Ideal Cinema desta localidade, en Xaneiro.

Os catro túneles, de Avelino Rodríguez Elías. Representada pola «Agrupación Artística» de Vigo, no Teatro Odeón desta cidade, o 9 de Xuño.

O “si” de Gabriela, de Manuel Vidal Rodríguez. Representada polo «Cadro Escolar» de Santiago, no Salón Teatro desta vila, o 30 de Xaneiro.

Pilara ou Grandezas dos humildes, de Manuel Cemellas Coimbra. Representada polo cadro da sociedade «La Gran Peña» da Graña (Ferrol), no teatro local, o 14 de Abril.

Pillournos, de Armando Cotarelo Valledor. Estreada polo cadro «Universidade», no Teatro Principal de Santiago, o 10 de Marzo; no Salón Teatro da mesma cidade, o 18 de Abril; no Teatro da Coruña, o 17 de Maio.

Pra vivir ben de casados, de Leandro Carré Alvarellos, Representada polo coro «Agrupación Artística» de Vigo, no Teatro Odeón desta cidade, o 2 de Xuño.

Pouca vergoña, de Ernesto Rodríguez. Representada pola «Escola Dramática Galega», na súa sede, o 18 de Marzo.

Queixumes dos Pinos, diálogo anónimo. Estreado polo coro «Queixumes dos Pinos» da Coruña, no teatro Rosalía Castro desta cidade, o 22 de Xuño.

Recordos dun vello gaitereiro, de Nan de Allariz. Representada polo coro «Frores e Silveiras» de Lugo, no Teatro Principal desta cidade, o 12 de Novembro.

Rosiña, de Xesús San Luís Romero. Representada polo grupo «A Terrriña» de Santiago, en Padrón, o 28 e 29 de Xaneiro. no Teatro Principal de Santiago, o 11 de Marzo.

Sabela, de Palo Salinas. Representada pola «Escola Dramática Galega», na súa sede, o 28 de Xaneiro e o 25 de Febrero.

San Antón o Casamenteiro, de Avelino Rodríguez Elías. Representada pola «Agrupación Artística» de Vigo, no Teatro Odeón desta cidade, o 2 e o 9 de Xuño.

Sinxebra, de Armando Cotarelo Valledor. Estreada polo cadro «Universidade», no Teatro Principal de Santiago, o 10 de Marzo; no Salón Teatro da mesma cidade, o 18 de Abril; nun Teatro da Coruña, o 17 de Maio; no Teatro Rosalía Castro da Coruña, o 17 de Xullo.

Terra celte, de Xavier Soto Valenzuela. Estreada polo cadro do Sindicato Agrario de Teis (Vigo), no seu local, o 2 de Setembro.

Tolerías, de Leandro Carré Alvarellos. Representada polo coro «Toxos e Froles», no Teatro Xofre de Ferrol, o 3 de Xaneiro; no Círculo Recreativo de Redes (A Coruña), o 7 de Xullo. Polo cadro da Sociedade «El Progreso», de Mera (Ortigueira), na súa sede, o 6 de Maio e o 3 de Xuño.

Trato a cegas, de Euxenio Charlón Arias e Manuel Sánchez Hermida. Representada polo cadro da Sociedade «El Progreso», de Mera (Ortigueira), na súa sede, o 6 de Maio e mais o 3 de Xuño. Por afeccionados locais, no Teatro Odeón de Vigo, o 25 de Xullo.
Bodas de Ouro, de Galo Salinas. Representada polo coro «Toxos e Froles» de Ferrol, no Teatro Xofre desta vila, o 7 de Novembro.
Dous amores, de Lois Amor Soto. Representada polo coro «Toxos e Froles» de Ferrol, no Teatro Linares Rivas da Coruña, o 25 e o 27 de Xaneiro; no Salón Teatro de Santiago, o 26 de Xaneiro.
Carmela, zarzuela de González con música de Ángel Teijeiro. Estreada polo coro «Cántigas e Aturuxos» de Lugo, no Círculo das Artes desta vila, o 14 de Decembro
Feromar, de Galo Salinas. Estreada polo coro «Cántigas da Terra» da Coruña, no Teatro Xofre de Ferrol, o 19 de Xullo.
Lubicán, de Armando Cotarello Valledor. Estreada polo coro «Universidade» no Teatro Principal de Santiago, o 24 de Novembro.
Mareiras, de Manuel Lugrís Freire. Representada polo coro «Queixumes dos Pinos» de Lavadores (Vigo), no Teatro Tamberlik de Vigo, o 8 de Agosto.
Na corredeira, de Xavier Prado "Lameiro". Representada pola coro «Toxos e Froles» de Ferrol, no Teatro Linares Rivas da Coruña, o 25 e o 27 de Xaneiro; no Salón Teatro de Santiago, o 26 de Xaneiro; no Teatro Campoamor da Graña (Ferrol), o 17 de Fevereiro; na Coruña Cardoioiro de Maniños; no Salón Pelayo de Mugardos; no Teatro Xofre de Ferrol, o 23 de Agosto.
O cego da Xestosa, de Xavier Prado "Lameiro". Representada pola coro «De Ruda» de Ourense, no Salón Apolo desta vila, o 20 de Maio; no Balneario de Mondariz, o 24 de Agosto; no Centro de Galicia de Madrid, o 25 de Xullo.
O corazón dun pedáneo, de Leandro Carré Álvarelos. Representada polo coro «Toxos e Froles» de Ferrol, no Teatro Campoamor da Graña (Ferrol), o 17 de Fevereiro; na Coruña Cardoioiro de Maniños; no Salón Pelayo de Mugardos.
O Fidalgo, de Xesús San Luis Romero. Representada por un grupo a cargo do autor no Teatro Principal de Santiago, o 20 de Xullo.
O mitiato e mais a pombas, de Avelino Rodríguez Elías. Representada polo cadro de declamación da Sociedade «A Aurora» de Sárdama (Vigo), o 14 de Xaneiro.
O Pute, de Heliodoro Fernández Gastañaduy. Representada polo coro «Folias e Cantigas» de Pontevedra, no Salón Quiroga de Marín, o 15 e 16 de Novembro; no Xofre de Ferrol, o 18 de Novembro.


O señor Dalagado, de Francisco Álvarez de Novoa. Representada polo coro «Os Enxebres» de Ourense, no Teatro Principal desta cidade, o 10 de Xuño.

Os trasacordes de Mingos, de Xavier Prado “Lameiro”. Estresada polo coro «De Ruada» de Ourense, no Salón Apolo desta vila, o 20 de Maio.

Pra vivir ben de casados, de Leandro Carré Alvarrellos. Representada pola cadro da Sociedade «El Progreso», de Mera (Ortigueira), na súa sede, o 20 de Marzo.

Recordos dun vello galleiro, de Nan de Allariz. Representada polo coro lugués «Frores e Silveiras», no Teatro de Vilalba, o 4 de Setembro.

Rentar de Castromil, de Evaristo Martelo Paumán del Nero. Representada pola «Sociedade Recreo» de Mondariz, o 6 de Febrero.

Sabela, de Galo Salinas. Representada polo coro «Toxos e Froles» de Ferrol, no Teatro Xofre desta vila, o 5 de Decembro.

Terra ceibe, de Xavier Soto Valenzuela. Representada pola Sociedade «A Aurora» de Sárdama (Vigo), no seu local, o 14 de Xaneiro; no local do Xeraco de Vilalba, o 24 de Febrero.


Unha boa misa, de Enrique Labarta Pose. Representada polo coro «Folias e Cantigas» de Pontevedra, no Salón Quiroga de Marín, o 15 de Novembro.

Un home de boa fe, monólogo anónimo (posiblemente da autoria de "Joselin"). Interpretado por Rodríguez de Vicente ("Joselín"), no Teatro Tamberlik de Vigo, o 10 de Xaneiro.

Un home de sorte, de Xavier Prado "Lameiro". Estreado por Rodríguez de Vicente, nun festival do coro «De Ruada» de Ourense, no Salón Apolo desta vila, o 20 de Maio.

Un match internacional do football, de Manuel Rey Posse. Interpretado por Xulio Rúa, no Teatro Tamberlik de Vigo, o 10 de Xaneiro; no Teatro Odeón desta mesma cidade, o 1 de Maio.

Un vello paroleiro, de Heliodoro Fernández Gastañaduy. Representada por amadores locais na Estrada (Pontevedra), o 16 de Novembro.

/Vates..., vates!, de Ricardo Frade Giráldez. Representada polo coro «Cantigas e Agarimos» de Santiago, en Vilagarcía, o 4 de Xaneiro; no Teatro Tamberlik de Vigo o 6 do mesmo mes; no Teatro Rosalía Castro da Coruña, o 15 de Marzo; no Teatro Xofre de Ferrol, o 16.

1925

A lenda de Montelongo, zarzuela de Manuel Rey Pose e Juan Buhigas Alarvarreta. Representada polo coro «Cantigas e Agarimos» de Santiago, en Vilagarcía, o 4 de Xaneiro; no Teatro Tamberlik de Vigo o 6 do mesmo mes; no Teatro Rosalía Castro da Coruña, o 15 de Marzo; no Teatro Xofre de Ferrol, o 16.

Amor na cume, zarzuela de Glicerio Barreiro Freire e música de Ángel Teljeiro. Estreada polo coro «Cantigas e Aturuxos» de Lugo, no Círculo das Artes desta vila, o 10 de Xaneiro; representada no Teatro Nemesio de Viveiro, o 19 de Febrero; no Círculo das Artes de Lugo, o 15 de Marzo; no Teatro Principal de Montforte, o 12 de Abril.

Andacto, de José Ares Miramontes. Representada polo coro «Toxos e Froles», no Teatro Xofre de Ferrol, o 17 de Abril e tamén en Setembro.

Antón de Freixeide, de Manuel María González. Representada polo coro «Cantigas e Agarimos» de Santiago, en Noia, o 27 de Setembro.

A Ponte, de Manuel Lugris Freire. Representada pola «Agrupación Artística» de Vigo, no Teatro Tamberlik desa cidade, o 3 de Marzo; no Teatro Odeón, tamén de Vigo, o 1 de Maio; no Salón Apolo de Ourense o 6 e 7 de Xuño.

A venganza, de Leandro Carré Alvarrellos. Representada pola «Agrupación Artística» de Vigo, no Teatro Tamberlik desa cidade, o 8 de Xaneiro. Polo cadro do Casino de Lavadores (Vigo), o 28 de Xuño.

Carmela, zarzuela de González con música de Ángel Teljeiro. Representada polo coro «Cantigas e Aturuxos» de Lugo, no Teatro Nemesio de Viveiro, o 20 de Febrero.

Consulta da miña afillada, anónima. Estreada (?) polas alumnas das «Escuelas Dominicales» de Ourense, no salón do Colexio das Carmelitas desta vila, o 21 de Xuño.

Contos martiños, de José Rodríguez de Vicente ("Joselín"). Estreada pola «Agrupación Artística» de Vigo, no Teatro Tamberlik desta cidade, o 20 de Outubro.

Diálogo Galego, anónimo. Estreado (?) polas alumnas do Colexio das "Huérfanas" de Santiago, no propio centro, o 19 de Decembro.

Dibuxos meus e alleos, de Euxenio Charlón Arias. Estreado polo autor co
Coro «Ecos da Terra» de Ferrol, no Teatro Xofre desta cidade, o 7 de Marzo; no Teatro Rosalía da Coruña, o 5 de Maio.

Eclatín, de Manuel Lugris Freire. Representado pola «Agrupación Artística» de Vigo, no Teatro Tamberlik desa cidade, o 20 de Outubro; en Porríño (Pontevedra), o 15 de Novembro.

Lería... lería, de Gonzalo Vázquez Estévez. Estreado por un cadro de amadores de Arbo (Pontevedra), na súa localidade, o 20 de Decembro.


Marzadas, de Xavier Prado “Lameiro”. Representado polo cadro do Sindicato de Agricultores de Teis (Vigo), na súa sede, o 14 de Marzo. Polo cadro do Casino de Lavadores (Vigo), na súa sede, o 12 de Abril.

Na casa do ciruxano, de Roxelio Rivero e Telesforo Sestelo. Representado polo cadro de declamación do «Sporting» de Mera, no Teatro Nemesio de Viveiro, o 12 de Abril. Polo coro «Queixumes dos Pinos» de Lavadores (Vigo), no seu local, o 26 de Abril. Polo coro «Toxos e Froles» de Ferrol, no Teatro Xofre desta cidade, o 17 de Abril.


Os trasacordos de Mingos, de Xavier Prado “Lameiro”. Representada polo coro «Cántigas e Anurixos» de Lugo, no Círculo das Artes desta vila, o 15 de Marzo.

Polo pan balsa o can, de Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida. Estreado polo coro «Ecos da Terra» de Ferrol, no Teatro Xofre desta vila, o 20 de Xuño; representou tamén no Círculo das Artes de Lugo, o 21 de Xuño.

Pra vivir ben de casados, de Leandro Carré Alverellos. Representada polo coro «Queixumes dos Pinos» de Vigo, no seu local, o 26 de Abril. Polo coro «Toxos e Froles» de Ferrol, no Teatro Xofre desta cidade, o 17 de Abril.

Recordos dun vello gaietreo, de Nan de Allariz. Representada por un cadro de aficionados de San Adrián de Ortigueira, nesta parroquia, o 30 de Agosto.

Salida, de Galo Salinas. Representada polo coro «Toxos e Froles», no Teatro Xofre de Ferrol, o 21 de Xuño.

San Antón o Casamenteiro, de Avelino Rodríguez Elías. Representado polo cadro de declamación do Casino de Bouzas (Vigo), na súa sede, o 25 de Xaneiro.

Tempo perdido, de Xosé Sánchez Pérez. Representado polo coro «Ecos da Terra» de Ferrol, no Teatro Xofre desta cidade, o 7 de Marzo; no Teatro Rosalía da Coruña, o 5 de Maio.

Tolerías, de Leandro Carré Alverellos. Representada pola «Agrupación Artística» de Vigo, no Teatro Tamberlik desa cidade, o 8 de Xaneiro.

Trebons, de Armando Cotarelo Valledor. Representado polo cadro do «Sporting» de Mera (Oriñuera), na súa sede, o 8 de Marzo; no salón do sindicato «Xuntanza Labega», o 15; no Teatro Nemesio de Viveiro, o 12 de Abril.

Un match internacional de fútbol, de Manuel Rey Pose. Representado pola Sociedade «La Troya» de Ourense, no seu local, o 15 de Novembro.

Un velo paralelo, de Heliodoro Fernández Gastañaduy. Representada pola «Agrupación Artística» de Vigo, no Salón Apolo de Ourense, o 6 e 7 de Xuño.

1926

Antón de Freixade, de Manuel María González. Representada pola «Agrupación Artística Compostelana», no Teatro Royalty de Santiago, o 27 de Maio.

A primeira conquista, de Leandro Carré Alverellos. Representada polo coro «Toxos e Froles» de Ferrol, no Teatro Xofre desta vila, o 22 de Maio.

A prohibida está xorda, zarzuela realizada sobre un poema de Rosalía de Castro con dramatización de Antón Vilar Ponte. Estreada polo coro «Saúde» da Coruña, no Teatro Rosalía Castro desa cidade, o 7 de Maio; reposición o 8 e 9 do mesmo mes, no mesmo teatro.


A venganza, de Leandro Carré Alverellos. Representada polo coro «Ecos da Terra» de Ferrol, no Teatro Xofre desta cidade, o 19 de Xuño.

Axdiate, de Euxenio Charlón Arias e Manuel Sánchez Hermida. Representada polo coro «Ecos da Terra» de Ferrol, no Teatro Xofre desta cidade, o 19 de Xuño. Por un grupo de amadores de Vilalba, no teatro da localidade, o 24 de Outubro.

Boa lección, anónima. Estreada (?) polos alumnos da Escola Barral-Casanova, de Mahón (Oriñuera), o 19 de Xuño.

Lonxe da Terra, de Horacio Fernández Yañez. Estreada polos alumnos da Escola de Loiba (Oriñuera), o 17 de Abril; o 14 de Xuño en Cariño.


Mirando ao pasado, de Pablo Pena de Olano. Interpretado no teatro de Vilalba (Lugo), polo autor, o 17 de Outubro.

Non hai mellor vida, de X. Rodríguez. Estreado polo coro «Toxos e Froles» de Ferrol, na Teatro Xofre desta vila, o 22 de Maio; reposición o 2 de Agosto.
O cego da Xestosa, de Xavier Prado "Lameiro". Representada polo coro «De Ruada» de Ourense, no Teatro Tamberlik de Vigo, o 18 e o 31 de Decembro.

O mencíñeiro, de Euxenio Charlón Arias e Manuel Sánchez Hermida. Representada pola «Agrupación Dramática Galega» de Vigo, no Salón Príncipe Alfonso de Cangas (Pontevedra), o 23 de Xaneiro e o 6 de Marzo; no Teatro Tamberlik de Vigo, o 3 de Setembro. Polo coro «Frores e Silveiras» de Lugo, no Teatro Principal desta vila, o 3 de Xullo.

O miñato e mais a pomba, de Avelino Rodríguez Elías. Representada pola «Agrupación Artística» de Ponteareas, no Salón Domínguez desta vila, o 15 de Marzo.

O Pazo, de Manuel Lugrís Freire. Coro Toxos e Frotes de Ferrol, no Teatro Xofre desta vila, o 22 de Decembro.

Pote Galego, de Heliodoro Fernández Gastañaduy. Representado por un grupo de amadores de Vilalba, no teatro da localidade, o 24 de Outubro.


Quen debe mandar, de X. Estreada polo coro «Toxos e Frotes» de Ferrol, no Teatro Xofre desta vila, o 15 de Outubro; reposición o 23 de Novembro.

Trato a cegos, de Euxenio Charlón Arias e Manuel Sánchez Hermida. Representada pola «Agrupación Dramática Galega» de Vigo, no Salón Príncipe Alfonso de Cangas (Pontevedra), o 6 de Marzo; no Teatro Tamberlik de Vigo, o 3 de Setembro. Polo coro «Cántigas da Terra» da Coruña, no Teatro Rosalía desta cidade, o 11 de Marzo. Interpretado por Emilio Nogueira e Xulio Rúa, no Teatro Principal de Ourense, o 25 de Novembro.

Unha conversa, diálogo anónimo. Estreada polos alunos da escola das Somozas, en Xuño, o día de Corpus.

Unha noite no muiño, zarzuela (?) de Leandro Carré Alvarellos. Estreada polo coro «Queixumes dos Pinos» de Vigo, no Teatro Tamberlik desta cidade, o 9 de Xaneiro.

Un home de pau e ferro, de Roxelio Rivero. Representada polo coro ourensán «Os Exebeiros», no Teatro Principal de Ourense, o 15 de Maio.

Un home de sorte, de Xavier Prado “Lameiro”. Representada polo coro «De Ruada» de Ourense, no Teatro Tamberlik de Vigo, o 18 de Decembro. Interpretado por Borrás (actor de «De Ruada»), no Teatro Principal de Ourense, o 25 de Novembro.

Un vello paraleiro, de Heliodoro Fernández Gastañaduy. Representado pola «Agrupación Dramática Galega» de Vigo, no Salón Príncipe Al-

fonso de Cangas, o 23 de Xaneiro. Por un grupo de amadores de Vilalba, no teatro da localidade, o 24 de Outubro.

1927

A Fantasma de Teixeido, sainete lirico de José Sánchez Pérez, música de Francisco Escobar. Estreada polo coro «Ecos da Terra» de Ferrol, no Teatro Xofre desta cidade, o 19 de Xaneiro.


A festa do Patrón, da Rvd. Madre Margarita. Representada por un cadro de amadores, en Leiro (Ourense), o 3 de Outubro.

Almas sinnelas, de Xavier Prado “Lameiro”. Representada pola «Agrupación Dramática Galega» de Vigo, no Teatro Tamberlik desta cidade, o 22 de Xuño; no Teatro de Tui, o 28 e 29 de Agosto.


A retirada de Napoleón, de Xavier Prado “Lameiro”. Representada polo coro ourensán «De Ruada», no Teatro Principal de Ourense, o 18 de Abril.

Consellos do Tío Xan, de Ricardo Flores Pérez. Estreada pola «Agrupación Artística» de Sada, no Casino de Ares, o 4 de Decembro.

Esclavitud, de Manuel Lugrís Freire. Representada pola «Agrupación Dramática Galega» de Vigo, no Teatro de Tui, o 28 e 29 de Agosto.

Lería... lería, de Gonzalo Vázquez Estévez. Representada polo cadro de declaración da comparsa ourensá «Los Trovadores», no Teatro Principal de Ourense, o 22 de Febrero.

Mal de moitos, de Euxenio Charlón Arias e Manuel Sánchez Hermida. Representada polo cadro de declaración da comparsa ourensá «Los Trovadores», no Teatro Principal de Ourense, o 22 de Febrero.

Margarita a Malfadada, de Herminia Faría Cobián. Estreada no Teatro Principal de Santiago por un grupo de aficionados coa colaboración da autora, o 23 de Marzo; reposición o 30; no Teatro Principal de Pontevedra, o 2 de Xuño. Pola «Agrupación Dramática Galega», de Vigo, no Teatro Tamberlik desta cidade, o 5 de Decembro.

Noite de Ruada, de Leandro Carré Alvarellos. Representada polo coro «Al-riños do Arentreiro» do Carballiño, no Cine España de Rábade, o 4 de Setembro.

O cego da Xestosa, de Xavier Prado “Lameiro”. Representada polos actores do coro «De Ruada» de Ourense, nunha función Benéfica en Leiro (Ourense), o 3 de Outubro.

O mencíñeiro, de Euxenio Charlón Arias e Manuel Sánchez Hermida. Re-

O miñato e mato a pombá, de Avelino Rodríguez Elías. Representada pola «Agrupación Dramática Galega» de Vigo, no Teatro Tamberlik desa cidade, o 25 de Febrero. Pola «Asociación Artística» de Pontevedra, no Salón Quiroga de Marín, o 14 de Maio; no Teatro Principal de Santiago, o 29.

O Pazo, de Manuel Lugrís Freire. Representada polo coro «Toxos e Froles» de Ferrol, no Salón da Marina do Seixo (Mugardos), o 8 de Maio. Polo coro «Cántigas e Amores» de Pontevedra, no Salón Cine desta vila, o 17 de Marzo; no Gran Teatro de Sada, o 28 de Agosto.

O pecado xiléco, de Leandro Carré Alvarellos. Representada pola «Agrupación Dramática Galega» de Vigo, no Teatro Tamberlik desa cidade, o 5 de Abril.

O primeiro amor, anónimo (probablemente sexa A primeira conquista, de Leandro Carré). Representada pola coro «Toxos e Froles» de Ferrol, no Salón da Marina do Seixo (Mugardos), o 22 de Maio.

Orixen do Cabaré, de Camilo Fumega. Estreada polo coro «Ariños do Arenteiro» do Carballiño, o 4 de Setembro, no Cine España de Ribadavia.

Os catro túneles, de Avelino Rodríguez Elías. Representada polo coro lugués «Cántigas e Aturuaxes», no Circulo das Artes de Lugo, o 5 de Outubro.

O sobrito do abade, de Avelino Rodríguez Elías. Estreada pola «Agrupación Dramática Galega» de Vigo, no Teatro Tamberlik desa cidade, o 22 de Xuño.

O soldado Frota, de Herminia Fariña Cobián. Estreada pola «Agrupación Dramática Galega» de Vigo, no Teatro Tamberlik desa cidade, o 5 de Decembro.

Pauçifiño, comedia anónima. Estreada (?) polas alumnas do Colexio das Carmelitas de Ourense, no propio centro, o 16 de Xullo.

Pra vixir ben de casados, de Leandro Carré Alvarellos. Representada pola «Agrupación Dramática Galega» de Vigo, no Teatro Tamberlik desa cidade, o 25 de Febrero; no Teatro de Tui, o 28 e 29 de Agosto.

Trato a cegas, de Xuénxo Charlón Arias e Manuel Sánchez Hermida. Representada pola «Agrupación Dramática Galega» de Vigo, no Teatro Tamberlik desa cidade, o 22 de Xuño; no Teatro de Tui, o 28 e 29 de Agosto. Polo coro «Toxos e Froles» de Ferrol, no Salón da Marina do Seixo (Mugardos), o 22 de Maio. Polo cadro de declamación da comparsa ourensá «Los Trovadores», en Monforte, o 6 de Marzo.

Un día de romería, comedia anónima. Estreada (?) nunha festa escolar, no Salón Teatro de Santiago, o 18 de Xuño.

Un fillo de bendición, de Ricardo Flores Pérez. Estreada pola «Agrupación Artística» de Sada, no Casino de Ares, o 4 de Decembro.


Un match internacional de fútbol, de Manuel Rey Pose. Representado polo cadro de declamación do «Bueu F.C.» (Pontevedra), na súa sede, o 24 de Setembro.

1928

Almas sinxelas, de Xavier Prado “Lameiro”. Representada pola cadro de declamación de Santiago de Mera (Orrigueira), no seu local, o 27 de Xaneiro; no Cinema Casino de Santa Marta de Ortigueira, o 7 de Febrero.

Amor barato, de Leandro Carré Alvarellos. Representada pola coro ourensán «De Ruada», no Teatro Principal de Ourense, o 6 de Febrero.

Amor na cume, zarzuela co libreto de Glicerio Barreiro Freire e música de Ángel Teijeiro. Representada pola coro «Queixumes dos Pinos» de Vigo, no Teatro Tamberlik desta cidade, o 24 de Maio e mais o 24 de Maio; en Ribadavia, o 10 de Xuño.

A morriña, de Antón Presa Viso. Representada pola cadro do Casino de Bouzas (Vigo), na súa sede, o 15 de Xaneiro.

A tola de Sobrán, de Francisco Porto Rey. Representella polo grupo de Santiago de Mera (Orrigueira), no Cinema Casino de Santa Marta de Ortigueira, o 7 de Abril.

A venganza, de Leandro Carré Alvarellos. Representada pola cadro do Casino de Bouzas (Vigo), na súa sede, o 15 de Xaneiro. Polo grupo «Xestas e Froles» de Vigo, na súa sede, o 4 de Setembro; en Teis (Vigo), o 16; e tamén no Salón Príncipe Alfonso de Cangas (Pontevedra), o 27 de Outubro.

Axiadado, de Xuénxo Charlón Arias e Manuel Sánchez Hermida. Representada polo grupo «Xestas e Froles» de Vigo, no Salón Príncipe Alfonso de Cangas (Pontevedra), o 27 de Outubro.

Esclavitis, de Manuel Lugrís Freire. Representada pola cadro de Santiago de Mera (Orrigueira), no seu local, o 13 de Maio.


Eu caseime, de Carré. Estreado pola «Agrupación Dramática Galega» de Vigo, no Parque “La Barxa” desta cidade, o 25 de Xullo.

Marzadas, de Xavier Prado “Lameiro”. Representada pola «Agrupación
Dramática Galega de Vigo, no Parque “La Barxa” desta cidade, o 8 e o 25 de Xullo; no Teatro Tamberlik, o 14 de Setembro.


O menciñeiro, de Euxenio Charlín Arias e Manuel Sánchez Hermida. Polo coro «Cántigas da Terra», no Teatro Linares Rivas da Coruña, o 3 de Maio. Polo grupo «Xestas e Froles» de Vigo, na súa sede, o 4 de Setembro; en Teis (Vigo), o 16; no Salón Príncipe Alfonso de Cangas (Pontevedra), o 27 de Outubro. Pola «Agrupación Artístico-Musical» de Noia, no Coliseo Noela desta vila, o 6 de Xaneiro.

O miñito e mais a pomba, de Avelino Rodríguez Elías. Representado polo coro da Sociedade «La Aurora» de Sárdoma (Vigo), no seu local, o 16 e o 24 de Xullo; en Beade (Vigo), o 1 e o 8 de Xullo.

O retorno do soldado, zarzuela con libreto de Eloy Martínez e música de Ángel Tejeiro. Estreado polo coro «Queixumes dos Pinos» de Vigo, no Teatro Tamberlik desta cidade, o 24 de Maio; en Ribadavia, o 10 de Xullo.


San Antón o Casmameteiro, de Avelino Rodríguez Elías. Representado polo coro de Mera (Oriñueira), o 27 de Xaneiro.

Terra Ceibe, de Xavério Soto Valenzuela. Representado polo coro da Sociedade «La Aurora» de Sárdoma (Vigo), no seu local, o 16 e o 24 de Xullo; en Beade (Vigo), o 1 e o 8 de Xullo.


Treñón, de Armando Cotarelo Valledor. Representado polo coro de Santiago de Mera (Oriñueira), no Cinema Casino de Santa Marta de Oriñueira, o 7 de Abril; no Teatro de Beneficiencia da mesma localidade, o 29 de Xullo. Pola «Agrupación Dramática Galega» de Vigo, no Teatro Tamberlik desta cidade, o 23 de Novembro. Pola «Agrupación Artística» de Meá, en Mugardos, o 25 de Marzo.

Un caso comprizado, de Leandro Carré Alvarellos. Estreada pola coro «Toxos e Froles», no Teatro Xofre de Ferrol, o 28 de Xullo.

Un home de pau e ferro, de Roxelio Rivero. Representada pola coro ourenesa «Os Enxebres», no Balneario de Mondariz, o 2 de Setembro.

1929

A fonte do demo, monólogo anónimo. Estreado pola «Agrupación Artística» de Vigo, no Salón Solla de Arcade (Pontevedra), o 17 de Novembro.

Almas sinxelas, de Xavier Prado “Lameiro”. Representada polo coro de declamación da comparsa ourenesa “Mascarada Incógnita”, no Teatro Losada de Ourense, o 5 de Febrero.

A miña gaita, monólogo anónimo. Estreado pola «Agrupación Artística» de Vigo, en Cine Colón de Pontecesuras, o 7 de Decembro.

A patare de labrego, de Antón Vilar Ponte. Representada polo grupo «Xestas e Froles» de Vigo, no Salón Solla de Arcade (Pontevedra), o 5 de Maio; no Cine Colón de Ponteareas, o 22 de Xullo.

A venganza, de Leandro Carré Alvarellos. Representada polo coro «Xestas e Froles» de Vigo, no Salón Solla de Arcade (Pontevedra), o 5 de Maio.

Axitidade, de Euxenio Charlín Arias e Manuel Sánchez Hermida. Representada polo coro «Xestas e Froles» de Vigo, no Salón Príncipe Alfonso de Cangas (Pontevedra), o 6 de Xaneiro; en Teis (Vigo), o 20.

Bodas de ouro, de Galo Salinas. Representada polo coro lugués «Frores e Cantígas», no Teatro Principal de Lugo, o 5 de Outubro.

Cabecíña de aire, de Xavier Prado “Lameiro”. Estreada polas alumnas do Colexio das Carmelitas de Ourense, no propio centro, o 10 de Marzo.

Castrapadas, de Urbano R. Molelo. Estreada pola «Agrupación Artística» de Vigo, en Caldas de Reis, o 21 de Abril; no Salón do antigo Círculo Mercantil de Redondela, o 5 de Maio; no Salón Diz de Porriño (Pontevedra), o 11 de Maio.

De vello gaiteteiro, de Manuel Lugilde Penelas. Estreada polo «Cadro de Declamación Focense», no Teatro Rosalía Castro desta vila, o 30 de Novembro.

Esclaviti, de Manuel Lugris Freire. Representada pola «Agrupación Dramática Galega» de Vigo, no Teatro Tamberlik desta cidade, o 1 de Agosto; no Balneario de Mondariz, o 10.

Mal de molitos, de Xuxiño Charlón Arias e Manuel Sánchez Hermida. Representada polo cadro de declaración do «Círculo Jaimista» de Ourense, no Círculo Católico de Obeiros desta cidade, o 28 de Abril; no Casino de Xínzoo, o 26 de Maio.


Na corredoirá, de Xavier Prado “Lameiro”. Representada polo coro «Toxos e Froles» de Ferrol, no salón da antiga fábrica de zocas das Somozas (A Coruña), o 13 de Outubro; no Coliseo García Novoa, de Pontedeume, o 7 de Decembro.

Note de luar, de Felipe Vierna Belando. Estreada polo cadro de declamación dos «Amigos da Paisaxe Galega» do Seixo, na súa sede, o 3 de Augosto.

O car, de Manuel Lugrís Freire. Representada polo coro «Toxos e Froles» de Ferrol e cadro de declaración da «Sociedade de Amigos da Paisaxe Galega» do Seixo (Mugardos), no Teatro Xofre de Ferrol, o 11 de Xaneiro.

O curioso de Penagaçbe, de Xavier Prado “Lameiro”. Estreada pola Agrupación Coral «De Ruada» de Ourense, no Teatro Losada desta cidade, o 31 de Decembro.

O embargo, de Avelino Rodríguez Elías. Representada polo coro «Airiños do Mar», no local do Sindicato de Agricultores de Teis (Vigo), o 1 de Maio; no Cine Colón de Pontearaes, o 25 de Maio.

O guarda mor, de Avelino Rodríguez Elías. Estreada pola «Agrupación Artística» de Vigo, no Cine Colón de Pontearaes, o 7 de Decembro.

O martirial, ópera con libreto de Ramón Cabáñizas e Antón Vilar Ponte, e música de Rodríguez Losada. Estreado no Teatro Tamberlík de Vigo, o 31 de Maio. Representado no Teatro Xofre de Ferrol, o 18 de Xuño; no Linares Rivas da Coruña, o 28, 29 e 30 de Xuño.

O médico a paus, de Molière, versión de Teruca Bouza. Representado conxuntamente polo coro «Toxos e Froles» de Ferrol e o cadro de declamación da Sociedade de «Amigos da Paisaxe Galega» do Seixo (Mugardos), no Teatro Xofre de Ferrol, o 11 e más o 26 de Xaneiro.

¿onde vai a Mansamina?, de Xavier Prado “Lameiro”. Estreada pola Agrupación Coral «De Ruada» de Ourense, no Teatro Losada desta cidade, o 30 de Decembro.

O pecado alleo, de Leandro Carré Alvarellos. Representada pola «Agrupación Dramática Galega» de Vigo, no Teatro Tamberlík desa cidade, o 20 de Marzo; no Salón Miramar de Sabarís (Pontevedra), o 24.

Pra vivir ben de casados, de Leandro Carré Alvarellos. Representado polo cadro da Sociedade Coral «La Victoria», de Beade (Vigo), na súa sede, o 13 de Xaneiro.

San Antón o Casamenteiro, de Avelino Rodríguez Elías. Representada polo cadro do Sindicato de Agricultores de Teis (Vigo), na súa sede, o 1 de Maio.

Terra Ceibe, de Xavier Soto Valenzuela. Representada polo coro «Airiños do Mar», no local do Sindicato de Agricultores de Teis (Vigo), o 1 de Maio; no Cine Colón de Pontearaes, o 25 de Maio.

Trato a cegas, de Xuxiño Charlón Arias e Manuel Sánchez Hermida. Representada polo coro «Toxos e Froles» de Ferrol, no salón da antiga fábrica de zocas das Somozas (A Coruña), o 13 de Outubro; no Coliseo García Novoa, de Pontedeume, o 7 de Decembro.

Tratos, de Xavier Prado “Lameiro”. Representada pol coro ourensán «De Ruada», no Teatro Losada de Ourense, o 27 de Abril e mais o 30 de Decembro.

Trebón, de Armando Cotarelo Valledor. Representada pola «Agrupación Dramática Galega» de Vigo, no Teatro Miramar de Sabarís (Pontevedra), o 5 e 6 de Xaneiro e mais o 24 de Marzo; tamén en Tambarlík de Vigo, o 20 de Marzo.

Un home de sorte, de Xavier Prado “Lameiro”. Representada polo cadro de declaración do «Círculo Jaimista» de Ourense, no Casino de Xínzoo, o 26 de Maio.

Un labrego na súa paitrea, anónimo (probablemente de Urbano R. Moledo). Estreada pola «Agrupación Artística» de Vigo, no Salón Solla de Arcade (Pontevedra), o 17 de Novembro.

Un vecbo pequeno, de Urbano R. Moledo. Estreada pola «Agrupación Artística» de Vigo, no Salón Quiroga de Marín, o 9 de Febreiro; no Salón Príncipe Alfonso de Cangas, o 7 de Abril; en Celdas de Reis, o 21.

Un vello sen folgos, de Roxelio Rivero. Estreada pola «Agrupación Artística» de Vigo, no Salón do antigo Círculo Mercantil de Redondela, o 5 de Maio; Salón Díaz de Porriño (Pontevedra), o 11 de Maio.

Un vello paralelo, de Heliodoro Fernández Gañañaduy. Representada polo coro lugues «Froles e Cantigas», no Teatro Principal de Lugo, o 5 de Outubro.

1930

As escrituras do avaro, de José Sánchez Pérez. Estreada polo coro ferrolán «Ecos da Terra», na súa sede, o 6 de Xaneiro; no Teatro Principal de Lugo, o 13 de Decembro.

A volta ao mundo, de José Sánchez Pérez. Estreada polo coro ferrolán «Ecos da Terra», na súa sede, o 6 de Xaneiro; no Teatro Principal de Lugo, o 13 de Decembro.

Bodas de ouro, de Galo Sálinas. Representada polo coro «Queixumes dos
LAURA TATO FONTAÑA

Pinos», no local da Sociedade de Agricultores de Lavadores (Vigo), o 1 de Maio; na súa sede, o 10.

_Cameloterapia_, monólogo de Xermán Prieto. Estreado (?) polo autor nun festival do coro «Cántigas da Terra», no Teatro Rosalía da Coruña, o 17 de Setembro.

_Cousas da aldea_, monólogo anónimo. Estreado polo coro «Queixumes dos Pinos», no local da Sociedade de Agricultores de Lavadores (Vigo), o 1 de Maio.

_De vello gaitero_, de Manuel Lugilde Penelas. Representado polo _Cadro de Declamación Focense_, en San Cibrán, en Xaneiro.

_Lubicán_, de Armando Cotarelo Valledor. Representada polo _Agrupación Dramática Galega_ de Vigo, no Teatro García Barbón desta cidade, o 20 de Febrero; no Teatro Principal de Tui, o 9 de Maio.


_Noite de ruada_, de Leandro Carré Alvarellos. Representada polo coro «Queixumes dos Pinos», no local da Sociedade de Agricultores de Lavadores (Vigo), o 1 de Maio; na súa sede o 10.

_O cago da Xestosa_, de Xavier Prado "Lameiro". Representada polo _Cadro de Declamación Focense_, en San Cibrán, en Xaneiro.

_O Chufón_, de Xesús Rodríguez López. Representada polo _Agrupación Artística_ de Vigo, no Salón Cine de Caldas de Reis, o 12 de Decembro.

_O curioso de Penagache_, de Xavier Prado "Lameiro". Representada polo coro «De Ruada» de Ourense, na Coruña, o 1 e 2 de Abril; no Teatro García Barbón de Vigo, o 10 de Agosto.

_O embargo_, de Avelino Rodríguez Elías. Representada polo coro «Arriños do Mar» de Teis (Vigo), no Teatro García Barbón desta cidade, o 31 de Xaneiro.

_O Fidalgo_, de Xesús San Luís Romero. Representada polo _Agrupación Compostelana_ no Salón Teatro de Santiago, o 28 de Maio; na Proba do Caramiñal, o 14 de Xullo.

_O guarda mor_, de Avelino Rodríguez Elías. Representada polo _Agrupación Artística_ de Vigo, no Teatro Principal de Tui, o 8 de Febrero.

_O márato e mais a pomba_, de Avelino Rodríguez Elías. Representada polo _Agrupación Dramática Galega_ de Vigo, no Teatro García Barbón desta cidade, o 5 de Decembro.

_O Pazo_, de Manuel Luigris Freire. Representada polo coro «Toxos e Froles» de Ferrol, no Salón Campoamor da Graña (Ferrol), o 8 de Xuño.

O _primeiro amor_,zarzuela con libreto de Urbanco R. Moledo e música de Ángel Teixeiro. Estreada pola _Agrupación Artística_ de Vigo, no Teatro García Barbón desta cidade, o 9 de Abril.

O _zapateiro_, anónimo. Estreado (?) polos alumnos do Colexio ourensán Concepción Arenal, no propio centro, o 28 de Marzo.

_Pilara ou Grandezas dos humildes_, de Manuel Comellas Coimbra. Representada polo coro «Toxos e Froles» de Ferrol, no Salón Palacio de Cristal de Serantes (Ferrol), o 22 de Novembro; no Teatro Xofre de Ferrol, o 15 de Novembro.

_Pra vivir ben de casados_, de Leandro Carré Alvarellos. Representada pola _Agrupación Dramática Galega_ de Vigo, no Teatro García Barbón desta cidade, o 5 de Decembro.


_Trebón_, de Armando Cotarelo Valledor. Representada polo _Agrupación Dramática Galega_ de Vigo, no Teatro García Barbón desta cidade, o 27 de Febrero; no Teatro Losada de Ourense, o 8 de Novembro; en Ribadavia, o 9 de Novembro.

_Un caso comprizado_, de Leandro Carré Alvarellos. Representada polo coro «Toxos e Froles» de Ferrol, no Salón Campoamor da Graña (Ferrol), o 8 de Xuño; no Salón Severa de Fene, o 5 de Xullo.


1º _Trimestre de 1931_

_A primeira conquista_, de Leandro Carré. Representada polo coro «Toxos e Froles» de Ferrol, no Teatro Xofre desta cidade, o 13 de Marzo.

_A retirada de Napoleón_, de Xavier Prado "Lameiro". Representada polo coro «Toxos e Froles» de Ferrol, no Teatro Xofre desta cidade, o 7 de Novembro.

_Mai de moitos_, de Euxenio Charlón Arias e Manuel Sánchez Hermida. Representada polo cadro do _Círculo Jaimista_ de Ourense, na súa sede, o 5 e o 12 de Abril.

_O Pazo_, de Manuel Luigris Freire. Representado polo coro «Toxos e Froles» de Ferrol, no Teatro Xofre desta cidade, o 13 de Marzo.
Os trasacordos de Mingos, de Xavier Prado “Lameiro”. Representada pola Agrupación coral ourensá «De Ruada», no Teatro Principal de Ourense, o 19 de Xaneiro; no Teatro García Barbón de Vigo, o 4 de Marzo.

Un home de sorte, de Xavier Prado “Lameiro”. Representada polo cadro do «Círculo Jainista» de Ourense, na súa sede, o 22 de Febrero e o 1 de Marzo.

VIII

BIBLIOGRAFÍA CITADA
BIBLIOGRAFÍA CITADA

ÁLVAREZ, Domingo, "¿Qué opinas usted acerca del Teatro Gallego? Domingo Álvarez dice...", Vida Gallega, Vigo, nº 418, 10.7.1929.

ALVARÍNO, Ramón, "Teatro Galego. O que se precisa para ser actor II", A Nosa Terra, A Coruña, nº 158, 1.3.1922.

——, "Teatro Galego. Como se deben estudiar os papés III", A Nosa Terra, A Coruña, nº 159, 15.3.1922.

——, "Teatro Galego. Xogo de escena IV", A Nosa Terra, A Coruña, nº 160, 1.4.1922.


——, "Teatro Galego. Os ensaios VII", A Nosa Terra, A Coruña, nº 166, 1.7.1922.

——, "Encol do Teatro Galego", A Nosa Terra, A Coruña, nº 234, 1.3.1927.


——, "Estreno de drama gallego «O Rey d'a Carballeira»", Gaceta de Galicia, Santiago, 7.1.1918.

——, "Teatro Galego", A Nosa Terra, A Coruña, nº 56, 30.5.1918.

——, "Teatro gallego. «A Ponte»", Gaceta de Galicia, Santiago, 3.9.1918.

——, "Nosos poetas e a prosa", A Nosa Terra, A Coruña, nº 77, 6.1.1919.


——, "Estreno de «A man de Santiña»", A Nosa Terra, A Coruña, nº 83, 15.3.1919.


——, "No Conservatorio Nazonal do Arte Galego, «Doncsiña»,
drama moderno de Xaime Quintanilla", A Nosa Terra, A Coruña, nº 90, 25.5.1919.


—, "Hoy en el Teatro «A man de Santiña»", Diario de Galicia, Santiago, 1.5.1920.


—, "Teatro Galego", A Nosa Terra, A Coruña, nº 133, 1.2.1921.

—, "Bibliografía", A Nosa Terra, A Coruña, nº 157, 15.2.1922.


—, "Teatro Galego. As veladas da Irmandade", A Nosa Terra, A Coruña, nº 172, 1.11.1922.

—, "En poucas verbas", A Nosa Terra, A Coruña, nº 176, 1.1.1923.


—, "Un homenaje a «Cántigas da Terra»", La Voz de Galicia, A Coruña, 15.12.1923.

—, "Certame de Obras Dramáticas", A Nosa Terra, A Coruña, nº 197, 1.2.1924.

—, "Las fiestas del Apóstol", El Compostelano, Santiago, 2.7.1924.

—, "La fiesta de la Lengua", El Compostelano, Santiago, 28.7.1924.

—, "Festa da Lingua Galega", A Nosa Terra, nº 204, 1.9.1924.


—, "Unhas verbas. En col do Teatro Galego", A Nosa Terra, A Coruña, nº 221, 1.2.1926.

—, "Trata de formarse una compañía", La Voz de Galicia, A Coruña, 5.2.1926.

—, "A primeira compañía dramática galega", A Nosa Terra, A Coruña, nº 222, 1.3.1926.


—, "Teatro Regional", Vida Gallega, Vigo, nº 408, 30.3.1929.

—, "Se prepara el estreno de «O Mariscal»", Faro de Vigo, 11.5.1929.

—, "Un suceso artístico. El estreno de «O Mariscal»", La Voz de Galicia, A Coruña, 26.5.1929.

—, "El estreno de «O Mariscal»", Progreso, Pontevedra, 2.6.1929.


BAL Y GAY, Jesús, Hasta el ballet gallego, Lugo, Ronzel, 1924.


——, “La Meiga, el teatro gallego y otras zarandajas”, Faro de Vigo, 23.5.1929.

——, “Estreno de «O Mariscal» en el Tamberlik de Vigo” Vida Gallega, nº 415, 10.6.1929.


——, “A moderna orientación do Teatro Galego”, A Nosa Terra, A Coruña, nº 184, 1.5.1923.


——, “¿Qué opina usted acerca del Teatro Gallego? Leandro Carré dice…», Vida Gallega, Vigo, nº 412, 10.5.1929.

CARRÉ ALDAO, Eugenio, Memoria crítico-bibliográfica sobre el Teatro Regional, manuscrito inédito, A Coruña, 1913 (Arquivo Leandro Carré).


——, “El nuevo teatro gallego”, Galicia, Montevideo, nº 166, Decembro 1930.


——, “Encol do teatro galego (II) e (IV)”, recortes de prensa conservados no Arquivo Leandro Carré.


——, “El Teatro Gallego, como propaganda (I) e (II)”, El Pueblo Gallego, Vigo, 14 e 15.1.1926.


——, Antre a terra e o ceo, A Coruña, Ed. do Castro, 1981.


——, “Llamamiento”, El Compostelano, Santiago, 3.2.1926.


——, “Teoría y-Estoria do Drama (Anacron de un traballo anti-go, que poderan servir pr'os galegos que escriben pr'a esce- ca”, A Nosa Terra, A Coruña, nº 148, 1.10.1921.

——, “Da Galicia Renascente”, A Nosa Terra, A Coruña, nº 252 (1.9.1928), nº 253 (1.10.1928), nº 254 (1.11.1928), nº 255 (1.12.1928) e nº 256 (1.11.1929).

VIDAL, Ricardo, “Dos palabras”, in *Os catro gatos, comedia có-
meico-dramática en dous autos, en prosa*, [Pontevedra], [1927].

VIEITES, Manuel F., *Manual e escolma da Literatura dramáti-
ca galega*, Compostela, Sotelo Blanco, 1996.

VILLAR PONTE, A., “Antes que llegue la hora del estreno”, *La
Voz de Galicia*, A Coruña, 13.4.1919.

---, “Notas Marginales. Un autor olvidado”, *La Voz de
Galicia*, A Coruña, 7.11.1919.

---, “La obra gallega que va a estrenarse”, *La Voz de Galicia,

---, “Infanta” tragedia por Manuel de Figueiredo. “A Horda”
tragedia de Joao de Castro”, *A Nosa Terra*, A Coruña, nº
153, 15.12.1921.


---, “Un medio para crear la emoción histórica”, *Galicia,
Vigo*, 22.3.1924.

---, “Por qué el teatro gallego no prospera”, *El Pueblo Galle-
go*, Vigo, 16.2.1926.


---, “Ensayos de teatro necesarios”, *El Pueblo Gallego*, Vigo,
30.12.1926.

---, “Sobre las orientaciones de nuestro teatro”, *El Pueblo
Gallego*, Vigo, 12.3.1927.

---, “Medios para imponer nuestro teatro”, *El Pueblo Gallego,
Vigo*, 30.3.1927.

---, “Insistiendo en un tema de interés”, *El Pueblo Gallego,
Vigo*, 9.11.1927.

---, “El Teatro Gallego y “O Mariscal”, *El Pueblo Gallego,

---, “Prólogo”, in Farruco PORTO REY, *A tola de Sobrán, comen-
dia galega n’un acto*, A Coruña, Nós, 1927. Reproducido
en *A Nosa Terra*, A Coruña, nº 244, 1 de Xaneiro de 1928.

---, “Carta abierta. Acerca del Teatro Gallego”, *El Pueblo Gal-

---, “Carta abierta acerca del teatro gallego”, *El Pueblo Galle-
go*, Vigo, 18.1.1928.


V.R., “Os homes, os feitos, as verbas. Porfías diversas”, Nós, nº 26, 15.2.1926.


**ÍNDICE ONOMÁSTICO**

**A**

Alvaro, Francisco 80, 225, 226, 252
Álvarez de Nóvoa, Francisco 144, 245, 248, 251, 258
Álvarez Lloses, Gerardo 117
Álvarez, Domingo 204, 206
Álvarez, José 110, 114
Alvarino, Ramón 72, 140, 184
Amelkeiras, Hixiño 33, 219, 234
Amor Soto, Luís 33, 35, 83, 219, 235, 253, 257
Arese Miramontes, Xosé 239, 259
Aristófanes 84
Artémio 158

**B**

Bail y Gay, Jesús 102-107, 172, 208, 209
Balás Silva, Emiliano 32, 219, 234
Barcía Caballero, Juan 247, 249
Barreiro, Alejandro 133
Barreiro, Xosé nº 16, 104, 256
Barreiro Fernández, X. R. 94
Barreiro Freire, Glicerio 104, 259, 265
Belastegui, C. 119
Benavente, Jacinto 56
Benet, Josep 96
Beramendi, Justo G. 24, 70
Blanco Freire, F. Ignacio 17, 231, 234
Blanco Porto 208
Blanco Amor, Eduardo 27, 187
Bouza, Teruca 268
Breaña Revi, Fermín 116, 156
Buhgas Alvarrieta, Xosé 104, 107, 119, 256, 259
Burgos, Agustín de 15

**C**

Cabanillas, Ramón 49, 110, 114, 116, 122, 144, 147, 157, 170, 182, 187, 189, 221, 222, 239, 242, 247, 253, 268
Cabeza de León, Salvador 17, 86, 89, 164, 219, 225, 231
Calvelo 60
Canda-Hijo, Emilio 113, 196, 211
Carballo, Joaquín 207
Carballo Calero, Ricardo 29, 219
Carr, Raymon 94, 95
Carré Aldao, Eugenio 30, 75, 81, 133, 138, 149, 203, 218, 219, 236, 252
Casal, Xacobe 53, 83, 109, 240
Casas, Álvaro dos 16, 160-163, 212, 213
Casas, Víctor 168, 171, 172, 190
Casteleiro, Álvaro Daniel R. 207, 208
Castillo Ferrández del 240
Castro, Joaquin 69, 138
Castro, Flávio R. 178-180, 182
Castro, Rosalía de 105, 108, 261
Castro Lens, Xosé 249
Castro Soromenho, L. F. de 71, 83, 246
Chao Ledo, X. M. 22, 232
Charlón Arias, Euxenio 15, 16, 21, 23, 25, 32, 34, 39, 125, 129, 142, 144, 147, 219, 231-241, 243, 245-250, 252-256, 258-271
Cordellas, P. 241, 246, 255, 271
Corra, Antonio de 234
Correa Calderón, Evaristo 166-168, 170, 186
Corňías, Luís 96
Cotarelo Valdero, Armando 109, 115, 116, 142, 147, 148, 157, 163, 170, 177, 179, 182, 196, 200, 225, 251,
LAURA TATO FONTAÑA

252, 255-257, 261, 266, 269-271
Couceiro Freijomil, Antonio 16, 20, 29
Curros, José G. 164

D
Dantas, Júlio 65-67, 244, 248
Díaz Balilho, Camilo 110, 113, 114, 128, 129
Díaz Pardeiro, José Ricardo 43
Dicienta, Joaquín 41, 153
Dieste, Rafael 122, 162, 166-168, 170, 172, 175, 185
Dinis, Baptista 71, 250
Dóñega, Marino 53

E
Escobar, Francisco 263

F
Fariña Cobián, Herminia 114-120, 182, 263, 264
Fernández, Alfredo vid. Nan de Allariz
Fernández Armeso, Felipe 207-210
Fernández Gómez, Luis 156
Fernández Mato, Ramón 38, 138
Fernández Mernín, Juan 242
Fernández Tafall, José 29, 225, 236, 238, 244
Fernández Yáñez, Horacio 261
Figuereiro, Manuel de 69, 138
Filgueira Valverde, X. 208
Flores Pérez, Ricardo 263, 265
Fontenla Domínguez, Martín 179
Frade Giráldez, Ricardo 29, 218, 219, 238, 251, 252, 256, 258, 259
Fraga, Isaac 190
Fraga, Xavier 150
Fralix, Víctor 211
Fumegá, Camilo 264

G
Galdrós, Benito 153
García, Rodrigo 70, 246
García Ferreiro, Alberto 31, 236
García Pereira, Nicolás 242
García Romero, Celestino 243
Garrett, Almeida 138
Gonzaga, Carlos Luis 195
González 104, 257, 259
González López Pardo, Manuel María 11, 30, 174, 231, 234, 259, 261
González, Juan Jesús 78, 116, 158, 172-175, 179, 249

H
Herce, Fernando 254
Herrero, Arcelén 18, 20
Howorth, Júlio 71, 83, 247, 249

I
Ibsen 43, 139
Iglesia, Francisco Mª de la 15, 236, 239
Iglesias Vilarelle 208

J
Juan Jesús vid. González, Juan Jesús
Jútor, Santos 68, 71, 83, 247, 250
Josélin vid. Rodríguez de Vicente, José

L
Labarta Pose, Enrique 36, 256, 258
Lafuente, Lois 68
Laranjeira, Manuel 65, 240, 245, 251
Lence-Santur Guitián, Eduardo 22
Lesta Meis, Xosé 102
Linares Rivas, Manuel 137
Lira, José 233, 235
Lopes, Oscar 67
López, Juan 236
López Abente, Gonzalo 148, 170, 247

ÍNDICE ONOMÁSTICO

López Castiñeiras, José M. 17-20
López Medina, Xavier 234, 237, 242
López Robo, Xaquín 80, 156
López Sánchez, Antonio 207
López, Juan Mª 29
Losada Diéguez, Antonio 208
Lourenço Roussado, Manuel 71, 83, 248
Lourenço, Manuel 22, 28, 29, 47, 76, 81, 93, 212
 Lugilde Penelas, Manuel 267, 270
Lustres Rivas, Manuel 201, 202, 206, 211

M
Maeterlinck 59, 139, 146
Manuel María vid. González López Pardo
Marco, Aurora 18, 20, 212
Margarita, Rvda. Madre 17, 21, 231, 232, 234, 247, 263
Martelo Paumán del Nero, Evaristo 15, 258
Martínez, Eloy 105, 266
Martínez, Perfecto 237
Masías, Manuel 217, 241, 252
Mato Vizoso, Manuel 22, 232
Mesquita, Marcelino 49, 59, 61, 65, 66, 70, 242, 243, 248, 249
Millá Gacio, Luis 140
Moledo, Urbano R. 267, 269, 271
Molière 84, 240, 268
Montero-Díaz, Santiago 182, 183
Mosquera Vidal, Manuel 156
N
Nogueira, Emilio 187-189, 196, 262

O
Osorio, Fernando 48, 52, 53, 60, 64, 156, 240, 242
Otero Pedroso, Ramón 122, 212

P
Palacios, Miguel 22, 232
Pan Martínez, José 254
Pena de Olano, Pablo 261
Peón Peón, José 30, 234, 235
Pérez Gándara, José 12
Pérez Yáñez, Xosé 30, 237, 238
Pillado Mayor, Francisco 22, 28, 29, 47, 76, 81, 93, 202, 203, 212
Pita Las Antas, Leandro 236
Porto Rey, Francisco 184, 243, 244, 251, 265
Posada Curros, Xosé G. 143, 149, 150, 153, 245
Posse Rodríguez, Manuel 17, 231, 234
Prado Rodríguez, Xavier vid. “Lamei-
Presa Víso, Antón 252, 253, 256, 263, 265
Quintanilla, Xaime 35, 54, 56, 74, 83, 141, 146, 147, 170, 222, 223, 241, 243
R
R.S. 30, 233
Rabunhal, Henrique 22, 28, 32, 47, 76, 82-84, 93, 203, 212
Rebelo, Luiz Francisco 48, 65, 69
Rey Pose, Manuel 104, 107, 119, 245, 256, 258, 259, 261, 265, 267

286

287
LAURA TATO FONTAÑA

Rey Soto, Antonio 38, 86, 89, 252
Ribeiro Conde, Antonio 156
Rio Sánchez Granados, María Dolores 22, 232, 233
Risco, Vicente 50, 68, 74, 86, 88, 89, 97, 122, 134, 138, 139, 141, 142, 145, 146, 164, 171, 172, 175, 185, 223, 224
Rivas, Narciso 94
Rivero, Xoxelio 32, 33, 129, 219, 235, 236, 238, 240, 244, 246, 252, 257, 260, 262, 266, 268, 269
Rodríguez, Ernesto 68, 71, 83, 251, 255
Rodríguez, X. 261
Rodríguez de Vicente, José 31, 258, 259
Rodríguez Díaz, Xoxelio 28, 218, 236
Rodríguez González, Eladio 57, 94, 100
Rodríguez López, Jesús 17-20, 40, 75, 147, 218, 233, 235, 237, 244, 250, 254, 270
Rodríguez Losada, Eduardo 110, 114, 268
Rodríguez Sánchez, Francisco 111
Rodríguez, Obdulia 125-130
Romero Lema, Francisco 36
Romero, Xosé Antonio 41
Rúa, Xulio 31, 258, 262

Sánchez Míñor, Eduardo 15, 32
Sánchez Pérez, Xosé 105, 107, 249, 260, 265, 269
Sánchez, Florencio 66, 57, 138
Sáz, Agustín del 66
Selvagem, Carlos 83
Segado, L. de 38, 39, 41
Sestelo, Telesforo 32, 33, 129, 219, 235, 236, 240, 244, 246, 257, 260, 268
Shakespeare 43, 59, 247
Signo, José 142
Solá, Jaime 38, 198, 201, 204-206, 210
Soler Palmer, Manuel 154
Soto Valenzuela, Xavier 144, 241, 245, 255, 258, 269, 271
Strindberg 59, 84, 139, 177, 185
Suárez Pedrenga, Ramón 70, 83, 237, 237, 247, 249
T
Tato Fontaní, Laura 15, 23, 25
Teijeiro, Ángel 104, 257, 259, 265, 266, 271
Tito Vázquez, Mariano 117
Torres Regueiro, Xosé 86-88

V
Valverde, José 65
Varela Varela, Xosé 36
Vázquez da Peña, Carlos 156
Vázquez Estévez, Gonzalo 260, 263
Vázquez Santamaria, Manuel 31, 237
Vedra, João 160
Vidal Rodríguez, Manuel 153, 154, 250, 251, 253, 255

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Vidal Vázquez, Ricardo 125-130
Vieites, Manuel F. 47, 93
Vierna Belando, Felipe 268

Y
Yeas 59

Z
Zabante, Eduardo 71
Zamora, Federico 101, 102, 143

INDEX

288

289
PUBLICACIONES PERIÓDICAS CONSULTADAS

A CORUÑA
La Voz de Galicia, A Coruña, 1915-1931.
El Orzán, A Coruña, (1918).

VIGO
Faro de Vigo, Vigo, 1915-1931.
Galicia, Vigo, 1922-1925.

PONTEVEDRA
Diario de Pontevedra, Pontevedra, 1915-1926.

SANTIAGO
El Compostelano, Santiago, 1920-1931.
Correo de Santiago, Santiago (1916).
Gaceta de Galicia, Santiago, 1915-1918 (1922).
Noticiero Gallego, Santiago, 1918-1919.
Miña Terra, Santiago (1915).

FERROL
La Voz de la Liga, Ferrol, (1916-1919).
El Faro de Ferrol, (1918-1920).
Galicia, Ferrol, (1918).
Boletín Mensual da Irmandade Nazionalista de Ferrol, 1921 (1922).

OURENSE
La Región, Ourense, 1915-1925, 1927-1931.
La Zarpa, Ourense, 1921-1926

483 Os anos que van entre paréntesis non se consultaron completos.
I. OS CONTINUADORES DA “ESCOLA REXIONAL” (1915-1918)
O inicio da recuperación ........................................... 11
- "Tuna Escolar Gallega" de Santiago .......................... 11
- "Toxos e Froles" de Ferrol ................................. 14
- "Agrupación Artística" de Vigo .............................. 16
- O Chufón, de José M. López Castiñeiras ................. 17
Expansión das actividades dramáticas ...................... 21
A consolidación do teatro galego: 1917-18 ............... 27
Características deste teatro ...................................... 34
Polémica sobre os límites do teatro galego ................. 38
- "Dependientes del Comercio" de Ferrol e "Brisas Futuras" de Santiago .................................................. 41

II. O TEATRO E AS IRMANDADES DA FALA (1919-1923)
O teatro e as Irmandades da Fala (1919-1923) ............ 47
Conservatorio Nacional de Arte Galega ...................... 48
Cadro de Declamación da Irmandade da Coruña .......... 63
Escola Dramática Galega ........................................ 72
O certame de Betanzos ........................................... 86

III. O TEATRO DURANTE A DITADURA (1923-1931)
O teatro durante a ditadura (1923-1931) .................... 93

IV. UN DUETO PROFESIONAL: MALVAR-VIDAL
Un dueto profesional: Malvar-Vidal ......................... 125

V. TEORIZACIÓNS E POLÉMICAS
Teorizacions e polémicas ........................................ 133
“"A moderna orientación do Teatro Galego”,
de Leandro Carré Alvarellos .............................. 144
"La Dramática Gallega", de Xosé G. Posada Curros .... 149
“A literatura e o idioma rexionaes relacionados co teatro
galego e breves apreciacións acerca do sudamericán”,
de Galo Salinas ............................................. 151
Os anos da ditadura. O teatro histórico ........................................ 154
"O Teatro Galego", de Álvaro das Casas .................................... 160
O último Certame: A Festa da Lingua ........................................ 163
Polémica entre "novos" e "velfos" ........................................... 166
Teatro para minorías / Teatro para a maioría ............................... 177
A enquisa de Vida Gallega .................................................... 198
Leandro Carré Alvarellos ...................................................... 198
Avelino Rodríguez Elías ....................................................... 200
Manuel Lustres Rivas .......................................................... 201
Manuel Lugarás Freire .......................................................... 202
Domingo Álvarez ................................................................. 204
Xesús San Luís Romero ........................................................ 204
Últimas cuestións ................................................................. 207

VI. EN RESUMO...
En resumo................................................................. 217

VII. RELACIÓN DE OBRAS REPRESENTADAS
Relación de obras representadas ........................................ 231
1915................................................................. 231
1916................................................................. 232
1917................................................................. 233
1918................................................................. 236
1919................................................................. 239
1920................................................................. 242
1921................................................................. 247
1922................................................................. 249
1923................................................................. 252
1924................................................................. 256
1925................................................................. 259
1926................................................................. 261
1927................................................................. 263
1928................................................................. 265
1929................................................................. 267
1930................................................................. 269
1º Trimestre de 1931 ....................................................... 271

VIII. BIBLIOGRAFÍA CITADA
Bibliografía citada............................................................. 275
Índice onomástico............................................................. 285
Publicacións periódicas consultadas ........................................ 290
<table>
<thead>
<tr>
<th>N.º</th>
<th>Título</th>
<th>Autor</th>
<th>Editora</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1</td>
<td>Prosas de Combate e Maldicére</td>
<td>Xosé Manuel Beiras</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Pondal: Do dandysmo á loucura</td>
<td>Manuel Ferreiro</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Teatro ignorado</td>
<td>Ramón Otero Pedrayo, Aurora Marco</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>4</td>
<td>Informe bestiario</td>
<td>Nacho Taibo</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>5</td>
<td>Névoas de antano</td>
<td>Teresa López</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>6</td>
<td>Viagens na literatura</td>
<td>Elvira Souto</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>7</td>
<td>Conflito lingüístico e ideoadoxía na Galiza</td>
<td>Francisco Rodríguez</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>8</td>
<td>O bosque de Ancines</td>
<td>Carlos Martínez-Barbeito, M. Riveiro Loureiro</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>9</td>
<td>O Don Hamlet de Cunquero</td>
<td>Luísa Villalta</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>10</td>
<td>A cara oculta de Noriega Varela</td>
<td>Xosé R. Freixeiro Mato</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>11</td>
<td>Obra viva</td>
<td>A. Avilés de Taramancos, Ana González</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>12</td>
<td>Socialismo e Mercado</td>
<td>Ramón L. Suevos</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>13</td>
<td>O último safari</td>
<td>Leonard Wibberley, Xoán Fuentes Castro</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>14</td>
<td>As cantigas de Fernán Paez de Tamancos</td>
<td>Carlos P. Martínez Pereiro</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>15</td>
<td>As cantigas de Rodríguez Eanes de Vasconcelos</td>
<td>Manuel Ferreiro</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>16</td>
<td>Espíritados</td>
<td>Emilio González Fernández, Marcial Gondar Portasany</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>17</td>
<td>Microtopofantas</td>
<td>Xosé Mª Alvarez Cáccamo</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>18</td>
<td>Mar para todo o sempre</td>
<td>Henrique da Costa</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>
19 Sobre o Poder e a Ideologia (E)
   Noam Chomsky
   Trad.: Kathleen N. March

20 Monólogos do espelho (N)
   Lois Diéguez

21 Carvalho Calero e a sua obra (E)
   José-Martinho Montero Santalha

22 Magritte x 3 (E)
   Francisco Sampedro
   Alberto González-Alegre
   Xosé Mª Álvarez Cáccamo

23 O seu olhar posto em Deus (N)
   Zora Neale Hurston
   Trad.: Elvira Souto

24 Lingüística e Colonialismo (E)
   Louis-Jean Calvet
   Trad.: Xoán Fuentes Castro

25 Sempre en Galego (E)
   María Pilar García Negro

26 Literatura de Resistencia (E)
   Bárbara Harlow
   Trad.: Xoán Vila Penedo

27 Pleno ordinario (N)
   Emilio Valadé del Río

28 O lobo, a extinción de especies e outros

ensaios sobre conservación (E)
   Carlos Vales

29 Nacionalismo e Imperialismo (E)
   James Connolly
   Trad. e notas: Abel López

30 Vínculo de sangue (E)
   Elvira Souto

31 Libro vermello de Escocia (E)
   Gordon Brown e outros
   Trad.: Maria X. Casal

32 Lembranzas dun mundo esquecido.
   Muller, política e sociedade na Galicia contemporánea
   1900-1939 (E)
   Xosé Vicenzo Freire Lestón

33 Antón Alonso Ríos.
   Crónica dunha fidelidade (E)
   Bieito Alonso

34 Oxalá voltassem tempos idos!
   Memórias de Filipe de Amancio, pajem de Dom Mertin (N)
   José-Martinho Montero Santalha

35 Sebastián Martínez-Risco na cultura galega (E)
   Xosé R. Freixeiro Mato

36 A CNT na Galicia
   1922-1936 (E)
   Dionisio Pereira

37 Robespierre.
   Unha política da filosofía (E)
   Georges Labica
   Trad.: Francisco Sampedro

38 O minotauro e o Señor Lanzarote (N)
   Luís Miguel Bugallo Paz

39 Textos e contextos do teatro galego.
   1671-1936 (E)
   Henrique Rabunhal

40 Língua Galega,
   níveis primitivos (E)
   Eligio Rivas Quintas

41 Rosto negro.
   O contexto das literaturas africanas (E)
   Francisco Salinas Portugal

42 Cuba, doce e soturna (E)
   Miguel Sande

43 Retrato do artista cando novo (N)
   James Joyce
   Trad.: Vicente Aragüas

44 Sócio-didáctica lingüística (E)
   Notas para o ensino do galego
   Elvira Souto

45 Contra a Casa da Troia (E)
   Cultura e Sociedade no Santiago dos anos trinta
   Antón Capelán Rey

46 A engranaxe (T)
   Jean-Paul Sartre
   Trad.: Xoán Fuentes Castro

47 De Profundis e outros escritos (N)
   Oscar Wilde
   Trad.: Fidelina Seco
   Vilarino e Luz Cao Losada

48 Histórias de Califórnia (N)
   Alfonso Sartre
   Trad.: Elvira Souto

49 Rafael Dieste (E)
   Xosé R. Freixeiro Mato

50 Teatro e Nacionalismo
   Ferrol, 1915-1936 (E)
   Laura Tato Fantalía

51 Sobre comboios, janelas e outras pequenas
   historias (N)
   Henrique da Costa

52 Vixia os sables ao \(\) chegar febreiro (N)
   Daniel Pino Vicente

53 A Guerra das Línguas e as políticas
   lingüísticas (E)
   Louis-Jean Calvet
   Trad.: Xoán Manuel
   Garrido Vilarino
54 Agitacións campesinas na Galiza do século XIX (E)
Carlos F. Velasco Souto

55 Contra o Postmodernismo
Unha crítica marxista (E)
Alex Callinicos
Trad.: Estrella e Antonia Tato Fontaíña

56 Relatos (N)
Xavier Alcalá,
Joel R. Gómez,
José António Lozano e
Xosé Manuel Marcos

57 A sede da Terra
Economia da auga (E)
Ramom L. Suevos

58 Musas e mercados
Exploracións na economía da arte (E)
Bruno S. Frey e Werner W. Pommerene
Present.: Pedro Puy Fraga
Trad.: Fco. Javier Sanjiao Otero

59 Iniciación a linguaxe musical (E)
Paulino Pereiro

60 Dun desastre escuro e outros textos (E)
Alain Badiou
Introd. e Trad.: Francisco Sampedro

61 As cantigas de Pero Meogo (E)
Leodegário A. de Azevedo Filho
3ª edición, revista

62 Manifestos das vangardas europeas (1909-1945) (E)
Xesús González Gómez

63 O atraso económico da Galiza (E)
Xosé Manuel Beiras

64 Gramática histórica galega (E)
Manuel Ferreiro

65 Mouro, o eterno rebelde (E)
Paquita Armas Fonseca
Trad.: Mª Luisa Ancrade Pérez

66 A noite xusto antes dos bosques. Combate de Negro e de cans (T)
Bernard-Marie Koltès
Trad.: Henrique Harguindeguy Banet

67 A illa dos pingüins (N)
Anatole France
Trad.: Rafael Chacón Calvar

68 Henrique IV (T)
Luigi Pirandello
Trad. e notas: Antonio Colmenero Cal

69 Crónica de Fonseca (E)
Carlos Morais

70 Castelao e Sempre en Galiza
Selección, estudo crítico e notas (E)
Manuel Rei Romeu

71 Tradución e ensino linguístico (E)
Elvira Souto

72 As paisaxes compartidas (N)
M. Lourenzo González

73 O Estado da Nación (E)
Xosé Manuel Beiras

74 Diario íntimo (N)
George Sand
Trad.: Antonio Pichel

75 Para comprender a música contemporánea (E)
Henry Barraud
Trad.: Xoán Fuentes Castro

76 Servicios de orientación dos centros educativos (E)
Luis Sobrado Fernández

77 Milla e bórrreo. Legumia e cestos (E)
Elixio Rivas Quintas

78 Contra a Casa da Troia (e II).
Cultura e sociedade no Santiago dos anos trinta (E)
Antón Capelán Rey

79 Veladas indecentes (T)
Manuel Lourenzo

80 Corpo de muller
Discurso, Poder, Cultura (E)
Mª Xosé Agra Romero (Coordenadora)

81 De Darwin ao ADN
Ensaios sobre as implicações sociais da bioloxía (E)
Daniel Soutullo

82 Fausto (T)
Goethe
Trad.: Lois Tobío

83 Filosofía e lingua
A loita polas palabras (E)
Aula Castelao de Filosofía

84 Terra queimada (N)
Xosé Manuel Marcos

85 Álvaro Cunqueiro: Unha poética da recreación (E)
Rexina Rodríguez Vega

86 Língua galega:
normalidade e conflito (E)
Xosé R. Freixeiro Mato

87 Teatro Para Se Comer (T)
João Gulsan Seixas

88 Fábulas (N)
Esopo
Introd. e Trad.: Teresa Barro
Edicións non venais

De mañá que medo
(Triatura e pazón en Compostela) (Poesía)
Xosé María Álvarez
Cáccamo

Rita 26, diálogo limitar
(Teatro)
Álvaro Cunqueiro
Introdución: Teresa López

1 Doce Canto em Terra
Albela?
Antología da Lírica
Camosíana
Manuel Ferreiro
Carlos P. Martínez Pereiro
Francisco Salinas Portugal

2 Rastros de Eva no
Imaginário Ibérico
(Séculos XII a XVI)
Maria do Amparo Tavares
Maleval

3 A Pintura nas Palavras
(A Engomadeira de Almada Negreiros: Uma Novela em Chave Plástica)
Carlos P. Martínez Pereiro

4 Cadernos de viagem
Galiza, 1905
Filhal de Almeida
Edición e notas: Lourdes Carita

5 You are welcome to Elsinore
Poesia Surrealista
Portuguesa. Antología
Perfecto E. Cuadrado

6 Tempo de Orfeu II
Alfredo Guisado
Edición: J.A. Fernandes
Camelo