

Historia do teatro galego

(das orixes a 1936)

LAURA TATO FONTAÍÑA

HISTORIA DE GALICIA
◆ MONOGRAFÍAS ◆

ÍNDICE XERAL

INTRODUCCIÓN	7
SÉCULOS ESCUROS E ILUSTRACIÓN	9
PERÍODO PRECURSOR	16
O TEATRO BILINGÜE	29
O TEATRO REXIONALISTA (1882-1919)	32
O TEATRO COAS IRMANDADES DA FALA (1919-1923)	78
O TEATRO NA DITADURA DE PRIMO DE RIVERA (1923-1931)	102
O TEATRO NA II REPÚBLICA (1931-1936)	135
ÍNDICE DE AUTORES	155
ÍNDICE DE OBRAS	159
BIBLIOGRAFÍA CÍTADA	163

INTRODUCCIÓN

Dentro da Historia da Literatura o xénero dramático conta en todas as culturas normalizadas con volumes independentes por mor das características especiais que o conforman e condicionan o seu desenvolvemento. Conscientes desa necesidade, os editores deste libro encargaron esta Historia impondo como única restrición un razonábel número de páxinas; con isto, comezamos o traballo coa intención de establecermos o límite *ad quem* na derradeira década deste século.

Porén, a historia do noso teatro é semellante ao curso dun río: nas súas orixes descorre como augas subterráneas que abrollan de vagariño e van escoando nunha corrente maina plena de meandros; mais o natural fluír desas reviravoltas, froito da maior ou menor resistencia do leito social polo que avanzaba, foi violentamente interrompido polo encoro franquista, e terían que transcorrer tres décadas para que a forza da auga acugulada estalase en fervenza e, libre xa, proseguise a súa andaina. Estudiar a fase subterránea e as causas de que, unha vez na superficie, o teatro non avanzase en liña recta esixiron unha determinada metodoloxía e a utilización dunhas fontes que non resultan acaídas para analizarmos a última etapa da historia. Ata 1936 necesitamos recuperar a memoria histórica a través da prensa, de manuscritos e de primeiras edicións agachadas nos lugares máis insólitos; mais para o estudio da segunda metade deste século contamos con testemuñas, cos protagonistas, cos textos e cos dramaturgos, mentres que a información da prensa franquista pouco nos pode aportar. Ata o 36 interesa sobre todo a intrahistoria: resolvermos de vez a cuestión de se existiu ou non un teatro popular, a súa transformación en teatro culto, os problemas que tivo que superar, as polémicas que xerou e mais as liortas e renuncias que protagonizou. De certo, estes aspectos tamén deben ser contemplados na segunda metade do século XX; porén, nas tres últimas décadas do século o teatro galego chegou a ser a única faceta da nosa cultura que alcanzou a normalización e, quizais por xustiza poética, a calidade e cantidade

da produción dramática iguala, e mesmo supera, á das nacións do noso contorno, facéndoa merecente dunha análise crítica pormenorizada á marxe do abalo e devalo das mareiras históricas. De aí que optásemos por dividir a Historia do Teatro Galego en dous volumes.

O que presentamos hoxe é, na realidade, a historia da conformación e deriva do teatro galego, pois a súa consolidación non se producirá ata a segunda metade deste século; coa intención de que isto ficase moi claro, evitamos a multiplicidade de apartados e establecemos grandes períodos que nos permitisen ofrecer unha visión global e o máis ampla posíbel do fenómeno dramático. Confiamos en que os índices onomásticos compensen esta eiva e faciliten a rápida localización de obras e autores. Sabedores tamén de que a maior parte das obras estudadas non son accesíbeis para o lector medio, incluimos un pequeno resumo do seu argumento sempre que o consideramos oportuno e/ou necesario. Prescindimos de calquer nota biográfica sobre os dramaturgos en aras da fluidez expositiva, conscientes de que este tipo de información é de doada localización na bibliografía literaria actual. Por último, intentamos eludir o perigo de transformarmos o traballo nun pesado relatorio académico de citas e referencias eliminando as notas a pé de páxina; de todos os xeitos, no apartado “Bibliografía citada” o lector interesado poderá achar as referencias bibliográficas completas de todos os artigos, notas de prensa e monografías que se citan ao longo do libro.

SÉCULOS ESCUROS E ILUSTRACIÓN

A cuestión do teatro medieval é común a todas as linguas románicas pois, unha vez desfeito o Imperio Romano, a arte dramática renaceu en Europa como unha derivación das celebracións litúrxicas do Nadal e Semana Santa. Do diálogo entre os oficiantes e o coro, dos “tropos” do rito romano, pasaríase á representación de pasaxes da Paixón, dos Evanxeos ou do Antigo Testamento e, a medida que se ía complicando o aparato escénico e aumentando os elementos profanos, trasladaríanse do interior do templo ao adro. A orixe paralitúrxica do teatro está de abondo documentada en todo o ámbito da Romanidade, agás na Península Ibérica, coa excepción de Cataluña. Esta ausencia de textos dramáticos medievais, tanto no ámbito galego-portugués como no castelán, foi unha cuestión moi debatida polos romanistas e, na actualidade, acéptase maioritariamente a hipótese que atribúe esta carencia á permanencia nos reinos occidentais dos ritos hispano e mozárabe. O rito franco-romano, estendido polos Benedictinos entre os séculos IX e X por Europa, chega á Península moi tardiamente, e entra da man da orde Cluniacense, contraria á celebración de representacións dramáticas. Este atraso na renovación da liturxia e a resistencia dos seus portadores a permitiren as dramatizacións (os cluniacenses instaláronse en Galiza no século XII) explican a ausencia de textos dramáticos nunha cultura que contaba cunha das líricas máis refinada e culta do mundo occidental.

No momento en que nos reinos occidentais da Península se produce a eclosión dun teatro en lingua romance, Galiza está xa na órbita de Castela. Comezaba a colonización política, cultural e lingüística, o galego ficaba reducido ao uso oral, desaparecía como lingua de cultura e a súa única literatura sería a de tradición oral, a literatura popular. Sabemos que ao longo dos Séculos Escuros se representaron autos e comedias en determinadas festividades relixiosas, documentadas con amplitude por Pablo Pérez Constanti na obra *Notas viejas galicianas I e II*, mais a cuestión para nós é sabermos en que lingua se realizaban estas

**SABEMOS QUE AO
LONGO DOS SÉCULOS
ESCUROS SE
REPRESENTARON
AUTOS E COMEDIAS
EN DETERMINADAS
FESTIVIDADES
RELIXIOSAS**

representacións. Nas cidades o cabido e as confrarías contrataban compañías foráneas para determinadas celebracións; por tanto, é doado imaxinarmos que o sevillano Juan Hurtado —contratado por Santiago en 1605—, a compañía do italiano Lorito Brechtola —contratado pola Coruña en 1617—, ou a de Joseph Mendiola —que pasou polas mesmas cidades en 1688-89—, utilizarían o idioma de Cervantes. Tampouco temos dúbidas sobre a lingua do teatro escolar que representaba a Universidade de Santiago, nin do pouco afeccionados a el que debían ser os alumnos xa que o ilustre claustro sancionaba os que se negaban a colaborar; sancións que chegaron a se transformar en suspensos no ano 1606, e que levou o Rector, en 1634, a regular que, de non haber compañía profesional, se suprimiría a representación sacra de Pascua. Mais a cuestión da lingua vehicular xa non está tan clara cando o que achamos son representacións realizadas en vilas pequenas, onde os recursos económicos non permitirían a contratación de compañías profesionais. Así, a confraría do Sacramento de Padrón, en 1566 e anos sucesivos, pagou ao veciño Juan González de Canabal para que “inventase” o auto, indicándolle a pasaxe bíblica, o número de personaxes e o tipo de vestiario que debían levar os figurantes. Tendo en conta a data en que se representaron estes autos e a orixe do dramaturgo, o mais probábel é que fosen escritos en galego, posto que tiñan que ser representados polos veciños, e que había castigos e multas para os que se negasen a traballar como actores. E tamén podemos preguntarnos en qué lingua escribiría Pedro de Escobar os entremeses e loas que lle encargou o Cabido de Santiago para celebrar o Corpus dos anos 1594-1597.

Durante moito tempo creuse que de existir un teatro galego durante os Séculos Escuros estaría vinculado a estas celebracións relixiosas e ao Entroido, mais a descuberta dunha peza dramática, allea por completo a este tipo de festividades, levou os investigadores a acreditar en que á carón daquel teatro relixioso e carnavalesco existiu un teatro popular. A peza en cuestión é *A Contenda dos Labradores de Caldelas*, escrita polo licenciado Gabriel Feixoo de Araúxo en 1671, máis coñecida como *Entremés famoso sobre da pesca no río Miño*, título con que Fermín Bouza Brei realizou a primeira edición, en 1953, resumindo o enunciado completo que, na segunda folla, presenta o manuscrito nº 16.717 da Biblioteca Nacional de Madrid: *Entremés famoso en que se contiene la contienda que tubieron los labradores de la feligresía de Caldelas con los portogueses sobre la pesca del río Miño. Año de 167...* A opinión maioritariamente defendida é a que considera a peza de Feixoo de Araúxo como a única proba que chegou a nós dunha tradición popular que iniciou o seu esmorecemento no século XIX e da que, aínda

**DURANTE MOITO
TEMPO CREUSE QUE DE
EXISTIR UN TEATRO
GALEGO DURANTE OS
SÉCULOS ESCUROS
ESTARÍA VINCULADO A
CELEBRACIÓNS
RELIXIOSAS E AO
ENTROIDO**

no XX, Filgueira Valverde recollía unha mostra, o *Sainete ou entremés de Boa*, da autoría de Gregorio Couto, no estudio “Teatro de Carnaval en Galicia”. Os argumentos a prol dunha tradición dramática popular abranxen desde a dificultade que entrañaría admitir que xurda *ex nihilo*, como unha flor no deserto, unha obra destas características en calquer ámbito cultural, ata a súa doada inserción no discurso teatral da área galego-portuguesa da segunda metade do século XVII, apoiada pola posíbel existencia dun itinerario teatral Setúbal - Porto - Santiago - A Coruña.

A *Contenda* está baseada nun feito real, nun dos moitos episodios que, despois da independencia de Portugal, se sucederon ás beiras do Miño: transgresión por unha das partes da regulación tradicional de pesca e, como consecuencia, confrontación violenta entre os habitantes das dúas ribeiras. Na *Contenda*, un fidalgo portugués inicia o conflito cun soliloquio en que descobre as súas intencións de facer dous lances por cada un que realicen os galegos, ao que segue un outro parlamento de Roleiro, labrego galego, en que xura que non vai consentir tal abuso. Unha vez posto o público en antecedentes, os dous antagonistas enfróntanse: o fidalgo fere a Roleiro coa espada, mais leva un mocazo que o obriga a fuxir, deixando en escena a Roleiro para relatar a loita que, entre portugueses e galegos, se desenvolve no río. A seguir, ábrese o pano para presenciarmos o pranto dunha portuguesa sobre o cadáver do seu home, do que se deduce que a vitoria foi para os labradores de Caldelas. De novo en escena, Roleiro matina nas consecuencias que a liorta vai traer como os portugueses teimen na vinganza, mais os seus temores resultan vans porque entra en escena outro portugués para propor esqueceren o sucedido e que volva todo ao seu natural. A alianza cérrase cunha festa en que cantan e bailan.

No manuscrito apógrafo en que se conserva, a obra, que consta de 433 versos, non presenta división ningunha. Henrique Rabunhal no estudio “Contribuçon ao estudo do *Entemez famoso...*” estrutúraa en tres partes: a primeira comprende os dous monólogos iniciais en que o fidalgo portugués e Roleiro defenden as súas posturas; a segunda, a liorta entre ambos, o confronto colectivo no río e mais o pranto da portuguesa; a terceira corresponde ás reflexións de Roleiro, ás paces cos portugueses e mais á canción final. Porén, no traballo “El entremés de *La Contienda sobre la pesca del río Miño* (1671): un problema de definición genérica”, M^a José Martínez propón catro grandes secuencias e unha canción final. As catro partes corresponderíanse coas catro modalidades estróficas que aparecen na *Contenda*: 1º) vv. 1-136 en romance: presentación dos personaxes e do conflito; 2º) vv. 137-295 en redondillas: desenvolvemento da acción e o seu desenlace; 3º) vv. 296-343 en hendecasilabos pa-

**A CONTENDA ESTÁ
BASEADA NUN FEITO
REAL, NUN DOS
MOITOS EPISODIOS
QUE, DESPOIS DA
INDEPENDENCIA DE
PORTUGAL, SE
SUCCEDERON ÁS BEIRAS
DO MIÑO**



Debuxo de Xohán Ledo para a edición de 1953 do *Entremés famoso sobre da pesca no río Miño*.

reados: consecuencias da loita para os portugueses; e 4º) vv. 344-405 en silvas de heptasílabos e hendecasílabos: consecuencias para os galegos e reconciliación. O canto final combina rondallas e quintillas. Sen restarmos validez a ningunha destas propostas, podería considerarse unha terceira en que se unificasen as dúas últimas de M. J. Martínez coa canción final, de tal forma que a estruturación da *Contenda* contemplase tres partes semellantes en número de versos (136 a primeira; 159 a segunda, e 140 a terceira) e, a respecto do contido, manteríanse as dúas primeiras establecidas por Martínez e a última ficaría como: consecuencias da loita en ambos bandos e reconciliación final.

Que *A contenda* foi representada sabémolo polo subtítulo de *Entremés famoso* que aparece no manuscrito, mais a súa adscripción ao xénero do entremés é cuestionada pola profesora Martínez, que sinala tres puntos en que a obra de Feixoo de Araúxo se afasta das convencións do xénero: na métrica, no asunto, e mais na caracterización espacio-temporal. No teatro español, no último tercio do século XVII, o entremés está xa totalmente codificado como xénero breve: unha perspectiva cómica, burlesca e deformada da realidade, articulado en dúas secuencias dramáticas, e cun único metro, ou ben romance ou ben silvas. Porén, *A contenda*, prescindindo da información que proporciona o subtítulo, localiza o episodio nun tempo histórico concreto coas referencias que aparecen no pranto da portuguesa a determinadas batallas e mais co adxectivo *rebelado* que se aplicaba aos portugueses no contexto da guerra da Restauración; da mesma forma que as citas directas do río, dos conflitos da pesca e da dobre actividade pescador/labrego de Roleiro localizan fisicamente a acción nunha determinada xeografía fronteiriza.

A respecto do asunto e o seu tratamento, *A contenda* afonda aínda máis as diverxencias co entremés tipo. A dimensión colectiva do conflito na peza galega non se dá nunca no entremés español, nin a demora nas consecuencias da loita, nin o elemento lírico que aporta o pranto da portuguesa —impensábel nun entremés tipo a pesar das notas humorísticas que contén. Tampouco todos os personaxes responden ao modelo literario correspondente; o fidalgo portugués si está deseñado coas características do tópico: fachendoso, mullereiro e farfallán; mais o labrego, Roleiro, non presenta ningún dos trazos do “rústico” do teatro español da época, pois nin é parvo —como moitos dos protagonistas dos entremeses de ambiente rural— nin é o prototipo de honradez e nobreza de espírito, depositario dos valores permanentes do sistema, que pintaba a comedia barroca española. Por contra, o seu papel no conflito delata aspectos sociais da peza que a afastan da comedia barroca, e que foron estudados en “*O Entremés famoso... ¿elo ou illó?*” por Dolores Vilavedra, para quen na *Contenda* hai síntomas de descomposición social,

pois, a pesar de que en todo momento Roleiro mantén co portugués o tratamento de cortesía que debe ao estamento superior, o feito de que o labrego triunfe sobre as inxustas pretensión do fidalgo está pondo en cuestión todo un sistema baseado nos privilexios de sangue.

Tamén se considerou durante algún tempo que a obra era bilingüe, mais o estudio do profesor Ferreiro sobre a lingua da peza non deixa dúbidas sobre o seu monolingüismo. Feixoo de Araúxo, carente dun modelo de lingua e dunha tradición escrita, utilizou o galego occidental coas variedades dialectais da zona tudense, e os trazos que afastan a fala dos personaxes portugueses da de Roleiro son un recurso dramático que afonda na caracterización do fidalgo, xa marcado lingüisticamente polos falares amaneirados e retóricos. Manuel Ferreiro, no traballo “O portugués como ficción dramática”, afirma (1996:18):

“No proceso de caracterización dramática dos personaxes, efectua-se por vía lingüística unha rápida e esquemática identificación dos antagonistas de Gregorio Roleiro (o fidalgo e as outras personaxes portuguesas) por medio dun oportuno revestimento de aparencia identificadora (disfarce teatral) portuguesa (a grafía “nh”, os ditongos nasais, a asimilación *pele*, o indefinido *ninhum*, escollas léxicas caracterizadoras, etc.) para un público popular que ía contemplar o enfrentamento dunhas personaxes arquetípicas de dúas nacións veciñas, conxunturalmente enfrentadas por cuestións domésticas, porque xa a política de estado se encargaba de abrir fondas feridas por causa da longa e recente guerra de independencia portuguesa contra Felipe II (1640-1668)”.

Ignoramos se a adscrición da *Contenda* ao xénero do entremés foi realizada por Feixoo de Araúxo ou polo copista que, como xa sinalou Filgueira Valverde, traduciu o título e as didascalias ao español. Fose como for, Feixoo carecía dunha tradición escrita galega que codificase os xéneros da literatura popular oral, única que existía; por tanto, veríase obrigado a botar man das clasificacións do teatro español, aínda que a súa obra teña tantas características comúns co entremés como coa comedia. Coincide co entremés español nas dimensións, no canto e baile finais, e mais na técnica de xustaposición das secuencias; e coa comedia no escamoteo ao espectador da batalla no río, na variedade estrófica, na localización espacio-temporal, no tema histórico e mais na dupla intención de entreter e exemplificar.

De todos os xeitos, *A contenda* abriu moitos interrogantes que temos sen resolver. ¿As representacións populares contemplaban unha comedia longa e pezas breves nos entre actos ou limitábanse a unha, ou varias, obras da extensión da *Contenda*?

**A CONTENDA AFONDA
AÍNDA MÁIS AS
DIVERXENCIAS CO
ENTREMÉS TIPO. A
DIMENSIÓN COLECTIVA
DO CONFLITO NA
PEZA GALEGA NON SE
DÁ NUNCA NO
ENTREMÉS ESPAÑOL**

Manuscrito que contén
*A contenda dos
labradores de Caldela*,
escrita por Feixoo de
Araúxo en 1671.



Se non se ía imprimir, ¿por que caracterizou Feixoo de Araúxo a fala dos portugueses a través da grafía *nh*, que non ten repercusións fonéticas? ¿Existiu unha literatura galega de cordel? Terá que transcorrer case un século para que contemos cun outro elo da tradición dramática popular, o anónimo *Entremés do portugués*, descuberto e publicado por José Luis Pensado —quen data a súa escrita a mediados do século XVIII—, no volume *El gallego, Galicia y los gallegos a través de los tiempos (ensayos)*. O manuscrito, segundo o seu editor, debe ser apógrafo, e quizais, como no caso do *Entremés famoso*, fosen traducidas ao español as didascalias e o título. Como continuador e herdeiro da *Contenda*, o *Entremés do portugués* ten un valor incalculábel para analizarmos os cambios producidos na cultura popular e comprobarmos o avance no proceso de colonización cultural e lingüística.

A peña está composta por 312 versos octosílabos, en romance, de forma que responde ao modelo métrico do entremés tipo. Tamén no argumento responde ao modelo codificado, pois o seu asunto non pasa de ser unha anécdota carente de contextura espacio temporal, inscrita totalmente na perspectiva cómico-burlesca, e que se divide en dúas partes: exposición e desenlace. Ábrese cun monólogo do Portugués explicando que deixou as comodidades da súa casa fidalga para demostrar que é o máis bravo e guapo do mundo; a través das súas palabras fica definido como o tipo literario do portugués. A entrada en escena do Sevillano dá pé para que o Portugués teña a quen se enfrontar xa que topou con outro coma el; mais cando teñen as espadas núas, fai a súa entrada un Francés disposto a superalos. A pesar de teren as armas dispostas, a instancias do Sevillano optan por substituíren a liorta polo veredito dun cuarto personaxe. A chegada dun Galego, que en troques de espada porta un pau en que penden os zapatos, pois volve da sega en Castela, proporciónalles a solución. Como pago da encomenda o Portugués daralle un cruzado, o Sevillano un real e o Francés un patacón. O Galego acepta o encargo e, despois de sentar, pedir de beber, esixir o pago por adiantado e escoitar as presentacións, sentencia:

Pois non me atrevo à escoller
que lles he mui ruín ganado;
e ó mellor de todos elles
e ó que está aquí sentado.

**É INDUBIDÁBEL QUE O
ENTREMÉS DO
PORTUGUÉS ÍA
DIRIXIDO A UN
PÚBLICO GALEGO,
POIS ROMPE
TOTALMENTE CO
TÓPICO QUE O TEATRO
ESPAÑOL CREA
SOBRE NÓS**

A ira dos outros desafoga con todos os tópicos da época sobre os galegos: *Meco, fillo de porco, Mundin, chanfrute* (traducido por Pensado como *xanfodido*), a alimentación a base de *nabos...* e o Portugués reclama o seu dereito (¿por parentesco?) a matalo. Mais a *fouciña* do Galego acaba co valor dos fantoches que,

a partir dese momento, son humillados, maltratados e ridiculizados, aínda que o Galego só castiga fisicamente o Portugués marcándolle o cu co cinto. Non podemos deixar de indicar que as figuras escarnecidas (deben baixar os pantalóns, andar a cabalo un do outro, soportar os cintazos, e mesmo chegan a defecar) son o Portugués e o Francés, non o Sevillano. Tendo en conta o maltratados que eran os galegos pola literatura española, tanto culta como popular, Pensado comenta: "Por una vez el gallego manda, y hay que reconocer que su venganza es bien suave. Es posible que las circunstancias no permitieran llegar a más" (1985: 310).

Esta "desaparición" do Sevillano no castigo continúa na canción con que se cerra a peza, na que o Portugués pide perdón ao *senhor galego*, e o *franchute* queda advertido do que lle pode pasar. Lingüísticamente, o Portugués e o Galego non presentan diferencias, e as súas intervencións ocupan 208 versos; o Sevillano está marcado dialectalmente pola presenza de fortes aspiracións (*jijo* por "hijo", *jecho* por "hecho"...); e o Francés utiliza unha especie de mestura panrománica con base española. José Luis Pensado non cita onde achou o *Entremés do portugués*, mais atribúe ao copista a castelanización dalgúns fragmentos. Estamos de novo perante un manuscrito apógrafo e, tamén como na obra de Feixoo de Araúxo, a caracterización do portugués realízase sobre todo a través de grafías como *nh* fronte ao *ñ* utilizado polo galego; todo isto parece apoiar a hipótese de que puido existir en Galiza unha literatura de cordel semellante á que por estas datas asolagaba os mercados e prazas portuguesas.

Coa publicación en 1985 desta peza do século XVIII, José Luis Pensado proporcionounos un novo elo na perdida historia do teatro galego. É indubidábel que o *Entremés do portugués* ía dirixido a un público galego, pois rompe totalmente co tópico que o teatro español creara sobre nós, e presenta un farrapento ceifeiro, un emigrante a Castela, castigando a fachenda dos *bravos* de espada.

Resulta difícil acreditarmos en que o *Entremés do portugués* fose a única obra dramática do século XVIII; mais ben parece que o teatro popular de determinadas zonas foi incorporando o uso do castelán nalgunhas personaxes para reflectir a realidade social. No *Entremés do Portugués* o español está limitado aos personaxes do Sevillano e do Francés, mais este uso estenderíase, no caso de os haber, aos arrieiros maragatos, conserveiros cataláns e autoridades diversas, e pouco a pouco, aos habitantes das vilas e cidades máis colonizadas. Quizais fosen deste tipo as dúas pezas escritas polo Cura de Fruíme, D. Diego Cernadas de Castro. O *Entremés do portugués* é un antecedente dos *Apropósitos* que se representaron nas cidades ao longo dos séculos XIX

Diego de Cernadas de Castro, o cura de Fruíme.



**DO TEATRO POPULAR,
ESQUECIDO SEMPRE
POLA CRÍTICA
LITERARIA, AÍNDA
RECOLLEU UNHA
MOSTRA FERMÍN
BOUZA BREI EN PLENO
SÉCULO XX**

e XX, aínda que moito máis respectuoso ca eles con Galiza e cos galegos.

A existencia dun teatro bilingüe apoia a hipótese de que ao longo de todos estes séculos se realizasen representacións populares; e, como a perda de falantes galegos, a incorporación masiva dos galegos ao español non se produce ata o século XIX —ata o momento en que a desaparición do Antigo Réxime abre a posibilidade de promoción social e progressa a identificación da lingua galega coa rusticidade, a ignorancia, o atraso, etc.— ese teatro sería na súa maior parte monolingüe en galego. Quizais dentro destas actividades dramáticas habería que enmarcar o teatro patrocinado por José Cornide en Sada, a finais do XVIII, e o encargo que Juan María Pazos fixo a Benito Fandiño en 1812.

Do teatro popular, esquecido sempre pola crítica literaria, aínda recolleu unha mostra Fermín Bouza Brei en pleno século XX. Trátase do xa citado *Sainete ou entremés de Boa*, da autoría de Gregorio Couto. A inclusión desta peza como segunda parte nun artigo sobre o Entroido debeu confundir os estudiosos, pois sempre aparece citado entre os festexos carnavalescos, a pesar de que é totalmente alleo ás actividades parateatrais desas festas, e ten un valor documental enorme, porque reflicte a diglosia do país dunha forma extraordinaria: o Vello, protagonista da peña, só fala español cando asume a súa autoridade de Alcalde da vila.

PERÍODO PRECURSOR (1808-1882)

Parece case de obriga comezarmos a historia do teatro no século XIX afirmando que durante a guerra contra o francés se realizaron representacións coas que se pretendía acender o espírito de loita no pobo, e así o relataba Euxenio Carré na súa *Memoria crítico-bibliográfica del teatro regional*:

Euxenio Carré.

“Cada noticia de un feliz éxito de nuestras armas era seguido de jubilosas demostraciones del mas exaltado patriotismo. El entusiasmo se desbordaba en los pechos y una de las formas en que se exteriorizaba era con la representación de piezas dramáticas adecuadas, loas, diálogos y cuadros alegóricos y alusivos al fausto acontecimiento que se conmemoraba y a los personajes que en él habían intervenido” (1913: 11).

Mais ningunha destas pezas de circunstancias chegou a nós, e aínda que Leandro Carré no ensaio *Literatura Galega. Teatro* cita como posíbeis dramaturgos desta época os xornalistas Manuel Pardo de Andrade, Félix Enciso Castrillón e Vicente Villares, o seu pai, Euxenio Carré, dubidaba acerca da adscripción das súas obras ao teatro galego:



“Escritas, generalmente, en castellano, salvo alguno que otro personaje que por su índole requiría se expresase en gallego, casi podríamos prescindir de ellas en este esbozo que estamos trazando...” (1913: 13).

Tampouco pertence ao repertorio galego unha das comedias citadas por Galo Salinas na súa *Memoria acerca de la Dramática Gallega* como publicadas no primeiro cuarto do século. Referímonos a un texto que Salinas describe como a sátira dun realista contra os liberais, que carece de título e do nome do autor, onde se ridiculiza o inglés Wilson, xa que Euxenio Carré afirma estar escrita “en prosa y en castellano”.

Unicamente conservamos tres textos completos anteriores a 1882: *A casamenteira*, de Benito Fandiño; *A Galiciana*, de Xan da Cova; e *Unha noite na casa do tío Farruco do Penedo*, de Laureano Guitián Rubinos. Ningún deles aparece citado na *Memoria* de Galo Salinas redixida en 1896. Quizais Salinas non coñecese a existencia de *A casamenteira* xa que fora escrita en 1812 e publicada en Ourense en 1849; mais resulta difícil acreditar en que non soubese da existencia de Xan da Cova e das súas famosas “óperas”, porque foi un dos personaxes máis populares en todo o país polas súas excentricidades; e aínda en novembro de 1883 *O Tío Marcos d’a Portela*, a raíz dunha nova representación deste autor, lembraba as que se realizaran nos anos 60. Tampouco Euxenio Carré o cita, nin na *Literatura Gallega* nin na *Memoria crítica-bibliográfica del teatro regional*.

Se ben a exclusión de Xan da Cova da nómina de escritores galegos pode atribuírse ao carácter excéntrico do personaxe e ao nulo valor literario da súa obra, a de Laureano Guitián Rubinos é máis difícil de entender. Guitián era párroco de Lalín e en 1877 gañou coa súa peza dramática o Certame literario convocado co gallo da Exposición Rexional de Lugo. A celebración dunha Exposición Rexional era un evento que propalaba toda a prensa galega con moitísima anticipación, e *Unha noite na casa do tío Farruco do Penedo* foi publicada en Lugo en 1885, con posterioridade á estrea de *A fonte do xuramento*, de Francisco María de la Iglesia, isto é, cando xa estaba en marcha o teatro rexionalista, de forma que a súa exclusión tanto da *Memoria...* de Galo Salinas, como da *Memoria crítico-bibliográfica*, de Carré Aldao non pode deberse a descoñecemento da mesma. Na nosa opinión, tanto as pezas dramáticas de Xan da Cova coma a de Laureano Guitián Rubinos ficaron excluídas da historia da literatura dramática porque os primeiros estudiosos da mesma non incluían o teatro popular entre as manifestacións da cultura oral que merecían ser rescatadas do esquecemento. Esta afirmación pode resultar excesivamente radical, mais coidamos poder demostrala.



Memoria acerca de la Dramática Gallega, obra de Galo Salinas, publicada en 1896. Abaixo, Salinas con Vicente Casanova.



**UN GRUPO DE
VECÍÑOS SOLICITOU
DO TÍO MARCOS A
PUBLICACIÓN, NON
SABEMOS SE TOTAL OU
PARCIAL, DO
ENTREMÉS DO GATO**

Quizais un dos exemplos máis ilustrativos do desamor que moitos escritores sentían polas actividades dramáticas do pobo sexa o de Valentín Lamas Carvajal, pois ninguén dubida de que foi un dos persoeiros máis populistas e reivindicativos da nosa historia literaria. O director de *O Tío Marcos d'a Portela* reproducía con frecuencia cartas de colaboradores, espontáneos ou non, que o convidaban a participar nas festas patronais das súas localidades; no nº 53, correspondente ao 8 de xullo de 1877, Farruco Teixido animábo a se desprazar a Allariz, adiantándolle o programa de festexos:

“Namentres se divirten bailando os señoritos d'a vila, a xente de ferro entreteráse con unha comedia que terá lugar n'o campo do San Benito, titulada *O casamento d'un Capitán tempero*, n'a que agarrarán partes o *Carcaxo*, que fará de duque d'a lua chea, o baron *Xan Pancho*, que fará de Comendador d'a rial orden de Carlos terceiro, e a fermosa e sempáteca tia *Falcona*, que co-a gracea e tenrura que ten no falar arrincará vágoas como cantazos a cantos teñan o pracer d'escoitala”.

A familiaridade dos alcumes con que Farruco Teixido nomea os actores e o feito de ser unha función destinada á “xente de ferro” e celebrada ao aire libre, en canto os señoritos bailan no Casino, non deixa dúbidas sobre a lingua da obra. Lamas acudía con frecuencia a onde era convidado, e despois publicaba, en prosa ou verso, as incidencias da viaxe e as celebracións a que asistira. En ningunha destas crónicas fixo referencia a ningunha representación popular, aínda que nunca faltou a ollada crítica sobre o baile do Casino. Por propia iniciativa, Lamas Carvajal unicamente informou dun entremés popular destinado ás festas do Entroido de 1886, e fíxoo porque estaba convencido de que ía provocar duros enfrontamentos na localidade, Alongos:

“Pol-a mor d'un gato vai haber o demo en Alongos. Andan os mozos facendo un entremés n-o que sairá o gato que mataron a pedradas os *perros xudios* cando s'alcontraba empoleirado n-un nogal que s'ergue entr'a ferraña d'o señor Santiago. Dirixen a tramoya o Pantarrufas, tecedeiro que se pon á tomar o chicutate n-a ventana pra que os veciños o vexan, o cigarreiro que vende os chicotes y-o Chupalámparas, cortejo d'unha rapaza tan amiga d'os beiloteos, que non tendo con quen bailar, baila co-a sua sombra” (*O tío Marcos d'a Portela*, nº 117, 28.2.1886).

Valentín Lamas Carvajal
nun debuxo de Xesta.



Fose cal for o resultado da representación, un grupo de veciños solicitou do *Tío Marcos* a publicación, non sabemos se total ou

parcial, do *Entremés do gato*, e así coñecemos un parlamento titulado “O testamento d’o gato”, que viu a luz no nº 118, correspondente ao 7 de marzo de 1886. Tamén as festas do Carballiño do ano 1890 incluíron unha “representación teatral”, segundo informou o correspondente de *El Eco de Galicia* aos emigrados da Habana no exemplar do 25 de outubro de 1890; porén, un dos testemuños máis valiosos sobre a existencia dun teatro popular deixouno José Antonio Saco Arce na súa obra *Literatura Popular de Galicia*, lista para o prelo en 1881:

“Recordamos haber presenciado, muy niños aún, en algunas festividades del año, ciertas farsas o entremeses en gallego, cuyos interlocutores probablemente improvisaban el papel que les correspondía representar, o al menos lo ampliaban o modificaban, logrando arrancar de los espectadores abundante cosecha de carcajadas. Otras veces ponían en escena dramas relativos a la vida de San Roque o de outro santo, dramas de mérito sin duda no relevante, pero obra de algún poeta que había logrado hacer populares sus producciones. [...] El viento de la moda barre con esto, como en otras muchas cosas, trayéndonos cada día invenciones o imitaciones de fuera. Hoy día, si se trata de amenizar la solemnidad de una fiesta de aldea con alguna comedia, se va a buscar en el repertorio de los más aplaudidos vates castellanos...” (1987: 36-37).

A última parte do comentario de Saco Arce, a procura de textos no repertorio castelán, non pode deixar de nos remitir á comedia representada en Allariz, *O casamento d’un Capitán tempero*, que co antagonismo dun Capitán e un Comendador nos traslada ao teatro do Século de Ouro español, aínda que mais que representación dun texto alleo semelle imitación, probabelmente bufa, dun determinado tipo de teatro. O que si fica claro é que, agás as representacións haxiográficas, o teatro popular era esencialmente cómico, teatro para entreter e divertir.

A estas noticias sobre representacións populares debemos engadir as que nos proporcionou a tradición historiográfica: a *Conversa entre os arrieiros Cosme da Grouxa, Marcos Rielo e Roque Arán*, e mais *O litigante labrador*, de Ramón Varela, natural do Val do Deza e morto en 1858, que declara posuír Leandro Carré (1960: 4); e mais *A fuliada*, de Manuel Mato Vizoso, estreada nas festas de San Ramón de Vilalba, en 1881. Todas estas actividades dramáticas populares explican e xustifican que, en 1867, o Gobernador da Coruña publicase no *Boletín da Provincia* a Real Orde con que se prohibía celebrar representacións de textos que non fosen, cando menos, bilingües:

O TESTEMUÑO MÁIS VALIOSO SOBRE A EXISTENCIA DUN TEATRO POPULAR DEIXOUNO JOSÉ ANTONIO SACO ARCE

O Boletín da Provincia da Coruña publicou en 1867 unha orde gubernativa que prohibía as representacións de obras en galego.

CIRCULAR NUM 28.

Subsecretaría.—Sección de órden pública.—Negociado 2.º

El Excmo. Sr. Ministro de la Gobernacion, con fecha 15 del actual, me dice lo que sigue:

“En vista de la comunicacion pasada á este Ministerio por el Censor interino de teatros del Reino, con fecha 4 del corriente, en la que hace notar el gran número de producciones dramáticas que se presentan á la censura, en las que los dialectos de algunas provincias, asiéndolo testos espociales, cuyas compañías así representan en los referidos dialectos, y considerando que esta novedad ha de contribuir forzosamente á fomentar el espíritu autonómico de las mismas, destruyendo el medio mas eficaz para que se generalice el uso de la lengua nacional; la Real (q. D. g.) ha tenido á bien disponer que en adelante no se admitan á la censura obras dramáticas que estén exclusivamente escritas en cualquiera de los dialectos de las provincias de España.

De Real orden lo comunico á V. Us. para su conocimiento y efectos correspondientes.

Lo que se inserta en este periódico oficial, para su debida publicidad.

Coruña 29 de Enero de 1867.—
El Gobernador accidental,
Calisto Varela de Montes.

**AS AUTORIDADES
PROHIBIRON TODO O
TEATRO MONOLINGÜE
QUE NON FOSE
ESPAÑOL, INCLUIDO O
POPULAR**

“Sección de orden público.- Negociado 2º. El Excmo. Sr. ministro de la Gobernación, con fecha 15 del actual, me dice lo que sigue: En vista de la comunicación pasada á este Ministerio por el censor interino de Teatros del Reino, con fecha 4 del corriente, en la que hace notar el gran número de producciones dramáticas que se presentan á la censura, escritas en los dialectos de algunas provincias, existiendo teatros especiales, cuyas compañías solo representan en los referidos dialectos, y considerando que esta novedad ha de contribuir forzosamente á fomentar el espíritu autonómico de las mismas, destruyendo el medio más eficaz para que se generalice el uso de la lengua nacional: la Reina (q.D.g.) ha tenido á bien disponer que en adelante no se admitan á la censura obras dramáticas que estén exclusivamente escritas en cualquiera de los dialectos de las provincias de España”

Algúns estudiosos consideran que esta prohibición de Isabel II xurdiu unicamente para atallar o desenvolvemento do teatro catalán —cousa que non cuestionamos—, mais xulgamos improbable que, de non ser necesario, os Gobernadores de Galiza a fixesen pública, como non o farían os de Valladolid ou Sevilla. A “novidade” de que fala a orde ministerial probablemente fose a aparición en Cataluña, ou máis ben en Barcelona, de teatros e compañías que só utilizaban o catalán, e para se curaren en saúde, as autoridades prohibiron todo o teatro monolingüe que non fose español, incluído o popular.

Por se non abondar todo o exposto ata aquí, a existencia do noso teatro popular fica demostrada de vez no *Cuestionario del Folk-lore Gallego*, aprobado pola ‘Junta Directiva del Folk-lore Gallego’ na sesión celebrada o 29 de decembro de 1883, e publicado en Madrid no ano 1885. Este documento, preparado por unha Comisión integrada por Cándido Salinas e os irmáns Antonio e mais Francisco María de la Iglesia, no capítulo segundo, dedicado a “Idioma y Literatura populares de Galicia”, centra o artigo nº 105 no teatro: “105. Comedias ó poesía dramática popular: *Lourenzo e Susana*, etc.” (1885: 18). Mais as referencias a actividades dramáticas no *Cuestionario* non se limitaron unicamente a isto, pois no capítulo terceiro, que se refire a “Costumbres de Galicia”, nun artigo independente ao centrado nas celebracións do Entroido, figura a seguinte relación: “137. Comedias, farsas y representaciones vulgares en las aldeas, por vecinos” (1885: 22).

Probablemente no adxectivo “vulgares” radique unha das claves do rexeitamento que este tipo de teatro provocaba nos rexionalistas. As preferencias da literatura popular galega pola temática satírica, burlesca, e a que poderíamos denominar “picante”, levou a Saco Arce a salferir a introdución da súa *Literatura*

Popular de comentarios que xustificasen a esmagante maioría da temática festiva:

“Entre el desorden y los bulliciosos corros de las *fuliadas* y romerías, el expansivo regocijo de las ceremonias nupciales, y entre los licenciosos chistes y discreteos de los hilanderos y molinos y en las rondas y serenatas de los mozos a sus novias, es donde la musa campesina halla sus predilectas ocasiones de soltar el dique al raudal de sus inspiraciones. Y en tales circunstancias, como advirtió el malogrado Lafuente Alcántara en el discurso preliminar de su *Cancionero*, el hombre «se encuentra ciertamente en una disposición de ánimo muy distante de la gravedad que acompaña a las meditaciones religiosas» (1987: 38).

O interese, mesmo obsesión, dos rexionalistas por presentaren perante os ollos do mundo unha imaxe idílica de Galiza, unha estampa do medio rural que rematase de vez coas acusacións de barbarie e rudeza, levounos a levantaren un veo de silencio sobre aqueles aspectos da cultura tradicional que eles consideraban pouco recomendábeis. Abondaría con lembrarmos as consecuencias que tivo para Rosalía de Castro a publicación do malfadado artigo sobre a prostitución hospitalaria, ou os durísimos ataques de Euxenio Carré contra Francisco María de la Iglesia e Roxelio Civeira polo argumento dos seus dramas —o primeiro levara a escena as cruentas liortas con que adoitaban rematar as festas polas rivalidades xeradas entre os mozos de distintas parroquias; e o segundo dramatizara a impunidade con que os morgados forzaban as rapazas que carecían de apoio familiar. De todos os xeitos, debe ficar moi claro que este tipo de censura responde, na maioría dos casos, a un proxecto ideolóxico concreto: os rexionalistas tiñan que rematar de vez co tópico da galega candonga e o galego brután e salvaxe que alimentara a literatura española ao longo de máis de tres séculos; de aí a imaxe idílica que quere transmitir unha boa parte da literatura decimonónica.

Para un lector de hoxe resulta difícil de entender esta postura, mais quizais sexa suficiente para achegármonos aos seus sentimentos comprobarmos os esforzos que realiza Saco Arce para xustificar a enorme cantidade de cantigas populares en que se escarnece as mulleres de idade:

“Estrañeza causará al que recorra estas páginas, ver la multitud de coplas en que se ridiculiza a las mujeres ancianas [...] No son, en efecto, el despego y la falta de consideración a la vejez, cualidades características de los gallegos; y aquí hallamos una prueba más de que no siempre los cantos populares son expresión genuína de los sentimientos de la generalidad

**ROXELIO CIVEIRA
DRAMATIZARA A
IMPUNIDADE CON QUE
OS MORGADOS
FORZABAN AS
RAPAZAS QUE
CARECIAN DE APOIO
FAMILIAR**

José Antonio Saco Arce.



**A CASAMENTEIRA,
ESCRITA EN 1812,
NUNHA ESTADÍA DO
SEU AUTOR NO
CÁRCERE, NON FOI
PUBLICADA ATA 1849**

de las gentes; muchas veces no son sino caprichosos desahogos individuales. ¿Quién osaría calumniar la proverbial bondad y mansedumbre del pueblo galiciano, suponiéndole partícipe de los feroces sentimientos espresados en la siguiente copla, propia de caribes y engendro de algún desesperado enemigo del bello sexo?

Cóntasme mal d'as mulleres;
pois eu quérochelles ben;
salgal-as, empemental-as,
e botal-as n-a sartén" (1987: 42)

Contra todo o exposto, poderíase argumentar que Euxenio Carré suprimiu da súa *Memoria crítico-bibliográfica del teatro regional* o teatro popular, mais non a Benito Fandiño. De certo, Fandiño figura nela como o primeiro dramaturgo coñecido do teatro contemporáneo; mais Carré descoñecía o texto de *A casamenteira*, imaxinada por el como unha obra política cunha temática semellante á dos outros escritos do autor, como a alegación dun liberal contra os absolutistas:

“Titúlase aquel *Sainete en gallego para cuatro personas*, e, indudablemente, debió ser una de las que subieron a escena en aquel tumultuoso período de la vida pública en España, aun cuando no vió la luz hasta bastante mucho después. No la conocemos sino por referencias y, habido el carácter desahogado de su autor y las ideas que profesaba, fácil es presumir fuese la antítesis de la obra anterior [refírese a unha comedia contra Wilson] y una violenta sátira en la que se dá rienda suelta a la desaprensión y desamparo que caracterizaban al autor” (1913: 19).

Xan da Cova.



Na realidade, é froito da casualidade que teñamos tres textos anteriores a 1882. *A casamenteira*, escrita en 1812, nunha estadía do seu autor no cárcere, non foi publicada ata 1849, cando “un amigo” a sacou á luz como homenaxe ao loitador Fandiño, morto na cadea de Valladolid. A data de publicación está xa dentro dos límites cronolóxicos do movemento Provincialista e do período Precursor; porén, o pouco interese que espertou o folleto, a pesar de que se imprimiu en Ourense —a cidade de Saco Arce—, fica demostrado no feito de que o único exemplar que se conserva en Galiza aparece hai catro ou cinco anos nunha biblioteca privada. Canto á *Galiciana*, de Xan da Cova, debemos o seu coñecemento a que se conserva unha copia no manuscrito nº 14236/13 da Biblioteca Nacional de Madrid, e a que foi editada en 1995 por Anxo Gómez e Mercedes Queixas. Por último, quizais o caso máis rechamante sexa o de *Unha noite na*

casa do tío Farruco do Penedo, de Laureano Guitián Rubinos, que coñecemos a través dunha publicación arxentina de 1909.

Sabemos que *A casamenteira* foi escrita por Benito Fandiño por encargo dun amigo que impuxo o tema e o número de personaxes. Tamén contamos cun curiosísimo comentario de Lamas no artigo “Xan d’a Cova”, publicado sen sinatura, onde indica que a “ópera” *María Pita*, dese autor, foi o resultado doutro encargo:

“Como escritor, púxose á facer unha novena d’encarga —e miren vostedes o que son as cousas— saleulle *ópera*, segun el di á cantos queren oubilo” (*O tío Marcos d’a Portela*, 18.11.1893).

Non parece de recibo acreditar en que, se alguén se molestaba en encargar un texto dramático e de especificar o número de actores con que contaba, non existisen representacións populares. As máis das veces estarían encomendados os textos a autores locais e só esporadicamente serían encargados a escritores máis ou menos coñecidos por quen facía a encomenda. Probabelmente fose un teatro elemental, de carácter localista, escrito co único obxectivo de entreter e divertir. Serían textos destinados ao lixo unha vez cumprida a súa misión. De aí a indiferencia de Lamas Carvajal, Galo Salinas e Euxenio Carré. Indiferencia que noutros moitos coetáneos abranxe tamén o teatro rexionalista, como podemos comprobar no artigo titulado “Galicia Literaria. Balance de 1892”, de M. Casás Fernández, en que non se cita a obra *Filla...!*, de Galo Salinas, premiada e publicada nese ano.

Descoñecemos a frecuencia desas actividades dramáticas. As obras representadas, fosen de simples pasatempo ou de tipo didáctico, estarían escritas sen intención de crear unha literatura galega, e dificilmente podían ser consideradas como tal polos rexionalistas, de aí que Laureano Guitián figure unicamente na nómina de “Escritores que han cultivado el gallego” de Euxenio Carré, mais a súa obra desapareza por completo da *Literatura Gallega*. E o mesmo aconteceu con José M^a Chao Ledo, poeta escolleito por Carré sen citar a súa obra dramática *A Noite Boa de 1871*, estreada pola ‘Juventud Católica’ de Mondoñedo ese mesmo ano; con *A Fuliada*, de Manuel Mato Vizoso, que quizais non fose a mesma peza que anunciaba *A Monteiro* no nº 60 de novembro de 1890; e coas obras de Manuel Lago González. Que o teatro popular non fose considerado literatura galega explica por qué tampouco coñecemos nin sequer o título das comedias escritas polos autores da segunda xeración provincialista como, por exemplo, Alberto Camino.

A falta de interese polo teatro dos denominados por Carme Hermida “precursores da normalización” está directamente vin-

**AS OBRAS
REPRESENTADAS
ESTARÍAN ESCRITAS
SEN INTENCIÓN DE
CREAR UNHA
LITERATURA GALEGA**

Galo Salinas e o actor Bermúdez Jambriña fotografados na capa de *La Huelga*, obra de propio Salinas publicada en 1905.



culada á súa despreocupación pola recuperación do nivel oral da lingua. As súas preocupacións estaban centradas na recuperación da escrita, na creación dun rexistro culto e literario que neutralizase as acusacións de rudeza e incultura:

“O uso secular demostraba que o galego era apto para a comunicación oral, pero non se tiña constancia de que se adaptase do mesmo xeito á comunicación escrita, e, sobre todo, á elaboración literaria” (1992: 88).

O sector social que toma conciencia do proceso asimilista en que está mergullada Galiza e reaxe reivindicándoa culturalmente, crea unha literatura que vai dirixida, non ás clases populares, senón ás xentes cultas, para conseguiren a súa identificación co país. De aí que non valorase ese teatro popular galego destinado ao divertimento do pobo, e que só apareza a literatura dramática cando se sente a necesidade dun teatro culto e cando xa as obras poéticas de Rosalía, Pondal e Curros demostraran a validez da lingua para o rexistro literario. A falta de conciencia que os rexionalistas tiñan acerca do uso oral da lingua, ao que non se vía en perigo, fica ilustrada na seguinte anécdota vivida polos redactores dunha das publicacións periódicas que utilizaba o galego como lingua única:

“Hestóreco. Un d’estes días pasaban dous redautores d’A *Monteira* por unha d’as primeiras calles de Lugo, y-un rapaz, como de doce ou trece anos, acercóuselles pidindo un mixto.

—No lo tengo— dixo en castillano un d’os compañeiros; mais o rapaz, lixeiro com’a pólvora, contesta: — Fal’en gallego, caramba, que pr’eso esquirb’A *Monteira*. Fíxonos grácea o rapaz, e confesamol-a leución que nos deu” (A *Monteira*, nº 15, 11.1.1890).

Da estreita relación que existe entre o uso oral da lingua e a recuperación do teatro fálanos tamén un outro feito que non pode ser casual: un dos poucos autores que reivindicaba a recuperación do rexistro oral, R. Pesqueira, tiña escrita unha obra dramática de que só coñecemos un parlamento, publicado no nº 185 de *O Tío Marcos d’a Portela*. A resistencia dos correligionarios de Francisco M^a de la Iglesia perante a necesidade de crearen un teatro en lingua galega ficou recollida por Gumersindo Placer nun longo artigo documentado con textos manuscritos do autor de *A fonte do xuramento*:

“Así nos lo cuenta él mismo: ‘Animábalos yo a que a lo menos comenzasen traduciendo aquellas obrillas más ligeras y que más se aproximasen a la índole de nuestras costumbres y

**O SECTOR SOCIAL QUE
TOMA CONCIENCIA
CREA UNHA LITERATURA
QUE VAI DIRIXIDA, NON
ÁS CLASES POPULARES,
SENÓN ÁS XENTES
CULTAS**

mejor pudiesen responder al gusto de nuestro teatro moderno; pero me respondían, calificándome de *Capitán Araña*" (1928).

De todo o exposto ata aquí a conclusión que tiramos é que, a respecto da literatura dramática, toda a produción anterior a 1882 permanece allea ao movemento ideolóxico que deu como froito o Primeiro Renacemento. Isto é, que se na periodización da literatura galega consideramos como Período Precursor aquel que se cerra en 1863 coa publicación dos *Cantares Gallegos*, de Rosalía de Castro, na literatura dramática esta etapa hai que a prolongar ata a estrea, en 1882, de *A fonte do xuramento*, de Francisco M^a de la Iglesia.

Porén, que o rexurdimento do teatro non se realice ata esa data non significa que non existise, senón que debemos falar dun período Precursor en que o teatro galego era patrimonio das clases populares, continuando unha tradición secular semellante á das panxoliñas. Ao longo do século XIX, a medida que se consolidaba a democracia liberal, avanzaba o proceso de colonización e o galego ía sendo expulsado mesmo destes ámbitos tradicionais. De aí que, cando xa no século XX os rexionalistas volvan os ollos á recuperación da literatura popular, sexa demasiado tarde, e en 1913, cando Euxenio Carré realiza a última redacción da *Memoria crítico-bibliográfica del teatro regional*, xa non poida recuperar máis que notas soltas dese patrimonio perdido e teña que limitarse a redixir comentarios do seguinte teor:

“Deben mencionarse aquí los dramas sagrados de Alberto Camino puestos en escena en el Hospicio de Santiago, así como sus graciosas farsas en gallego y en castellano, escritas en gallego y en castellano, abundantes en chistes y escritas con la soltura y facilidad características del malogrado poeta. Como no fueron impresas, tememos se hayan perdido para siempre” (1913: 22).

A análise das obras conservadas axudará a entendermos o carácter do teatro popular. Dixemos xa que *A casamenteira* foi escrita por Benito Fandiño en 1812, por encargo de Juan María Pazos, que impuxo o tema e o número de personaxes. A peza, escrita en verso e dividida en tres cadros, ábrese cunha escena ao aire libre entre Perucho e Técola. O rapaz conta á moza que o pai intenta casalo coa ama do crego, nun casamento concertado a través da tía Goras, a Casamenteira. A pasividade de Perucho, que asistiu xa ao convite en que se arranxaron os primeiros acordos do concerto, enrabexa a Técola, que abandona a escena con moita dignidade. Cando a tía Goras e Xan Rouco están tratando os puntos do contrato matrimonial, Perucho, que ficou doído e



A fonte do xuramento, obra de Francisco M^a de la Iglesia, estreada o 13 de agosto de 1882.

A RESPECTO DA LITERATURA DRAMÁTICA, TODA A PRODUCCIÓN ANTERIOR A 1882 PERMANECE ALLEA AO MOVEMENTO IDEOLÓXICO QUE DEU COMO FROITO O PRIMEIRO RENACEMENTO

**O OBXECTIVO DA PEZA
DE BENITO FANDIÑO
ERA RETRATAR AS
CASAMENTEIRAS**

desacougado, comunica ao pai que non quere casar con Dominga. A reacción do vello labrego é mallar no fillo, que foxe. A raposaría da tía Goras, que comprende o estado psicolóxico do mozo, convence o vello de que o asunto debe amañarse sen recorrer á violencia.

O cadro segundo iníciase cunha escena paralela á do primeiro entre a parella de namorados. Perucho deféndese dos reproches e sorna de Técola ameazando con “marchar a servir o rei”, mais a vella Goras aparece en escena provocando o mutis de Técola. A soas con Perucho, a Casamenteira fai unha descrición do que será un matrimonio por amor condenado á miseria fronte ás conveniencias dunha unión con Dominga que, ademais de bens de seu, conta coa protección do crego. Os reparos morais de Perucho sobre as escuras causas desa “protección” son acalados coas vantaxes materiais que proporciona. A saída da vella dá pé para que o mozo reflexione sobre o seu futuro e procure razóns que xustifiquen a ruptura con Técola: a miseria que o agarda, as relacións carnis que ela lle negou, e mais a obediencia filial. De novo, no terceiro cadro, asistimos a unha escena entre Técola e Perucho. El mudou nun rufián e perante as acusacións da rapaza opta por unha fuxida vergoñenta. A entrada da tía Goras permite que Técola pida explicacións, mais a vella nega a súa intervención no asunto e propón á moza amañar un outro casamento. Ela rexéitao con firmeza alegando que os casamentos concertados son propios de “señores”, e o pano cae mentres a rapariga chora desconsolada.

O obxectivo da peza era retratar as casamenteiras con todos os males que traían á colectividade; de aí que a tía Goras careza de elementos que a individualicen e sexa exactamente un tipo caracterizado pola arte da mentira. Tamén Técola foi tirada da realidade xa que a volveremos a encontrar, elevada á categoría de símbolo, na poesía rosaliana; mesmo o seu destino, rexeitando o casamento do Torto, será idéntico ao da *nena alunarada* e ao das viúvas de vivos. Xan Rouco e o seu fillo, Perucho, encarnan o tipo de labrego en que prima o interese material sobre calquer outra consideración, diferenciados unicamente pola idade; mais en Perucho Fandiño aporta a nota individualizante que o muda nun miñaxoia, cando, premido por Técola, a remite a discutir a cuestión do casorio co vello Rouco, porque a el tanto lle ten casar con unha coma coa outra.

O que en absoluto debe responder á realidade da vida rural galega é o feito de que o casamento se organice para agachar as relacións sacrílegas dun home da Igrexa. No cancionero popular abunda a figura do crego mullereiro, e forman parte do folclore as relacións íntimas entre os cregos e as súas amas, mais non se acha nel nada semellante á avinza que asume Perucho; de feito, a sociedade rural galega foi moi permisiva coas “debili-

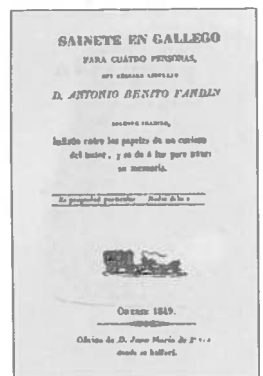
dades masculinas” dos sacerdotes e os seus “sobriños” sempre foron admitidos con naturalidade. Que Fandiño optase por esta clase de matrimonio concertado remítenos ao resto da súa obra, aos escritos políticos contra os representantes do absolutismo político máis reaccionario, e sérvelle para insistir na súa denuncia do clero como corruptor da sociedade.

A adscrición de *A casamenteira* ao xénero do sainete presenta os mesmos problemas que vimos na *Contenda*, de Feixoo de Araúxo. Fandiño ofrecía un amplo abano de posibilidades (*Sainete, pasillo, entremés ó lo que quiera llamarse...*), e o editor, Pazos, optou polo máis moderno, sainete, que a Real Academia Española definía como “unha obra ou representación menos seria, en que se canta e baila”. O carácter esencialmente lúdico e carnavalesco do sainete era inseparábel da comicidade e, nesta época de que falamos, das cancións e bailes que os abrían, os cerraban, e mesmo os interrompían en varias ocasións. Por iso, unha das teimas dos ilustrados e dos teóricos do teatro neoclásico español foi eliminar de vez as “tonadillas” e os sainetes porque, ademais de entorpeceren o desenvolvemento da obra principal, carecían da utilidade esixida ás representacións dramáticas. Ningunha das características do sainete aparece na obra de Fandiño: non ten cancións nin bailes; as personaxes non están trazadas desde a caricatura; non está estruturada en dúas secuencias, senón en tres; e inclusive a métrica non responde aos seus esquemas. Porén, o que máis afasta a *Casamenteira* do sainete é a súa intención: fronte ao único obxectivo de divertir dos saineiros, Fandiño denuncia unha práctica social perniciosa; de aí que a súa peza estea máis próxima ao teatro útil e didáctico que procuraban os ilustrados do que ao teatro popular español. De termos que a clasificar nalgún xénero, *A casamenteira* sería unha comedia nun acto; o problema de Fandiño e Pazos foi que carecían dunha tradición que tivese definido os subxéneros da literatura oral, de aí que botasen man do teatro breve español.

A crítica ten relacionado o texto de Fandiño coa obra de Leandro Fernández de Moratín, *El sí de las niñas*. A cuestión dos casamentos concertados foi moi debatida polos ilustrados do século XVIII, sobre todo polos problemas sociais que se derivaban da errónea educación feminina e da imposición a unha muller nova dun esposo vello. A perspectiva de Fandiño é allea a estas cuestións, pois Perucho admite un matrimonio deshonoroso por diñeiro, mais Técola rexéitao con dignidade declarando que “tratados son pra señores”. Ela non é a filla submisa dun fidalgo ou dun burgués, é unha rapaza do pobo que defende o seu dereito á liberdade. Pouco preocupaban a Fandiño as consecuencias que para a pureza de sangue das liñaxes máis ilustres puidesen ter as relacións adúlteras das mozas casadas con vellos, preocu-

**A CRÍTICA TEN
RELACIONADO O
TEXTO DE FANDIÑO
COA OBRA DE
LEANDRO FERNÁNDEZ
DE MORATÍN, EL SÍ DE
LAS NIÑAS**

A casamenteira, obra teatral de Benito Fandiño escrita en 1812, foi publicada en Ourense en 1849.



**NA OBRA DE
LAUREANO GUITIÁN
NON HAI ESPÍRITO
REIVINDICATIVO,
CARECE DE VONTADE
DE CREACIÓN DUNHA
LITERATURA GALEGA**

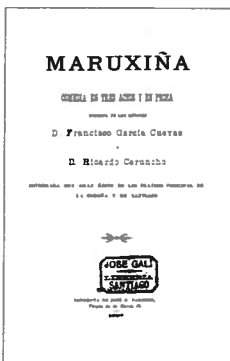
pábano as consecuencias que a nivel persoal tiñan os casamentos concertados. Nin a educación da muller —no sentido moratiniano do termo—, nin as descendencias bastardas eran un problema para a sociedade galega da época; mais, desde a perspectiva dun liberal como Fandiño, si era un problema a perpetuación no poder das forzas absolutistas.

Dixemos xa que *A Galiciana*, de Xan da Cova Gómez, carecía por completo de valores literarios, e a súa lectura quizais xustifique o silencio de Euxenio Carré. Carece por completo de acción e a lingua está forzada ata os límites do absurdo por mor da rima. O seu valor é puramente documental e histórico: deixar constancia de que existiron representacións teatrais en galego co único fin de entreter, e documentar o estado da lingua na época en que foi redixida.

O acto único de *Unha noite na casa do tío Farruco do Penedo*, de Laureano Guitián Rubinos, transcorre nunha casa de labranza á noitiña, cando unha familia, integrada por tres ou catro xeracións, regresa das angueiras cotiás. Os homes chegan peneques despois dun día na feira e comentan as novas que afectan a comunidade: os prezos do gando, as compras e vendas da parroquia, e mais as doenzas e padecementos dos veciños. Mentres, as mulleres e os nenos, que volven do traballo na terra, realizan os últimos labores domésticos. En tanto agardan pola cea, o tío Farruco ordena rezar o rosario a pesar das protestas xerais. Os traballos na cociña, o acomodo do gando e o cansazo dos rapaces transforman o rezo nun sainete. Os que non trebellan na laireira, toquean ou dormen. Rematada a ladaíña entra en escena o Sr. Abade para, en perfecto español, rifar á familia polo seu comportamento durante a oración e dar instrucións sobre a forma correcta de se dirixiren a Deus. A humildade con que é acatada a amoestación do Abade, e o feito de que o autor da peza sexa un home da Igrexa, elimina toda posibilidade de sátira. De certo, na obra de Laureano Guitián non hai espírito reivindicativo, carece da vontade de creación dunha literatura galega. Nesta ocasión, a utilización do galego responde á necesidade do autor de ser entendido e atendido: o público riría a cachón na primeira parte da obra en que aparecen retratadas, con gracia e habilidade, situacións que lle serían moi familiares. A seguir, recibiría a leición correspondente.

Estamos perante unha obra que non deixa dúbidas acerca de que as representacións dramáticas foron utilizadas como canle de instrución e medio para inculcar no pobo determinadas ideas. Neste caso, ao servizo da Igrexa, delatando o seu papel fundamental como medio de colonización lingüística. De todos os xeitos, tamén contamos cunha peza escrita en 1881 por outro home da Igrexa, Manuel Lago González, en que un abade se expresa en galego e o único que pretende é entreter o público cos apuros dun

Maruxiña, comedia en tres actos de Francisco García Cuevas e Ricardo Caruncho representada en teatros de Santiago e da Coruña.



vello sancristán perante a posibilidade de que o suspendan por non saber o catecismo; referímonos á obrinha *Calabazas, sainete n'un auto*, recuperada por Filgueira Valverde no volume *Lago González. Biografía y selección de su obra*, publicado en 1965.

En resumo, coidamos que non fican dúbidas sobre a existencia dun teatro popular que foi esmorecendo de vagariño, en paralelo ao avance do proceso de asimilación llingüística e cultural. Probabelmente só habería representacións co gallo de determinadas celebracións; e existen moitas posibilidades de que se realizasen tanto ao aire libre como no interior de locais habilitados para o evento. A pesar de que o seu fin último debeu ser o divertimento, temos constancia de que o teatro tamén foi utilizado con fins didácticos e proselitistas. O esquecemento en que se mantivo este aspecto da tradición e da literatura populares debeuse a que se conxugaron dous factores adversos: o desinterese dos Precusores polo nivel oral da lingua e o carácter esencialmente festivo dos textos, pouco acaídos para contrarrestaren as acusacións de rudeza e barbarie con que se enfrontaban os defensores de Galiza.

O TEATRO BILINGÜE

Coñecemos moitas máis obras bilingües escritas e estreadas ao longo do século XIX do que obras galegas. Isto, unido á crenza de que o teatro galego era unha creación tardía dos rexionalistas, xerou na historiografía galega a impresión de que ese tipo de obras eran o precedente do noso teatro. De feito, as obras máis antigas que citaba Galo Salinas na súa *Memoria...* eran dúas pezas bilingües. Agora sabemos que iso non é certo, que unha delas, como xa vimos, estaba escrita en español, e que a primeira obra dramática da literatura contemporánea de que temos noticia é *A casamenteira*, escrita integramente en galego, en 1812, por Benito Fandiño.

Na realidade, se coñecemos máis pezas bilingües é simplemente porque foron escritas por publicistas que, ademais de consideraren que eran dignas de seren inmortalizadas pola imprenta, tiñan medios e posibilidades de as publicaren. A máis antiga, de autor descoñecido debido a que o exemplar estaba incompleto, ten como título *O pleito do gallego*. Galo Salinas datábaa no primeiro cuarto do século, mais para Euxenio Carré é posterior a 1833, data da morte de Fernando VII. O xuízo que sobre ela nos deixou é bastante ruín:

“El abogado con quien consulta el paisano contéstale en castellano a las preguntas que aquel le hace en lengua regional. Trátase de ver como podrá el protagonista conseguir su casamiento con la mujer que desea, aun cuando, a juzgar por el

**COÑECAMOS MOITAS
MÁIS OBRAS
BILINGÜES ESCRITAS E
ESTREADAS AO
LONGO DO SÉCULO
XIX DO QUE OBRAS
GALEGAS**

Manuel Lago González.





Luis Otero Pimentel.
Abaixo, Leandro Pita.

retrato que de ella nos hace, nada tenga de envidiable. La trama y el asunto son burdos. El lenguaje bastante incorrecto y los chistes y ocurrencias en que abunda, bastos de por sí, no disminuyen en nada el mérito de la obra por ser ella ya endeble por naturaleza” (1913: 22-23).

Tamén se cita en todos os estudos sobre teatro galego a obra *Los pastores de Belén*, de Manuel M^a González, estreada en Ferrol en 1861 e publicada o ano seguinte na mesma localidade. A estas habería que engadir todos os *Apropósitos* que, con motivo do Entroido ou de calquer outra celebración, se representaban nas cidades e vilas, e nos que era habitual a presenza dalgún personaxe que falase galego para provocar a hilaridade do público. É sorprendente o elevado número de obras deste tipo que se conserva, por exemplo, na Biblioteca da Real Academia Galega. Sobre elas, Euxenio Carré comentaba o seguinte:

“En todos, o al menos en casi todos, figuran personajes hablando en gallego, pero desgraciadamente los autores emplean un gallego desfigurado, bárbaro y lleno de disparates con objeto de provocar la risa del público indocto, como sino [sic] pudiera conseguirse por otros medios: mas ya se ve [que] el ingenio es más difícil de encontrar que los chistes vulgares y que los retrúecanos de mal gusto; y retorciendo la gramática y el sentido común están al alcance de todas las inteligencias, aun las más mediocres” (1913: 131).

Á utilización dunha lingua falseada e deformada, atribuirá Carré a paralización do teatro galego na década de 1890, centrando as súas acusacións en Ricardo Caruncho e en Emilia Pardo Bazán. Ricardo Caruncho escribiu *Maruxiña*, comedia en tres actos, en colaboración con Francisco Cuevas García. A obra estreouse na Coruña en 1896, onde, segundo Carré, foi friamente recibida. En xaneiro do ano seguinte foi representada e publicada en Santiago. A Carré non lle desagradou a trama da obra, complicada como unha novela romántica, mais descargou toda a súa ira sobre Caruncho, responsábel das partes en galego:

“Como se ve la obra no carece de interés e ingenio. Si el Sr. Caruncho se hubiera circunscrito unicamente en su colaboración, ya que el Sr. Cuevas no era gallego, a presentar los personajes regionales, bien delineados y hablando castellano, mejor hubiera hecho que no dotarlos del carácter grotesco con que los revistió y poniendo en sus labios, aun en los de Lourenza y Maruxiña, los de mejor trazado de la obra, barbarismos, incorrecciones y un lenguaje que mas bien es jerga, pura jerga, pero jerga inventada por su autor” (1913: 75-76).



O mesmo acertado xuízo lle mereceu a segunda obra de Caruncho, *La vuelta de Farruco*, estreada e publicada en Badajoz, en 1898. Con Emilia Pardo Bazán, Carré aínda sería máis duro, xa que a ela non lle reprochaba unicamente a deformación da lingua galega en *La suerte*, senón tamén a pintura inhumana e caricaturesca que realizaba, sobre todo, da muller galega. Isto xustificaba, segundo Carré, o fracaso que obtivo a peza cando foi representada na Coruña, a pesar do éxito que conseguira en Madrid:

“Estos fracasos, por no achacarlos a error de los autores, fueron atribuídos —y desde entonces corren como axioma— a que a la escena gallega cuadra mejor y es más adecuada el sainete o comedia que el drama. (Oh, santo simplicitas!)” (1913: 32).

A transformación da lingua nun *patois* e a ridiculización, a través dela, do pobo galego foi unha constante nos escenarios das cidades, e esta práctica prolongouse ata ben entrado o século XX. Poderíamos citar como exemplos *Cuatro simples y un compuesto*, de Castor Baltar, estreado na Coruña en 1891; *Macanas no mas*, de José Fernández Tafall, estreada e publicada en Pontevedra en 1898; *Soledad*, drama lírico de Javier Valcárcel, estreado en Pontevedra en 1903; *El ministro en Ferrol*, de Wenceslao Veiga, en 1904; *Asambleas populares*, de Amador Fernández Diéguez; *Camiño de Santiago*, de Luis Otero Pimentel; etc.

De todos os xeitos, non todas as obras bilingües caeron no vicio de denigrar o galego, e podemos citar casos en que os personaxes que falaban galego, ademais de utilizaren a lingua correctamente, servían de canle de reivindicación social, política, económica ou cultural. Este é o caso do *Apropósito* de Daniel Álvarez, estreado na Coruña en 1885, en que a figura de “Petos-cheós” realiza unha acendida denuncia do “cunerismo” e da marxinação económica e política a que está submetida Galiza; os seus parlamentos máis reivindicativos foron reproducidos por *O Tío Marcos d’a Portela* no nº 67, correspondente ao primeiro de marzo dese mesmo ano. E o mesmo acontece cos dous *apropósitos* que coñecemos de Leandro Pita Sánchez-Boado, estreados e publicados en Santa Marta de Ortigueira na década de 1890. Neste grupo entrarían tamén aquelas obras en que o galego ficaba única e exclusivamente como lingua vehicular das partes cantadas, e como exemplo podemos nomear *A Virxen da Roca*, de José M^a Barreiro, estreada en Baiona en 1910, e representada en numerosas vilas e cidades da Galiza setentrional nos anos seguintes. Este segundo tipo de obras bilingües terían un precedente no anónimo *Entremés do portugués*, do século XVIII.

Do visto ata aquí dedúcese que considerarmos as obras bilingües como o precedente do teatro galego significaría entender-



Wenceslao Veiga, autor de *El Ministro en Ferrol*.
Abaixo, Javier Valcárcel.



DURANTE O SÉCULO XIX FORON ESCASOS OS QUE CONSIDERABAN NECESARIO CREAREN UN TEATRO GALEGO DESTINADO, NON ÁS CLASES POPULARES, SENÓN ÁS MINORÍAS CULTAS

Plantel que representou en Santiago *A Virxen da Roca*, obra de José M^a Barreiro. Abaixo o autor, á dereita, xunto a Angel Rodolfo, autor da música.



mos que o noso teatro foi unha creación realizada desde arriba, isto é, desde a vontade dunha minoría, e negarmos ao pobo galego a capacidade de ter un teatro propio, capacidade máis que demostrada nas actividades parateatrais da tradición popular que aínda se manteñen. Porén, quizais fose máis acaído considerarmos esas obras bilingües como o froito merado dunha sociedade diglósica, como a grotesca caricatura do teatro popular xerada polas camadas máis colonizadas, que, asumindo o papel represor, transformaron nun conflito endóxico —entre galegos—, o que é un conflito esóxico, xerado pola imposición dunha lingua allea.

O TEATRO REXIONALISTA (1882-1919)

Da mesma maneira que durante o século XIX foron escasos os defensores da recuperación do uso oral da lingua, tamén o foron os que consideraban necesario crearen un teatro galego destinado, non ás clases populares, senón ás minorías cultas. O apelativo de “Capitán Araña”, que os correligionarios de Francisco M^a de la Iglesia lle atribuían, indica que estaba intentando ensarillalos nunha empresa sen participar nela, é dicir, que esta anécdota, recollida por Gumersindo Placer, tivo que ser anterior á escrita de *A fonte do xuramento*. De aí que De la Iglesia se decida a dar o primeiro paso:

“Conocía ser necesario un mártir en toda nueva iglesia, y, confiando en la indulgencia de cuantos pudieran ser mis jueces, y más acreedores a la gloria que pudiera resultar de la campaña, acepté el compromiso diciéndoles: bueno, yo romperé el fuego; pero a ver quién me sigue en la lucha. Yo recibiré los primeros golpes, a vosotros toca recoger los laureles que la suerte pudiera vedarme” (1970: 478).



A acción de *A fonte do xuramento* desenvólvese na parroquia de Maianca (Mera). O conflito dramático xorde cando Minia, a moza máis desexada do lugar, decide casar con Felipe que é doutra parroquia. A oposición dos mozos a esta voda podería interpretarse, nas primeiras escenas, como un retrato da rivalidade entre parroquias que secularmente se materializou nas sanguentas liortas con que remataban moitas romarías e festas populares; costume contra o que tiña predicado moitas veces Lamas Carvajal. Porén, pouco a pouco o autor vai desvelando que baixo esa suposta vinganza colectiva o que se agacha son as paixóns individuais de Estevo, que ama a Minia, e mais de Tadea, que está namorada de Estevo. A pesar de que se descobre que Felipe é absolutamente malvado e de que abandonou a outra rapaza cun fillo, Minia insiste en casar con el, rexeitando a Alonso que encarna todas as virtudes masculinas. A conxura dos mozos, capitaneados por Estevo, e a presenza da moza deshonorada por Felipe culminan coa morte do neno a mans do seu pai e de este a mans de Estevo. Minia, arrepenida, decide aceptar a proposición de Alonso, cerrándose a peza coas reflexións da tía Minga, que atribúe todas as desgracias á irreflexión de Minia, ao vicio de Felipe, e mais aos ciúmes de Estevo.

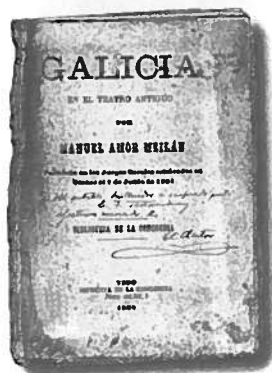
Francisco M^a de la Iglesia realizou unha peza romántica na utilización do verso e no maniqueísmo dos personaxes, e realista na temática e na posta en escena. A súa obsesión polo realismo da montaxe levouno a solicitar prestadas armas confiscadas pola xustiza e a procurar en Mera o vestiario para a representación. Na formulación dramática adiantábase ao realismo benaventiano furtando da mirada do espectador todo aquilo que puidese ser desagradábel, de forma que sabemos dos feitos porque os actores os contan, non porque os vexamos en escena. Isto concorda perfectamente co fin moralizante e didáctico da peza.

En xeral, os estudiosos afirman que a obra foi recibida con alborozo polos rexionalistas e unicamente Manuel Quintáns Suárez intentou buscar unha explicación ás reservas que expresaba Euxenio Carré na súa obra *Literatura Gallega* sobre o teatro anterior a 1903, data de creación da Escola Rexional de Declamación. Descoñecendo o manuscrito da *Memoria crítico-bibliográfica del teatro regional*, Quintáns atribuíu os reparos de Carré á utilización que da lingua fixeran os autores do teatro bilingüe. Porén, hai moito máis. O xuízo que Carré deixou escrito sobre Francisco M^a de la Iglesia nesta *Memoria* é desapiadado e inxusto:

“Entre los numerosos trabajos de uno y otro [Antonio e Francisco M^a de la Iglesia] en su larga vida literaria, los hay

FRANCISCO M^a DE LA IGLESIA REALIZOU UNHA PEZA ROMÁNTICA NA UTILIZACIÓN DO VERSO E NO MANIQUEÍSMO DOS PERSONAXES

Galicia en el teatro antiguo, obra de Manuel Amor Meilán publicada en Vigo en 1902.



**ÁS RETICENCIAS DE
CARRÉ SOBRE A
TEMÁTICA E A LINGUA
DE A FONTE DO
XURAMENTO, HABERÁ
QUE ACRECENTAR OS
REPAROS A SUBIREN
AO ESCENARIO
FALANDO GALEGO
POR PARTE DOS
ACTORES E ACTRICES
URBANOS**

estimables y los hay que mejor hubiera sido no publicarlos, no faltando otros que debieran desaparecer por los errores en ellos cometidos y que desgraciadamente han creado escuela. Eso lo vemos en el drama *A fonte do xuramento*" (1913: 50).

Carré afirma que o léxico de Francisco M^a de la Iglesia é áspero e duro, que reproduce erros de pronunciación e que deforma a fala das xentes labregas utilizando un rexistro demasiado culto. Cualifica o tema de vulgar, denuncia a inconsistencia dos personaxes e do desenvolvemento da acción e, sobre todo, lamenta repetidamente que *A fonte do xuramento* servise como modelo a outros dramaturgos. Na súa carraxe, Carré chega case a lle negar o dereito a formar parte da literatura galega por falsear os nosos costumes. Na realidade, o que alporizaba a Carré era que a Galiza pintada por Francisco M^a de la Iglesia era violenta, bárbara, innobre e estaba movida polo desexo carnal. Non debemos esquecer que o concepto de "costumismo" no século XIX non era exactamente igual que agora; a literatura costumista xurdiu en Europa como reacción contra os excesos románticos, como unha forma de retratar o ser humano na súa relación co contorno social. Para os escritores galegos do XIX a costumista era unha técnica acaída para mostrar a realidade da sociedade galega na medida en que permitiría romper os tópicos que sobre nós construíra a literatura española e sacar á luz os valores éticos dunha sociedade con características de seu. A identificación do costumismo co máis superficial e anecdótico da cultura material foi o resultado dun longo proceso que pasou por identificar o "galego" co folclorismo máis banal, e acabou na máis vulgar caricatura dos nosos costumes.

A fonte do xuramento foi estreada o 13 de agosto de 1882 no Liceo Brigantino da Coruña e foi representada dúas veces máis nese mesmo ano. O "ruidento aprauso" con que, segundo o autor e a prensa, foi recibida esta primeira obra do teatro culto, obriga a nos preguntarmos por qué o cadro de declamación do Liceo Brigantino non contou con máis textos galegos que levar a escena, xa que a nosa historia posterior demostra que sempre que houbo un grupo de actores dispostos a traballar, xurdiron dramaturgos e textos. As causas deste silencio son tan complexas como as que provocaron que non se vise a necesidade de recuperar o uso oral da lingua. Ás reticencias de Euxenio Carré sobre a temática e a lingua desta primeira obra do teatro culto, haberá que acrecentar os reparos a subiren ao escenario falando galego por parte dos actores e actrices urbanos, e mais a resistencia do público perante as representacións en galego. Isto é, foron causas sociais as que determinaron o escaso desenvolvemento da literatura dramática galega. Un bon exemplo deses preconceptos témolo no feito de que a muller que interpretou o

Francisco M^a de la
Iglesia.



papel de Minia en *A fonte do xuramento* fose unha rapaza de orixe francesa, xa que ningunha coruñesa se prestou a facelo.

Sen cadros de declamación dispostos a estrear as obras, os posíbeis dramaturgos ficaron limitados a escribiren para os Certames literarios e para os Xogos Florais. A esta limitación hai que engadir que non sempre se contemplaban premios para textos teatrais, e podemos citar como exemplos: o Certame de Vigo de 1883, os Certames de Coruña e Vigo no 84, os de Betanzos e Ourense no 87, os de Pontevedra e Vigo no 88, etc. Tampouco nos *Estatutos pr'o bon reximen d'os Xogos Floraes* ditados polos rexionalistas en 1891 se contemplaba o teatro e, de feito, aínda que nos celebrados ese ano en Tui houbo un premio para a literatura dramática, nos do ano seguinte non figura o teatro.

A dependencia dos Certames tamén limitaba os dramaturgos no sentido de que eran os convocadores desas xustas literarias quen decidía a extensión da peza, e tamén o xénero. A todo isto hai que engadir un obstáculo máis: as convocatorias realizábanse cun prazo de tempo tan escaso que os escritores emigrados non podían participar. Sabemos por *El Eco de Galicia* da Habana que en agosto de 1884 Manuel Lugrís Freire leu ao cadro de declamación do Centro Gallego a súa peza *A costureira de aldeia*, mais nunca a encontramos citada na relación de obras presentadas aos Certames. Podería alegarse que nunca a presentou, mais, aínda que o pretendese, dificilmente podería facela chegar desde Cuba a un certame convocado en Galiza en abril co límite de entrega a mediados de xuño.

A pesar de todos estes condicionantes, sempre que houbo un premio para textos dramáticos, houbo algún dramaturgo disposto a gañalo, e así foron aparecendo os seguidores de Francisco M^a de la Iglesia. En 1884, gañaba o Certame de Pontevedra Emilio Álvarez Giménez co drama histórico *Unha revolta popular*. Coñecemos o texto gracias á edición realizada no seu centenario, en 1984, por Xosé M^a Álvarez Blázquez nos CADERNOS da Escola Dramática Galega. Emilio Álvarez Giménez, director do Instituto de Pontevedra, non era, como Francisco M^a de la Iglesia, un principiante en cuestións dramáticas, pois tiña detrás unha longa traxectoria como dramaturgo en español e as súas obras foran representadas tanto por grupos de amadores como por compañías profesionais. Esta experiencia na técnica teatral, unida ao acerto na selección do episodio histórico, converte o seu texto na obra máis valiosa do teatro rexionalista do século XIX. A respecto desa técnica, o que hoxe consideramos inxenuidades eran habituais no teatro periférico da época, e mesmo nestes casos, hai que sinalar o escaso uso que fai do *aparte* e a práctica inexistencia de monólogos.

No tocante ao tema seleccionado, Álvarez Giménez acertou de pleno na utilización dun episodio histórico como medio de



Emilio Álvarez Giménez.

**SEN CADROS DE
DECLAMACIÓN
DISPOSTOS A ESTREAR
AS OBRAS, OS
POSÍBEIS
DRAMATURGOS
FICARON LIMITADOS A
ESCRIBIREN PARA OS
CERTAMES LITERARIOS**

**ÁLVAREZ GIMÉNEZ
ACERTOU DE PLENO
NA UTILIZACIÓN DUN
EPISODIO HISTÓRICO
COMO MEDIO DE
REFLECTIR A REALIDADE
SOCIO-ECONÓMICA E
POLÍTICA DA SÚA
ÉPOCA**

reflectir a realidade socio-económica e política da súa época. Dramatiza a historia dunha fidalga do século XIV, María Castaña, ou Castiñeira, que encabezou unha revolta popular contra os abusos e inxustizas cometidas polo bispo de Lugo, Pedro López de Aguiar. No desenvolvemento da loita foi axustizado o mordomo e brazo executor do bispo, Francisco Fernández. María Castaña e a súa familia pagaron moi cara a súa insurrección, mais Álvarez Giménez fai caer o pano despois da vitoria popular, cerrando a obra co grito “¡Viva Galicia!” en boca da fidalga. Limitado polas bases do Certame a resumir o episodio nun único acto, o autor estiliza a historia (os fillos de María pasan a seren cuñados, etc.) para resaltar a figura da protagonista.

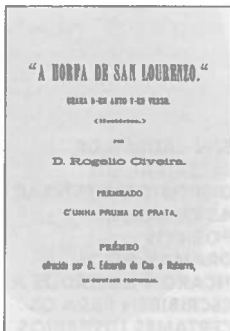
A cuestión do título da peza —*Mari Castaña* no manuscrito e *Unha revolta popular* en Euxenio Carré e mais Rodríguez de Cea— foi resolta por Xosé M^a Álvarez Blázquez incorporando o segundo como subtítulo e apuntando a seguinte hipótese:

“Cabe, pois, a dúbida de que o autor teña presentado ao concurso o texto que nos ocupa co segundo título talvez buscando unha expresividade maior e quizais tamén por fuxir da resonancia un tanto ridícula e populista do nome da personaxe proverbial” (1984: 2).

De certo, o título *Mari Castaña* non foi coñecido na época, pois no seu nº 5, correspondente ao 23 de setembro de 1884, a publicación pontevedresa *O Galiciano* pedía ao autor que levase ao escenario *Unha revolta popular*. Petición que non foi atendida, a pesar de que o cadro de declamación que dirixía Álvarez Giménez representou en novembro dese mesmo ano unha zarzuela española no Teatro Principal de Pontevedra. Isto dá a medida da pouca conciencia existente entre os mesmos dramaturgos e xentes do teatro acerca da necesidade de que os textos dramáticos galegos fosen representados. E como o premio non incluía a publicación das obras, nin sequer Euxenio Carré chegou a coñecela, e non puido servir de exemplo e modelo para ningún dos dramaturgos posteriores, case todos eles principiantes.

No Certame convocado pola revista *O Galiciano* de Pontevedra, en 1886, a pesar de que a historiografía considerou sempre como gañador a Manuel Amor Meilán co drama histórico *Men Rodríguez Tenorio*, a verdade é que a obra premiada foi *A horfa de San Lourenzo, drama n-un auto y-en verso*, de Roxelio Civeira, e Amor Meilán recibiu un *accésit*. Por primeira e única vez na historia dos Certames literarios, todas as obras galardoadas co primeiro premio foron publicadas ese mesmo ano nun volume conxunto. A lectura da peza de Civeira confirma que Euxenio Carré tiña razón ao afirmar que Francisco M^a de la Iglesia creara escola, xa que volvemos a estar perante un drama

A horfa de San Lourenzo,
drama n-un auto y-en
verso de Roxelio Civeira,
premiado en Pontevedra
en 1886.

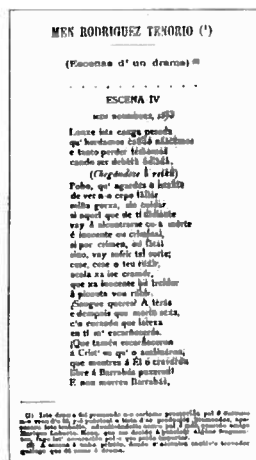


sentimental e non de “costumes galegos”. María é unha pobre orfa recollida por unha tía, Xuana, que a explota. A maldade da vella chega ao extremo de vender o corpo da sobriña a un rico vinculeiro da zona que xa está casado. Na súa desesperación, María procura axuda no seu primo Amaro. No clímax da obra, cando Andrés pretende raptar a María coa axuda de Xuana, entra Amaro e mátao. Cae o pano, co cadáver en escena, despois de que Amaro declare que vivirá como un delincente perseguido pola xustiza.

O drama histórico en verso de Manuel Amor Meilán, *Men Rodríguez Tenorio*, nunca foi publicado integramente, mais coñecemos un fragmento que o autor deu á luz no nº 25 de *A Monteiro*, de Lugo, o 22 de marzo de 1890. Os fragmentos corresponden ás escenas IV e V do acto único que esixían as bases do Certame. Desenvólvense ambas na cela dunha prisión. A primeira é un monólogo en que o protagonista, o trovador galego Men Rodríguez, compara o seu xulgamento co realizado a Xesucristo por Poncio Pilatos. O laio do trovador é interrompido pola entrada do rei Don Pedro, o que dá pé para que saibamos o argumento da obra. Men Rodríguez tivera que fuxir a Portugal por mor dos amores cunha dama a quen desexaba D. Pedro. Xa instalado alí e en véspera de voda cunha portuguesa, foi entregado ao rei castelán a cambio do asasino de Inés de Castro, refuxiado en Castela. Agora, despois de tantos anos, o rei castelán ía cumprir a súa vinganza enforcando o trovador baixo a acusación de traizón. Descoñecemos o final da obra xa que o fragmento se interrompe cando D. Pedro ordena que o prisioneiro sexa conducido á forza.

A través dos parlamentos de Men Rodríguez, Amor Meilán reproduce a versión oficial da historia: o descontento da nobreza castelá contra D. Pedro o Xusticeiro e a traizón de Henrique de Trastámara estaban xustificadas polos excesos sexuais do rei e a súa extrema crueldade. Evidentemente, a utilización que da historia realiza Amor Meilán non ten nada que ver coa que fixera Álvarez Giménez. Este procurou na Idade Media un momento glorioso que puidese iluminar a sociedade do XIX; aquel limitouse a utilizala co criterio romántico do exotismo. O drama histórico ficaba así reducido a nun novo drama de paixóns amorosas desatadas, polo que a desesperación de Euxenio Carré, se a chegase a coñecer, sería aínda máis negra; mais non a leu e limitouse a comentar que, dado o talento do autor, “ha de ser, indubtablemente, una de las que más en estima se deben tener, entre las que componen nuestro teatro regional” (1913: 56).

En 1887, Roque Pesqueira Crespo publicaba no nº 185 de *O Tío Marcos d'a Portela*, un pequeno fragmento dun drama inédito, correspondente á segunda escena do primeiro acto. Son oitenta e seis versos dun parlamento en que Martiño reflexiona



A Monteiro de Lugo publicou en 1890 nas súas páxinas un fragmento de *Men Rodríguez Tenorio*, obra de Manuel Amor Meilán que aparece fotografado abaixo.





A torre de peito burdelo,
'laoreado drama
hestórico-gallego n'un
auto y-en verso, esquirto
n'o idioma rexional'
publicado por Galo
Salinas en 1891. Abaixo,
Urbano González Varela.

sobre a emigración, louvando primeiro as súas vantaxes para acabar rexeitándoa enerxicamente. Esta obra de Pesqueira sería o primeiro drama, ambientado na época e escrito en Galiza, que tratase un tema de actualidade. Mais non foi representada nin publicada na súa totalidade.

En 1890 entra en escena Galo Salinas gañando co drama histórico nun acto, *A torre de Peito Burdelo*, o certame literario convocado polo Liceo Brigantino da Coruña. A importancia deste home é fundamental na historia do teatro galego, non só porque lle debamos o primeiro texto teórico sobre o noso teatro, senón tamén porque contaba cos medios suficientes para financiar a publicación e estrea da súa obra. A peza publicouse en 1891, na Coruña, e en febreiro dese mesmo ano, segundo informou o semanario *El Cabo Ortegal*, foi estreada en Betanzos por unha compañía profesional de zarzuela, que tamén a levou a Pontevedra. Euxenio Carré deixou rexistrado na súa *Memooria...* que a obra foi representada en "varias ciudades gallegas". Esta iniciativa de Galo Salinas é única na historia do teatro galego en Galiza, xa que non temos noticia de que nin sequer el mesmo repetise a experiencia. Probabelmente non fose rendíbel para o autor, xa que este tipo de compañía percorría o Estado, e non lles podía interesar incluír no repertorio unha peza que unicamente podían representar en Galiza.

De todas as formas, esta experiencia serviu para que Galo Salinas fose o máis coñecido dos dramaturgos galegos e a súa obra a máis representada do século XIX. Tamén serviu para que algúns comprendesen que non só había que crear unha literatura dramática, senón tamén os grupos que a levasen a escena. E dicimos "algúns" porque a maior parte dos homes comprometidos coa recuperación cultural e política de Galiza andaban ás cegas a respecto do teatro. Como exemplo disto, ademais do visto con Álvarez Giménez, pode servir o feito de que o director de *O Galiciano*, Rogelio Lois Estévez, fose autor dramático e dirixise desde 1889 un grupo de amadores que non só estreaba no Teatro Principal de Pontevedra, senón que tamén se desprazaba a Vigo e outras localidades; mais nunca representou unha peza en galego, a pesar de que a súa propia publicación convocara certames con premios para a literatura dramática nesta lingua.

A torre de Peito Burdelo, drama hestórico n-un auto y-en verso recrea a lenda do tributo das cen doncelas. A inexperiencia do autor levou a Carballo Calero a cualificar o drama de "embrionario" na *Historia da Literatura Contemporánea*, apelativo con que concordaba Euxenio Carré; tamén coinciden ambos en criticaren duramente a ignorancia que demostra Salinas a respecto da lingua galega. Carré completou o seu comentario sobre esta obra coas seguintes palabras:



“Solo a benevolencia del Jurado puede achacarse que tal obra hubiera obtenido un premio” (1913: 60).

A trama desenvólvese toda ela no mesmo escenario: unha sala da torre. Aí chegan D. Rodrigo e o seu escudeiro Bermudo para rescataren a amada do primeiro, Sancha de Lema. Despois de poren en antecedentes ao público sobre o tributo das cen donce-las e os amores de Rodrigo e Sancha, manteñen unha conversa co Pobo e mais cos cabaleiros Osorio e Lanzós, que non están en escena. A seguir ocupan a mesma sala Sancha e Eldora de Osorio para se contaren as respectivas historias e presenciaren desde a Torre a loita entre mouros e cristiáns. O encontro dos amantes parece indicar que o conflito rematou, mais resulta que aínda falta unha outra batalla e Rodrigo volve deixar as donce-las na Torre. O xefe musulmán que as custodia, Shuakin-el Maleb, intenta forzar a Sancha, mais Eldora dálle morte. Unha vez morto o mouro, os cristiáns ocupan a sala; entre eles veñen o pai de Sancha, Mendo de Lema, e mais un abade mitrado que casa alí mesmo os namorados.

En 1891, os Xogos Florais de Tui incluíron un premio para unha comedia e resultou gañador Urbano González Varela con *Amor e meiquería*. A obra nunca foi publicada nin representada, polo que non sabemos absolutamente nada da primeira comedia do teatro rexionalista. O que si sabemos é que non foi o único texto presentado ao Certame xa que coñecemos o título doutra, *Loitas d'a y-alma*.

En 1892 volve gañar Galo Salinas o único Certame dese ano que contemplaba o teatro, o de Pontevedra, co drama *¡Filla...!*, que o seu autor publicou inmediatamente. Aínda que a obra leva o subtítulo de *Coadro dramático de costumes gallegas, n-un auto y-en verso*, estamos de novo perante un drama sentimental. Patrizo vive consumido pola deshonra que sobre a súa casa botou a filla, María, fuxindo embarazada cun “xefe de camineiros”. Pedro, que localizou a María na Coruña, axudado por Xuliana, intenta convencer a Patrizo de que a perdoe e lle permita volver á casa. Para o lograr recorren a unha entrevista entre pai e filla, esta última disfrazada. Cando María comprende que o pai non a reconece, desvela a súa identidade, mais non logra dobregar o vello. Perante a persistente negativa de Patrizo, Pedro propón casamento a María e ela acepta. Salvada xa a honra da familia, Patrizo accede ao perdón.

A técnica dramática de Galo Salinas e o seu coñecemento da lingua melloraran moito desde a redacción de *A torre de Peito Burdelo*, e así o reconeceu Euxenio Carré que, de todos os xeitos, insistiu en que o tema era vulgar e que non tiña nada que ver cos “costumes galegos”. Con isto último concordaba por completo Carballo Calero, para quen o concepto de honra en



¡Filla...! cadro dramático de Galo Salinas, premiado no certame organizado en 1892 polos Amigos do País de Pontevedra. Abaixo, Rogelio Lois.



**O PROBLEMA
FUNDAMENTAL DE
PEDRO MADRUGA É
QUE CARECE POR
COMPLETO DE
ESTRUTURA E
CONFLITO
DRAMÁTICOS**

Patrizo era máis propio dun Alcalde de Zalamea do que dun labrego de Xuvia. De novo ficara traizoado o concepto de “drama costumista” como pintura dunha realidade social, e comezaba a identificación do costumismo coa vestimenta tradicional dos personaxes, o ambiente rural e unha lareira no escenario. Nesta ocasión Salinas non contratou a ninguén para estrear a súa obra, mais o seu exemplo de publicala foi seguido por outro dramaturgo, Juan Cuveiro Piñol, que en 1897 deu á imprenta o seu drama histórico nun acto, *Pedro Madruga*. Os problemas sobre a data de publicación desta obra foron resoltos xa por Carballo Calero e, por se quedase algunha dúbida, diremos que na súa *Memoria...* Euxenio Carré a localiza tamén en 1897, deixándonos por todo comentario as seguintes palabras:

“El respeto que nos merece la memoria de su autor hace que nos abstengamos de todo juicio acerca de esta obra, de la que es bastante digamos que, según nuestras noticias, fue presentada en varios certámenes en los que había tema señalado para tal género de trabajo, sin obtener recompensa alguna” (1913: 79).

Cuveiro non era dramaturgo. Para dar idea do tipo de diálogo que utiliza abondará con comentar que D. Pedro, cando lle piden que relate a conquista de Pontevedra polas forzas de Isabel a Católica, dedica vinte e cinco versos a explicar a etimoloxía do topónimo e a súa historia. Tamén se reprochou á obra que non se ativese á verdade histórica e que o seu contido non se correspondese co título, xa que Pedro Madruga aparece unicamente en dúas das seis escenas que a compoñen. Na realidade, a verdade histórica nunha peza literaria non é relevante: carece de importancia que se mesturen situacións e figuras cronoloxicamente distantes ou que se modifiquen situacións, e tamén é lóxico que a figura de D. Pedro se presente aureolada do romantismo imperante nos estudos históricos da época. O problema fundamental de *Pedro Madruga* é que carece por completo de estrutura e conflito dramáticos. O fío argumental é que o labrego Xan da Xesta quere vingarse do fillo de D. Pedro, D. Álvaro, por mor de que vai casar con Inés, da que Xan está namorado, e cumpre o seu desexo tirando a D. Álvaro no foxo do castelo. Mais esta acción non ten consecuencia ningunha e non se volve citar no resto da obra. A este despropósito súmase que Pedro Madruga fai acto de presenza dúas veces: a primeira para explicar as razóns que o levaron a tomar partido por Dona Xoana, e a segunda para anunciar a vitoria de Isabel, comunicar o seu retiro a Camiña e mais profetizar a desaparición do feudalismo, que xa cumpriu a súa misión, deixando paso a tempos venturosos cos Reis Católicos.

Pedro Madruga, de Xan Cuveiro Piñol, un drama histórico editado en Pontevedra no 1897.



**EN 1896 ESTÁ DATADO
O PRIMEIRO ESCRITO
TEÓRICO SOBRE O
NOSO TEATRO, A
MEMORIA ACERCA DE
LA DRAMÁTICA
GALLEGA, DE GALO
SALINAS**

A falta de técnica, a retórica desbordada e mais a ideoloxía asolagan esta peza da que o único que se salva son as boas intencións do autor. O rexurdimento de Galiza pasaba pola reivindicación da súa historia e a creación —ou resurrección—, daqueles mitos que lle foran negados. Pedro Madruga formaba parte desa mitoloxía e como tal merecía que a súa figura fose glorificada. Mais Cuveiro Piñol formaba parte da corrente rexionalista que intentaba por todos os medios conxugar a súa defensa de Galiza coa fidelidade á unidade de España; de aí que tivese que realizar encaixe de palillos coa figura de Pedro Madruga para que o heroi da “patria chica” non traizoase a “patria grande”.

En 1896 está datado o primeiro escrito teórico sobre o noso teatro, a *Memoria acerca de la dramática gallega. Causas de su poco desarrollo e influencia que en el mismo puede ejercer el regionalismo*, de Galo Salinas. Despois de contestar as afirmacións de Juan Valera, que negaba ao galego a categoría de lingua, o autor realiza un percorrido polas literaturas catalana e valenciana para establecer unha comparación coa galega. Por fin, entra en materia enumerando as obras dramáticas galegas cun criterio diferente segundo fosen ou non anteriores a 1882, ano da estrea de *A fonte do xuramento*. Para o teatro anterior aos rexionalistas utiliza o criterio da edición e, por tanto, só cita *O pleito do gallego* e a sátira contra Wilson que, como vimos, estaba redixida en español, prescindindo de todo o teatro popular que nunca fora editado. Porén, para as obras posteriores a 1882, da autoría de escritores recoñecidos, este criterio xa non rexe e cita todas as pezas premiadas en certames, as representadas de que ten noticia, e mesmo algúns Apropósitos. De todos os xeitos, o máis interesante da *Memoria* é a análise que ofrece sobre as causas do seu escaso desenvolvemento, porque as súas afirmacións van sentar unhas premisas que serán repetidas ata a saciedade durante a primeira metade do século XX. Para Salinas non era a falta de textos dramáticos, senón a “absoluta carencia de actores”, o atranco fundamental para o desenvolvemento do teatro galego e, como segunda causa, contemplaba o pouco que se falaba o galego entre “nós”.

É curiosísimo observar cómo estas dúas afirmacións foron admitidas sen a máis mínima crítica, pois ninguén cuestionou esa “carencia de actores”, a pesar de que todas as sociedades recreativas, comezando polo Liceo Brigantino, contaban cun cadro de declamación. Haber non habería actores dispostos a interpretar obras galegas, mais o que sobraron sempre foron actores amadores. O caso é que ata 1936 teremos que escoitar como un dos argumentos máis fortes contra o teatro galego a falta de actores, e mesmo se chegará a atribuír a características xenéticas da “raza” a falta de espírito histriónico. Na segunda



**O TEATRO DOS
REXIONALISTAS EN
GALIZA NON SOUBO,
OU NON PUIDO,
CHEGAR AO PÚBLICO**

das causas ofrecidas por Salinas —o escaso cultivo da lingua entre as clases urbanas— radicaba o problema fundamental, xa que os actores eran unicamente o espello dunha sociedade colonizada que se avergoñaba da súa lingua e da súa cultura.

Como anunciaba no longo título do traballo, Salinas consideraba que o rexionalismo podía corrixir estas deficiencias a través dun mecenas, dun empresario xeneroso, rexionalista e amante do país, que investise o seu diñeiro nunha compañía de teatro galego. Esta compañía percorrería Galiza mostrando o noso teatro, servindo de exemplo e, á vez, de escola de actores; ao tempo, a súa existencia garantiría que os dramaturgos redixisen máis textos. Por último, cerraba a obra solicitando información sobre as obras e autores que el puiden descoñecer. A falta de resposta levouno a crer que non existía máis que o que el citara.

En resumo, se consideramos os froitos obtidos polo teatro rexionalista en Galiza durante o século XIX, os resultados non eran demasiado alentadores. Contamos con catro dramas históricos, tres dramas sentimentais e o título dunha comedia. A valoración de Euxenio Carré non podía ser moi positiva xa que o mellor desta produción (*Mari Castaña*, de Emilio Álvarez Giménez), non o chegou coñecer. De aí as reticencias que intentaba desentrañar Quintáns a respecto das seguintes palabras de Carré:

“Si las primeras obras teatrales gallegas, condenadas tal vez a no ser representadas jamás, aparecían inexpertas y tímidas, si la selección de asunto y trama eran fuera de toda realidad y conocimiento de la escena...” (1911: 126).

De certo, o teatro dos rexionalistas en Galiza non soubo, ou non puido, chegar ao público. Uns porque crearon un teatro diglósico que, baseado en ridiculizar o galego e os galegos, non podía ser aceptado pola sociedade vítima do escarnio. Outros, porque nas súas arelas de crear un teatro culto esqueceron arraigalo na realidade social do público a quen ía dirixido e, prescindindo da lección de Rosalía, alleáronse totalmente da única tradición coa que contaban: a popular e oral. Porén, os dramaturgos da emigración, máis sensibilizados coa tradición e a cultura que deixaran atrás, apoiáronse nela e chegaron a conectar, cando menos, cun sector do público galego. De alí chegarán as tendencias, e os dramaturgos, que converterán nunha realidade o teatro rexionalista.

O manuscrito da primeira obra escrita na emigración cubana, a comedia en verso *A costureira de aldea*, de Manuel LUGRÍS FREIRE, foi achado recentemente pola profesora Teresa López e, aínda que non hai constancia de que fose representada, nel figu-

Manuel LUGRÍS FREIRE.



ran os nomes dos actores ao carón da lista de personaxes. O que si está documentado é que o seu autor a leu ao cadro de declamación do Centro Gallego da Habana en agosto de 1884 e, en marzo do ano seguinte, *El Eco de Galicia* comentaba que xa comezaran os ensaios, mais pasou o tempo e, en maio, a raíz de que un xornal de aquí a dese por estreada, a redacción do *Eco* reclamaba a súa representación. *A costureira de aldea* desenvolve a acción nunha aldea galega onde un tenorio castelán pretende seducir unha moza e resulta castigado convenientemente. O asunto serve de pretexto para denunciar a fachenda dos casteláns e andaluces a respecto dos galegos, e para contrarrestar os ataques de que estes eran obxecto: din que os galegos falan mal o español, mais eles falan peor o galego, pois nin sequer son capaces de pronunciar todos os seus fonemas; din que os galegos son brutos, mais eles fártanse de aplaudir perante unha atrocidade como a das corridas de touros, etc. A grande novidade da peza é que, rompendo coa obsesión da época pola verosimilitude, o personaxe madrileño, Prácido, fala galego; un galego deturpado no sentido de que utiliza en ocasións léxico español, mais non é castrapo. Con Lugrís entraba o elemento reivindicativo no teatro galego, e nesta liña ía seguir Ramón Armada Teixeiro na súa obra *¡Non máis emigración!*



Ramón Armada Teixeiro. Abaixo, edición da súa obra *¡Non máis emigración!* imprimada en La Habana no 1885.

Como colaborador de *El Eco de Galicia*, Armada encontrou neste semanario un grande apoio para dar publicidade a súa creación. En xuño de 1885 xa comentaba as súas cualidades e anunciaba a próxima estrea e publicación. A respecto desta última existe un pequeno problema que quizais fose xerado polo exceso de entusiasmo dos redactores do semanario cubano. En 1885 o *Eco* anunciaba a saída da primeira edición, dato confirmado polo semanario pontevedrés *O Galiciano* que, no número correspondente ao 23 de novembro, comenta o exemplar recibido. En xaneiro de 1886 *El Eco de Galicia* comunicaba a saída dunha 2ª edición que debeu atrasarse varios meses, pois a edición que todos coñecemos como 2ª (porque así figura nos exemplares) inclúe todas as críticas publicadas despois da estrea da obra, celebrada o 10 de abril dese mesmo ano. De existir unha gralla de imprenta, e ser esta en realidade a 3ª, a edición publicada por *El Eco Ortegano*, entre 1904 e 1905, sería a 4ª. Fose como for, poucas obras galegas, e moito menos dramáticas, tiveron tan grande difusión.

¡Non máis emigración!, subtitulada polo autor como *Apropósito lírico-dramático*, está dividida en dous actos. O primeiro transcorre nunha aldea de Galiza onde Xan e Marica viven unha historia de amor semellante á descrita por Curros en *A Virxe do Cristal*. Marica é consciente desa semellanza e prega á Virxe que o seu namorado non acredite nas argalladas de Farruco, mais Xan, doído, decide emigrar. No segundo acto, que se de-



senvolve na Habana, un Xan arruinado, doente e hospitalizado, recibe a visita de Farruco para lle confesar a verdade. Auxiliado pola Sociedade de Beneficencia retorna a Galiza para se reconciliar con Marica. A respecto do teatro que estaban a escribir os rexionalistas do interior, Armada Teixeiro presentaba varias diferencias. Nas partes dialogadas, non cantadas, utilizaba a prosa, como a utilizaran Guitián Rubinos, os anónimos autores do *Entremés do gato* e, probabelmente, moitos dos autores do teatro popular. Igual que LUGRÍS, tampouco reparaba Armada na cuestión da verosimilitude e puña o galego en boca de todos os seus personaxes, tanto nos estudantes que pasean polo peirao da Coruña coma nos vendedores de xornais da Habana. Ademais, conectaba directamente coa realidade do seu tempo tocando un tema tan candente como o da emigración, e realizando unha alegación contra dela.

Toda a crítica estivo de acordo en celebrar os seus acertos na acción dramática e na naturalidade da lingua, mais discrepou a respecto da visión que ofrecía sobre a emigración. Uns críticos reprocháronlle o pouco tino con que trataba as causas desa emigración, que era unha “enfermidade social” e non un capricho, pois o protagonista da obra emigraba por unha pinga de afán aventureiro e un moito de despeito amoroso, non por necesidade. Outros consideraban que a emigración era beneficiosa para o país e, por tanto, cualificaron de erro tanto o tema como o argumento. Nesta segunda liña figuraban a maior parte dos rexionalistas do interior; quizais de aí derive o pouco interese que tiveron en difundila. Euxenio Carré estaba entre estes últimos, mais recoñecía que era a peza de máis calidade do século XIX:

“Por lo demás, este primer ensayo lírico-dramático es digno de encomio y ya quisieran otras obras de escritores gallegos de más renombre, que siguieron a la del Sr. Armada Teijeiro, tener siquiera el mérito de *¡Non máis emigración!*” (1913: 58).

Despois dalgúns atrasos, a obra foi estreada o 10 de abril de 1886, no Teatro Tacón da Habana por unha compañía profesional que contaba, cando menos, cunha soprano galega. De forma que Armada utilizou o mesmo sistema que despois, aquí en Galiza, empregaría Galo Salinas. A pesar do éxito de público que, segundo a prensa, logrou non só o día da estrea, senón tamén o seguinte, e mesmo na terceira representación, que se realizou en xuño no Teatro Albu, o cadro de declamación do Centro Galego non modificou os seus costumes e seguiu a representar obras españolas. Practicamente cada domingo celebraba unha velada literaria en que non faltaban obras escritas por emigrantes galegos, mais sempre en español. Haberá que agardar a que se celebre unha función a beneficio do director do cadro, Alfre-

**¡NON MÁIS
EMIGRACIÓN! FOI
ESTREADA O 10 DE
ABRIL DE 1886 NO
TEATRO TACÓN DA
HABANA POR UNHA
COMPAÑÍA
PROFESIONAL**

do Nogueira, que retornaba definitivamente a Galiza, para que se decidisen a subir ao escenario falando galego. Así estrearon, o 8 de decembro de 1888, no Teatro Irijoa, *A horfa de San Lourenzo*, de Roxelio Civeira. O cadro desapareceu despois desta estrea, probabelmente por falta de director.

Sen cadro de declamación propio, o tema do teatro ficou no esquecemento ata que, en 1891, Galo Salinas volveu a petar na conciencia galega da emigración cubana para vender *A Torre de Peito Burdelo*. Nun exercicio de *marketing* sen precedentes, Salinas apela ao patriotismo dos galeguistas de Cuba para que “haciendo propaganda entre sus amigos, ateneos, sociedades de instrucción y recreo y otros centros, respecto al objeto de la presente circular, cada cual se entere de las condiciones puestas al pié y me honren suscribiéndose, ya en colectividad ó bien particularmente al número de ejemplares que tengan por conveniente” (*El Eco de Galicia*, 6.2.1981). Ignoramos se alcanzou o seu propósito, mais conseguiu reactivar a cuestión e que desde as páxinas do *Eco* se volvese a reclamar a representación de obras en galego. Como resposta, o ‘Orfeón Ecos de Galicia’ levou de novo ¡*Non máis emigración!* ao escenario do Teatro Payret en maio e mais en xuño.

De todos os xeitos, o Centro Gallego seguía sen cadro de declamación, e un único texto lírico non abundaba para cubrir as necesidades de repertorio dos tres orfeóns galegos que existían na Habana. Ademais, a partir de 1893 a situación en Cuba entrou nunha fase especialmente delicada pola cuestión da autonomía antillana, que culminaría na guerra con Estados Unidos, e que non deixaría moito lecer para que os escritores afincados alí se sentisen implicados na recuperación do teatro galego, que entrou nunha fase de silencio que se prolongaría ata que ecoasen na illa as novas sobre a Escola Rexional de Declamación da Coruña.

Sería a emigración arxentina quen mantivese vivo o teatro galego na década de 1890 a través das pequenas entidades recreativas da colonia. A diferenza do que acontecía en Cuba, onde existía un poderoso Centro Gallego, en Bos Aires, ata comezos do século XX o que dominaron foron as pequenas sociedades que, por mor dos seus orfeóns e das veladas mensuais que celebraban, propiciaron a aparición de obras dramáticas de que unicamente coñecemos os datos facilitados pola prensa. A raíz do triunfo alcanzado polo ‘Orfeón Gallego’, en xaneiro de 1894, *El Eco de Galicia* lanzaba a idea de reconstruír, a partir deste orfeón, o antigo Centro Gallego —desaparecido en 1892—, e transformalo nunha entidade semellante á cubana. Acompañaba este chamamento coa publicación da escena coral *Os Ártabros*, de Francisco M^a de la Iglesia. O proxecto callou, e o 7 de xullo dese mesmo ano presentábase ao público o



Os ártabros, escena orfeónica con música de Pascual Veiga, obra de Francisco M^a de la Iglesia, editada en 1889. Abaixo. Galo Salinas.



**CATRO ESTREAS NUN
MESMO ANO DEBERON
ALIMENTAR A ILUSIÓN
DE QUE O TEATRO
GALEGO CONTABA
CUN PÚBLICO PROPIO**

‘Orfeón Centro Gallego’ estreando o drama *¡Filla...!*, de Galo Salinas, e o monólogo *A volta da romaría*, de Manuel Novoa Costoya. No discurso de apertura, o director de *El Eco de Galicia*, Manuel Castro López, explicaba a necesidade de crear un teatro propio e a intención da directiva do Centro de que o seu cadro de declamación levase a escena todas as obras galegas.

Parecía que o que non deran conseguido os rexionalistas do interior ían conseguilo os da emigración, xa que na segunda velada o ‘Orfeón Centro Gallego’ representou, ademais de *¡Filla...!*, *A horfa de San Lourenzo*, de Roxelio Civeira. Porén, a reconstrución do antigo Centro Gallego non prosperou e o cadro de declamación debeu sufrir as mesmas divisións que a súa directiva, xa que na terceira e última velada, celebrada en decembro, a primeira actriz foi substituída por unha irlandesa, M. Mac Leish. Evidentemente, eran certas as palabras que Castro López pronunciara no acto de presentación do orfeón, en que atribuíra a falta de desenvolvemento do teatro galego á vergoña que sentían moitos galegos de falaren en público a súa lingua. Que unha moza nada en Irlanda e criada en Uruguai tivese que interpretar en galego o papel protagonista de *A horfa de San Lourenzo*, di máis que calquer comentario que poidamos facer nós sobre os preconceitos da colonia galega.

A desaparición do ‘Orfeón Centro Gallego’ deu paso a un outro ‘Orfeón Gallego’ que, en 1896, volveu a representar *¡Filla...!* en marzo, e *A horfa de San Lourenzo*, en abril. Outra volta *El Eco de Galicia* insiste en que deben continuar por ese camiño e representar o resto das obras con que conta o repertorio galego. Ignoramos se chegaron a satisfacer a petición do semanario xa que non se conserva ningunha colección completa de prensa destes anos, mais as representacións galegas continuaron e temos documentadas as estreas de *Peruxo da Cancela*, de José M^a Cao Luaces, ese mesmo ano, e, no seguinte, o monólogo *Pra que m’enamorei*, de Xesús San Luís Romero.

De novo as divisións internas fermentan e, a finais de 1897, o ‘Orfeón Gallego’ sofre unha escisión da que nace o ‘Orfeón Gallego Primitivo’. Isto, en principio, produce un aumento das representacións galegas xa que ao longo de 1898 ambos o inclúen no seu repertorio. O ‘Orfeón Gallego’ estrea o cadro lírico *A volta da romaría de Santa Xusta*, de Manuel Novoa Costoya, e mais a traxedia nun acto e sete cadros *A orfa de Bastabales ou O pan da emigración*, de Eduardo García. Mentres, o ‘Orfeón Gallego Primitivo’ estrea a comedia nun acto e en verso, *O xastre aproveitado*, de Xesús San Luís Romero, e mais o pasillo cómico *Recordos d’un Fiadeiro*, de autor descoñecido.

Catro estreas nun mesmo ano deberon alimentar a ilusión de que o teatro galego contaba cun público propio, e de que cabía a posibilidade de se independizar das directivas das sociedades,

sempre en conflito ideolóxico ou de intereses. Isto levou o actor Joaquín Otero a crear un grupo independente co nome de Centro Dramático Gallego, que anunciou a súa presentación para o día 15 de decembro de 1898 no Teatro Apolo, coa obra *A fonte do xuramento*, de Francisco M^a de la Iglesia. En dúas ocasións houbo que suspender a función por falta de público, e os redactores de *El Eco de Galicia*, nun anónimo artigo titulado “Centro Dramático Gallego”, recordaron ao cadro que “obras de ese género deben darse, al menos por ahora, en alguna sociedad, y no en ningún teatro público”. Este fracaso provocou o abandono total do teatro galego, que non volverá a subir aos escenarios arxentinos ata que as noticias sobre a Escola Rexional de Declamación da Coruña volvan a espartar as ilusións perdidas.

Sempre se considerou a creación da Escola Rexional de Declamación como unha iniciativa do grupo rexionalista coruñés, e a Galo Salinas como o seu principal promotor. Porén, reconstruíndo o proceso a través da prensa, poderá comprobarse que o mérito de tal empresa corresponde por completo a un grupo reducido de actores dirixidos por Eduardo Sánchez Miño. As primeiras noticias que aparecen na prensa sobre o proxecto de crear unha Escola Rexional están datadas a mediados de 1902, e limítanse a informar de que o “grupo de animosos rapaces” que pretende levar a cabo esta iniciativa solicitou a colaboración de Galo Salinas, e de que teñen problemas para conseguiren actrices que queiran subir ao escenario falando galego. Por fin, en novembro conseguen colaboradoras e anuncian para o 18 de xaneiro de 1903, no Teatro Principal da Coruña, unha función destinada a recadar fondos para crear unha

**AS PRIMEIRAS
NOTICIAS QUE
APARECEN NA PRENSA
SOBRE O PROXECTO
DE CREAR UNHA
ESCOLA REXIONAL
ESTÁN DATADAS A
MEDIADOS DE 1902**



Membros da Escola Rexional de Declamación fotografados na Coruña en 1905. Aparecen Julia e Maria Anguita, Consuelo Puga, Luís Lens, Mariano Tudela, Luis Panisse, Abelardo Rivas, Pedro González, José Sánchez, Carlos Veiga, José Velo, José Blanco e os nenos Zoilo Díaz e Celia Anguita.



Redacción da *Revista Gallega* da Coruña. Aparecen os redactores Florencio Vaamonde, Eladio Rodríguez, Eugenio Carré, Francisco Tettamancy e o director, sentado, Galo Salinas.

Escola Rexional de Declamación. A parte galega do programa consistiría na estrea en Galiza do drama *¡Filla...!*, de Galo Salinas. Ese mesmo día, a *Revista Gallega*, que dirixe o propio Salinas, dedica ao anuncio da representación un artigo en portada. Con todo, haberá que agardar as crónicas da función para coñecer o elenco: Julia e María Anguita, Dolores Losada, Consuelo Puga, Bernardo Bermúdez Jambrina e mais Federico Lago baixo a dirección de Eduardo Sánchez Miño, que é tamén o primeiro actor.

Os fins desta función foron difundidos tanto pola prensa da Coruña como pola de Santiago e a resposta foi boa xa que, ademais das moitas louvanzas que lle dedicaron á obra e á interpretación, Galo Salinas recibiu unha felicitación por escrito asinada por corenta figuras do mundo intelectual do momento, e mais o agasallo dunha pluma de ouro dun anónimo admirador. O nº 410 da *Revista Gallega*, correspondente ao 25 de xaneiro de 1903, recolleu as críticas de toda a prensa local, e o seguinte foi dedicado case en exclusividade a reproducir as cartas de felicitación recibidas polo seu director, cartas que chegaran desde todos os puntos de Galiza, e mesmo de Barcelona. O grande triunfador era Galo Salinas; todo foron parabéns porque, por fin, estaba en marcha o teatro galego. En ningunha delas hai a máis mínima referencia a Sánchez Miño e o seu grupo.

A Escola Rexional de Declamación ficaba constituída en febreiro dese mesmo ano, cun organigrama que contemplaba un Presidente, un Director técnico, dous Directores artísticos, un secretario, un tesoureiro, un bibliotecario, dous vocais e un representante que integraban o Directorio que a rexería. Na nota que comunicaba a súa constitución, publicada na *Revista Gallega*, a Escola solicitaba dos dramaturgos galegos que remitisen as súas obras ao Presidente do Directorio, Galo Salinas, e roga-

Escena VIII do drama *¡Filla...!* de Galo Salinas nunha representación na Coruña.



A ESCOLA REXIONAL DE DECLAMACIÓN FICABA CONSTITUÍDA EN FEBREIRO DE 1903

ba á prensa que reproducise o comunicado. Non se facilitaba o enderezo da Escola Rexional, a pesar de anunciar que serían admitidos os alumnos e alumnas que reunisen condicións para o teatro, e tampouco se citaban os nomes dos directores. Evidentemente, a publicación non daba demasiada importancia ao único que realmente a tiña. Sabemos que Eduardo Sánchez Miño foi director da Escola, mais ignoramos se era director técnico ou artístico, e tamén descoñecemos as competencias e os nomes dos outros dous directores. Esta subdivisión da dirección quizais respondese ao feito de que a Escola Rexional tamén representaba teatro español, e que mesmo houbo actores dentro dela que nunca subiron ao escenario falando galego. De todos os xeitos, con esta multiplicidade de cargos directivos a Escola nacía coa semente da discordia no seo. Aos quince días, o 1 de marzo, reproducíase o mesmo comunicado cunha coda: Cuveiro Piñol remitira o seu drama histórico *Pedro Madruga*.

A escolla da primeira obra que ía representar a recién constituída Escola Rexional de Declamación debeu desatar as primeiras polémicas e abandonos, xa que o día 22 de marzo de 1903 a *Revista Gallega* dedica a portada a un longuísimo artigo sobre unha representación de *¡Filla...!* en Bos Aires, e na última páxina, en catro liñas, comunica que a Escola Rexional está ensaiando “un nuevo drama gallego y un diálogo sensacional”. Queremos chamar a atención non só sobre a diferenza de tratamento que recibe unha reposición en Arxentina fronte ao que sería a primeira actuación da Escola como tal, senón tamén sobre os adxectivos utilizados na nota, porque o novo drama era *A Ponte*, de Manuel Lugrís, mais o diálogo “sensacional” era unha obra española, de Vital Aza. Galo Salinas abandonara a Escola Rexional, e así o confirma nun artigo publicado na súa revista o 3 de maio do mesmo ano, en que comenta que tamén hai diferencias entre os actores.

O 24 de xuño de 1903, nunha función benéfica, a Escola volveu a representar o drama de Galo Salinas, e, por fin, o 18 de xullo estreaba *A Ponte*, de Manuel Lugrís Freire. As críticas, tanto na prensa da Coruña como na de Santiago, foron moi boas, aínda que todos os xornalistas lamentaron que non houberse máis público. Uns felicitaban a Lugrís polo uso da prosa e a naturalidade da lingua, outros porque se atrevera a enfrontar directamente o problema do caciquismo e a revolución social, e o comentarista de *La Voz de Galicia* consideraba que se o público fose obreiro as aplausos serían maiores. Unicamente Galo Salinas, na *Revista Gallega*, adiantaba que podería haber xente que non concordase coas ideas expostas polo autor, mais, de todas as formas, a súa valoración da obra foi positiva.

A ponte, drama en dous actos en prosa, rompía co costumismo e o drama histórico para inaugurar en Galiza o teatro social,

A ESCOLLA DA PRIMEIRA OBRA QUE ÍA REPRESENTAR A RECÉN CONSTITUÍDA ESCOLA REXIONAL DE DECLAMACIÓN DEBEU DESATAR AS PRIMEIRAS POLÉMICAS E ABANDONOS

A Ponte foi estreada en 1903. Abaixo, unha volandeira do seu reestreno, vinte anos despois, na Coruña.

TEATRO ROSALIA CASTRO Representacións Periódicas PRAGA 19 21
 Mesa Luns 12 de Abril de 1923

Grandes funcións de teatro galego
 POLA ROTARRIE E AFRACEDIDA
ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA
OSTEA CAPITAL
 As sete da tarde e as dez da noite

PROGRAMA

1. *Os Lúas* (unha ópera que representa un episodio histórico do século XVIII).
 2. *OSTEA CAPITAL* de Manuel Lugrís Freire.
 3. *¡Filla...!* de Eduardo Sánchez Miño.

A PONTE
 Personaxes: Azañela, Sabela, Tomillo, Xilto, Pedro, Vinagreiro e Anán.
 Esta obra, de sólida dramática que se representa en todas as cidades de Galicia, foi representada en Coruña por primeira vez, no teatro Rosalia Castro, o día 18 de xuño de 1903.

4. Representación de obxectivos de carácter social e histórico.

AYUDADO
 Personaxes: D. Leonardo e Rosalinda

Prezo das localidades	Prezo das localidades
Primeira fila	1.50
Segunda fila	1.00
Terceira fila	0.75
Quarta fila	0.50
Quinta fila	0.25
Sexta fila	0.10
Sétima fila	0.05
Octava fila	0.02
Novena fila	0.01
Decima fila	0.00

Venda: Vinte e cinco céntimos de imposto sobre os billetes de entrada.

O PECADO ALLEO
 de D. Leonardo Carré Alvarez

El teatro 11, calle de la Compañía, de Coruña, de mañana a las 8 de la tarde.

BERNABITO VILLORES
 Director artístico

**OS COMENTARIOS
SOBRE A PONTE
DEBERON ESPERTAR
UNHA GRANDE
EXPECTACIÓN ENTRE
AS CLASES
TRABALLADORAS E
MESMO ENTRE AS
ELITES DA CIDADE**

o teatro de tese. A peza ábrese cun monólogo de Ánxela que nos pon en antecedentes de que o seu home, Pedro, está na cadea polas falsas acusacións do Vinculeiro que a quere deshonorar. Despois dunha espera en compañía de Sabela, chega Antón para anunciar a liberación de Pedro, por mor da intervención de D. Rafael. Antón renega dos caciques, da covardía e desunión dos labregos, da superstición que os come e dos representantes da Igrexa que os dominan, fronte a Pedro, que confía na intervención de Deus para solucionar os seus problemas e na resignación cristiá como bálsamo contra a dor. Nun momento en que Ánxela fica soa en escena, o Vinculeiro, que descoñece a liberación de Pedro, intenta forzala; Pedro quere matalo, mais ela impídello. Por uns instantes o protagonista dubida da lealdade da súa dona, mais a volta de Antón e as súas palabras devólvenlle o sentido común e fanlle comprender a situación en que se encontra.

O segundo acto, dividido en dous cadros, ábrese cun monólogo de Pedro que nos pon en antecedentes de que foi expulsado da casa, propiedade do Vinculeiro, e de que ninguén lle dá traballo; a súa situación é tan desesperada que non ten cea para os fillos. É Noite Boa e a miseria e a fame do seu fogar contrasta coas cantigas que se escoitan fóra. Disposto a pedir polas portas e mesmo a roubar se for necesario, Pedro vai saír da casoupa cando chega Antón. O bon amigo trae da Coruña os alimentos necesarios para celebraren o Nadal. Aínda que Pedro insiste na súa resignación e en non querer admitir as revolucionarias ideas de Antón, acepta como única saída emigrar a América. O segundo cadro, que se desenvolve no exterior, nun camiño cunha ponte que está preto da Igrexa, comeza cun outro monólogo do Vinculeiro. Así sabemos que D. Rafael é rexionalista, e confirmamos pola súa propia boca que o Vinculeiro, como bon cacique, ten comprada a xustiza, os políticos e o mesmo crego. Pedro e Ánxela non teñen posibilidades ningunhas. É o día de Nadal e, por tanto, de precepto: o Vinculeiro, Ánxela e Pedro asisten á misa. Mentres Antón agarda por eles no adro, sae Pedro como un tolo porque o Vinculeiro persiste na súa actitude lasciva na mesma casa de Deus. Agáchanse tras dunha árbore para comprobaren que o que sospeitan é certo e, cando o cacique intenta de novo forzar a Ánxela, Pedro sáltalle encima; o Vinculeiro tira unha pistola do peto, mais a navalla de Pedro alcánzao no peito antes de que poida disparar. Desde o outro lado da ponte, Antón invítao a pasar ao outro lado, e cae o pano despois de a parella cruzar a simbólica ponte.

A xustiza pola man, veláí a mensaxe de Lugrís. A pesar do seu maniqueísmo, de que as personaxes son absolutamente bondadosas ou absolutamente malvadas, da súa tremenda carga doutrinal e de que case todo o que acontece na obra non o vemos, senón que se nos conta, *A ponte* tocaba as cuestións máis

Momento dunha representación, en 1925, de *A Ponte* de Lugrís, en Vigo.



candentes da sociedade galega da época. Falaba dos problemas que preocupaban no momento e facíao utilizando a mesma lingua en que falaban os traballadores, pois renunciando ao uso do verso e seguindo o exemplo de Armada Teixeira, Lugrís redixira a súa obra en prosa. Canto a calidade artística, non tiña nada que envexar ao teatro social que se escribía e representaba no resto do Estado.

Tendo en conta os axitados días que vivira A Coruña en febreiro, cun paro xeral e a cuestión obreira como centro da vida política e económica, a pesar do pouco público que asistira á estrea, os comentarios sobre o tema de *A Ponte* deberon espertar unha grande expectación entre as clases traballadoras e mesmo entre as elites da cidade, xa que a reposición, realizada o 22 de novembro do mesmo ano, foi un verdadeiro acontecemento social. *La Voz de Galicia* citaba as personalidades que asistirían á función —todos os políticos da Coruña e a mesma Condesa de Pardo Bazán— e aseguraba que esta era a verdadeira estrea da obra, xa que o teatro estaba completo: abaixo as clases dirixentes, arriba as populares.

Nesta ocasión, a crítica de Galo Salinas na *Revista Gallega* cambiou por completo de ton. Semella que está a falar dunha obra diferente á que fora estreada en xullo. Discute os seus valores artísticos e morais, e mesmo chega a propor un outro final en que o protagonista non tomase a xustiza pola man. Insistía Salinas en que el se limitaba a recoller as opinións dos que non compartían con Lugrís o entusiasmo pola causa obreira e atribuíu o éxito conseguido a que fora aplaudido por “el pueblo”. Poderíase crer que Salinas falaba en nome de todos os seus corelixionarios, mais non é certo, pois Euxenio Carré consideraba que por fin con Lugrís o teatro galego alcanzara o ton acaído:

“Gran conocedor [Lugrís] del tiempo y acción, el desenlace es hijo natural de los sucesos y desde los primeros momentos el espectador que va siguiendo con interés creciente el drama que se desarrolla ante su vista, comprende que no puede tener otra solución sino forzosamente la que le da el autor. Ese es el grandísimo mérito de Lugrís, así como el de la exposición y medio ambiente en que se mueven los personajes que crea, a los que transmite, y en los que da vida, a los nobles ideales de su corazón: el amor a la patria, a la justicia y a la humanidad” (1913: 88).

Na nosa opinión, o artigo de Galo Salinas confirma que abandonara a Escola Rexional porque non estivera de acordo coa selección de *A Ponte* e, nesta liña de afastamento, a *Revista Gallega* xa non comentou o éxito obtido pola Escola Rexional en Ferrol, cando a levou alí, en decembro do mesmo ano. Porén,

**GALO SALINAS
ATRIBUÍA O ÉXITO
CONSEGUIDO A QUE
FORA APLAUDIDO POR
“EL PUEBLO”**

**LUGRÍS TIVO QUE SAÍR
AO ESCENARIO
DESPOIS DE CADA
ACTO DA
REPRESENTACIÓN DE A
PONTE E ACABOU POR
CHORAR DE EMOCIÓN**

El Correo Gallego desfixose en louvanzas a Lugrís e os actores e actrices da Escola, mentres o correspondente de *La Voz de Galicia* insistía en que o público das localidades populares era o máis entusiasmado. Lugrís tivo que saír ao escenario despois de cada acto e acabou por chorar de emoción. Por fin, o teatro galego conseguía conectar co público. Quizais por este éxito, a seguinte actuación da Escola realizaríase de novo en Ferrol, cunha estancia de dous días na cidade. Descoñecemos se a empresa responsábel do Teatro Xofre contratou a Escola Rexional ou se foi esta quen alugou o teatro, mais fose como for, esta era a primeira vez que se apostaba forte polo teatro galego. O sábado 19 de marzo de 1904 estrearon *Minia*, tamén de Manuel Lugrís, e ao día seguinte repetiron *A Ponte*. Destas dúas actuacións, a *Revista Gallega*, na sección “Espectáculos” do 23 de marzo de 1904, limitouse a dicir: “El director de la Escuela Sr. Jambrina, interpretó a maravilla un monólogo titulado *En la sombra*”, sen citar nin sequer a estrea de *Minia*.

Minia, drama n-un acto en prosa, trata tamén unha cuestión social. *Minia* vive agachada co seu fillo na casa dunha amiga debido a que teme pola vida do pequeno. Cando nova, *Minia* entrou a servir na casa dun fidalgo e foi seducida polo vinculeiro, que non casou con ela, mais recoñeceu a Fiz. Agora, despois de varios anos, o segundoxénito, Reinaldo, quere facerse co sobriño para poder herdar o seu irmán que morreu en Cuba. O público sabe disto na primeira escena, por unha conversa entre Xuana e Martiño, que tamén informa da última maldade de Reinaldo: está intentando encerrar a *Minia* en Conxo para ficar coa custodia do neno. Nas escenas sucesivas entre *Minia* e os seus amigos fica patente a angustia e desesperación da rapaza e o amor que por ela sente Martiño. Unha vez soa, *Minia* recibe a visita de Reinaldo, que lle propón matrimonio, á que segue unha outra de Martiño para preparar a fuga. Mais antes de poderen escapar, volve Reinaldo, que conseguiu que declarasen louca a *Minia* para encerrala e levarse o cativo. A rapaza defende o seu fillo con grande violencia e Reinaldo comete a imprudencia de dicir aos seus sicarios que a deixen, pois, como está louca, non é responsábel dos seus actos. Aproveitando isto, *Minia* colle unha navalla e mata a Reinaldo.

De novo estamos perante unha peza en que os personaxes son absolutamente bos ou malos; e tamén Reinaldo encarna o cacique que merca a vontade dos médicos e da xustiza; mais, nesta volta, o seu partido está a piques de perder o poder, de aí a preza por encerrar a *Minia*. Quizais con isto Lugrís pretendía tranquilizar o público a respecto do futuro que agardaba a *Minia* despois do asasinato. A valoración que desta nova peza de Lugrís facía Euxenio Carré era moi positiva e, de paso, servíalle para dar un novo pau ao teatro costumista:

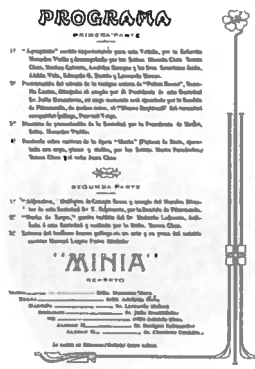
O actor Bernardo
Jambrina.



“*Minia* ha sido, como todas las obras del Sr. Lugrís, un acierto, que demostró como dentro del Teatro gallego, caben e interesan mas los problemas sociales que esas resobadas escenas de malas e insanas costumbres populares con los que los mas creen que así personifican y honran a Galicia” (1913: 98).

Tanto dos comentarios da prensa de Ferrol como dos da Coruña se desprende que, entre decembro de 1903 e marzo de 1904, o fundador da Escola Rexional abandonara o grupo, pois comentan que o público botara en falta a Eduardo Sánchez Miño. A tradición historiográfica tende a crer que Salinas e Sánchez Miño foron substituídos por Lugrís e Jambrina simultaneamente e polas mesmas razóns; porén, os datos que fornece a prensa, sobre todo a *Revista Gallega* do propio Salinas, non apoian isto. Como vimos, o afastamento de Salinas e o silenciamento da Escola na súa publicación produciuse case inmediatamente despois da súa constitución e coincidindo coa escolla da primeira obra que ía estrear, mais cando coñeceu a escisión que se produciu dentro dela, cando soubo que Sánchez Miño a abandonara, desde as páxinas da *Revista Gallega* intentou convencer os integrantes do grupo de que esquecesen as diferencias por mor da arte e do país. Evidentemente Salinas non concordaba co teatro de tese que escribía Lugrís e intentou que tivese a menor resonancia posíbel, mais non podía aprobar que a Escola Rexional desaparecese, por tanto, durante os meses en que permaneceu paralizada non escatimou os artigos de ánimo aos actores para que non a disolvesen.

Por fin, en outubro de 1904 parece que está superado o pro-



Programa de man que recolle o drama *Minia*, de Manuel Lugrís Freire. Abaixo, enterro na Coruña de Bernardo Jambrina.

MINIA, DRAMA N-UN ACTO EN PROSA, TRATA TAMÉN UNHA CUESTIÓN SOCIAL



Evaristo Martelo y
Paumán del Nero.

blema e a Escola Rexional, con Lugrís como presidente e Jambrina como director, representa na Coruña *Minia*, e estrea o monólogo *Rentar de Castromil*, de Martelo Paumán del Nero, e mais *Mareiras*, de Lugrís. Neste novo drama, Lugrís probaba a fórmula do teatro clásico: tres actos e distribución argumental nos termos de exposición, nó e desenlace. Baseándose nunha historia real acontecida en Sada durante a súa nenez, Lugrís ía escribir a que toda a crítica, coetánea e actual, considera o seu mellor drama. No primeiro acto semella que unicamente estamos perante un típico triángulo amoroso: Carmela está comprometida con Cidrán, mais ama a Paulos, que a corresponde, aínda que non ousa declarar os seus sentimentos. O compromiso de Carmela é froito da súa orfandade e dos consellos de D. Amaro, afastado do seu cargo de párroco por predicar a igualdade e a fraternidade entre os homes. Os sentimentos dos namorados son tan evidentes que Cidrán, ciumento, dubida da honestidade de Carmela e desafía a morte a Paulos. A intervención de D. Amaro evita a pelexa.

No segundo acto, Carmela confesa os seus verdadeiros sentimentos a D. Amaro quen, recoñecendo o seu erro, decide falar con Cidrán para o convencer de que non debe obrigar a Carmela a cumprir a súa promesa de casar con el. Aparentemente, Cidrán acepta, mais en canto abandona as habitacións de D. Amaro, escóitanse berros e entra apresuradamente Carmela para informar que os dous mozos marchan cara á praia de Gandarío para loitarren a morte. O terceiro acto ábrese cunha escena entre Carmela e a súa nai na que se conta ao público cal foi o resultado da pelexa. Cando xa Paulos e Cidrán estaban fronte a fronte coas navallas espidas, D. Amaro interpúxose e foi ferido no peito por Cidrán. Dándoo por morto, Cidrán fuxiu e desde entón non se sabe del. Paulos e Carmela pensan casar ao día seguinte, mais as esixencias monetarias do párroco, D. Perfeuto, están dificultando moito que a voda se celebre; deben pagar *os cabos de ano, as oblatas, ofrendas, misas, responsos, dereitos de doutrina, dispensas...* Os rapaces xa venderon o dote de Carmela e todo aquilo do que dispuñan, D. Amaro acudiu a todos aqueles a quen socorreu cando tiña bens, mais ninguén se prestou a axudalo, e Paulos volve a falar con D. Perfeuto intentando que acepte unha obriga de pagamento; porén, o único que consegue é aumentar a débeda. A súa desesperación é tan grande que decide botarse ao mar, a pesar do mal tempo, para pedir axuda ao seu padriño que vive na outra banda da ría. Debruzada na xanela, Carmela vai contando como sae a barca e como a traga o mar. Cae o pano sobre a súa desesperación e as maldicións contra o mar; maldicións que D. Amaro considera que deben caer sobre quen obrigou a Paulos a se botar ao mar malia a mareira.

Na realidade, a historia de amor entre Carmela e Paulos non

**EN MAREIRAS, LUGRÍS
SUPRIMÍA DO SEU
TEATRO TODO AQUILO
QUE O PODÍA FACER
INCÓMODO PARA
UNHA PARTE DOS
SEUS
CORRELIJONARIOS**

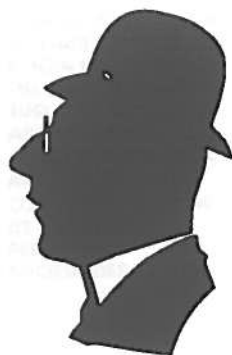
é máis que un pretexto para enfrontar dúas maneiras de entender o cristianismo, a de D. Amaro baseada na caridade e na sinceridade e a de D. Perfeuto, alicerzada no poder material da Igrexa. Este último non aparece na obra, sabemos das súas maldades e da súa mala influencia sobre Cidrán por boca dos outros personaxes. En *O teatro de Manuel Lugrís Freire*, Francisco Pillado apunta que isto probabelmente se deba a que resultaría demasiado forte pór en escena un sacerdote con tal papel. De feito, os coetáneos de Lugrís entenderon que o tema deste drama non era un triángulo amoroso, e así o afirmaba Euxenio Carré: “El problema que en ella se plantea es el de la conciencia o sentimiento religioso” (1913: 100).

En *Mareiras*, Lugrís suprimía do seu teatro todo aquilo que o podía facer incómodo para unha parte dos seus correligionarios: abandonaba a problemática social máis conflictiva, incorporábase á corrente cristiá da encíclica de León XIII, *De rerum novarum*, presente xa na súa primeira obra, e eliminaba do escenario todas as escenas de violencia. Na *Ponte* e en *Minia* o público presenciara un asasinato; agora non, pois tanto a liorta de Cidrán e Paulos como o naufraxio son narrados por Carmela. Ademais, Lugrís demostraba que o espectador do teatro galego tamén podía presenciar sen cansazo unha obra longa, unha peza en tres actos. A primeira na historia do noso teatro.

A prudencia de *Mareiras* leva a que tanto a *Revista Gallega* coma o seu director se reconcilien coa Escola Rexional, e anuncian que se están a ensaiar *Feromar*, de Galo Salinas, e mais *Sacrificio*, de Euxenio Carré. Non obstante, algo está a fallar dentro do grupo, pois pasan os meses sen que as obras se estrenen; e, por fin, a Escola realiza a súa última actuación o 19 de marzo de 1905 cun programa íntegro en español. A marcha de Jambrina a Madrid en outubro dese mesmo ano leva a *Revista Gallega* a recompilar a historia da Escola Rexional no artigo anónimo “El teatro gallego”, dando por terminado o capítulo máis importante da historia do teatro. Porén, a Escola Rexional levaba xa morta un ano e agonizara desde a marcha de Eduardo Sánchez Miño, o seu creador, como se recoñece nas seguintes palabras:

“Disidencias surgidas entre el personal de actores aficionados, apesuramientos y rivalidades, intransigencias y rivalidades, dieron al traste con la unión que debiera imperar [...] Jóvenes que se distinguieron en la interpretación de ciertos personajes se consideraron ya primeros actores no tolerando ser advertidos por nadie...”

No seu primeiro comunicado á prensa, a Escola solicitara dos escritores galegos que remitisen as súas obras, e sempre se acreditou en que así o fixeran. Sen embargo, Eduardo Sánchez Miño



Manuel Lugrís Freire.
Abaixo, Euxenio Carré.



**ALFREDO FERNÁNDEZ
ERA, ADEMAIS DE
ESCRITOR, UN ACTOR
PROFISIONAL, UN
TENOR CÓMICO QUE
PERCORRERA
SUDAMÉRICA CUNHA
COMPAÑÍA PROPIA**

desmentiu isto nun artigo publicado en xaneiro de 1911 en *El Eco de Santiago*, a raíz dunha polémica con Lustres Rivas sobre as causas do pouco desenvolvemento do teatro galego. O director da Escola Rexional declaraba que durante a súa permanencia nela non recibira colaboracións máis que de Galo Salinas e de Manuel LUGRÍS Freire:

“O que debeu acontecer foi que a Escola Rexional non viviu o tempo suficiente para os escritores completaren o mandado, pois entre o legado de Eduardo Pondal foi achada por Manuel Ferreiro unha obra dramática inconclusa”

Tamén se ten acusado a LUGRÍS de monopolizar a Escola, acusación, na nosa opinión, inxustificada, xa que serían os propios actores quen, dado que con el tiñan garantido o éxito, optarían por continuar representando obras súas.

A pesar da breve vida da Escola Rexional, a súa iniciativa serviu para que a prensa rexionalista da emigración volvese a insistir na necesidade de que a colonia galega reiniciase as súas actividades neste campo. En Cuba será Nan de Allariz quen asuma case en exclusividade este florecemento debido a que o Centro Gallego segue sen cadro de declamación. A raíz de que Plácido LUGRÍS lle empresta a obra *Minia*, do seu irmán, Nan de Allariz publica o 15 de maio de 1905, na revista *Galicia*, unha recensión en forma de peza dramática *Por mor do drama “Minia” ou Furto, xuízo e sentenza*, en que o entusiasmo polo drama o leva a solicitar de LUGRÍS que escriba comedias. Alfredo Fernández era, ademais de escritor, un actor profesional, un tenor cómico que percorrera Sudamérica cunha compañía propia. De aí o seu interese en que se crease un repertorio de comedias galegas, xa que nesta altura non estaba publicada ningunha das existentes; mais terá que ser el propio quen inicie esta tarefa publicando e estreando o seu primeiro monólogo, *Recordos dun vello gaitero*, nas celebracións do Apóstolo de 1904. Ao ano seguinte *¡Airiños... levaima a ela!*, boceto cómico-dramático, publicada nos tres primeiros números de agosto de 1905 en *Galicia*; e en 1907, *O zoqueiro de Vilaboa*. A falta de prensa de 1906 non nos permite comprobarmos se neste ano Nan de Allariz escribiu algo para as celebracións do 25 de xullo; o máis probable é que si o fixese, mais carecemos de datos concretos.

O primeiro monólogo, *Recordos dun vello gaitero*, era considerado por Euxenio Carré como un verdadeiro Apropósito. Sabedor de que o Centro Gallego vai celebrar o día do Apóstolo, un vello gaitero abandona a cova para se unir á festa, e baixo a súa dirección os coros da entidade celebran unha verdadeira romaría. Na seguinte peza, *¡Airiños... levaima a ela!*, hai xa verdadeiras escenas dramáticas: un vello emigrante desacouga-

Alfredo Nan de Allariz.



do pola morriña quere retornar a Galiza, mais carece de medios para pagar a pasaxe. A visita dun sobriño desleigado que leva tres meses en Cuba e, ademais de esquecer o galego, considera todo o alleo superior ao propio serve de escusa para que se realice un canto de louvanza á lingua e se reproduzan os festexos de *Recordos dun vello gaiteiro*. Rematada a demostración da beleza dos nosos cantos, un bo amigo trae a noticia de que a Sociedade de Beneficencia pagará a viaxe de Marcos. Seguindo a tradición iniciada por Armada Teixeira e continuada por Lugrís, Nan de Allariz utiliza a prosa nas partes faladas das súas obras que, como vimos, tocan temas moi próximos ás vivencias dos emigrantes. A súa peza máis coñecida e representada foi *O zoqueiro de Vilaboa*, *boceto de zarzuela gallega*. A obra, nun acto, está dividida en tres cadros desiguais. O primeiro ábrese cun monólogo de Mingos, o zoqueiro, que compara o vello eixo dun carro que vai transformar en zocas co labrego galego: ambos aturan todo o peso da carga: o primeiro do carro, o segundo dos lampantíns que gobernan. Mingos profetiza que mentres non se unan, os labregos galegos seguirán consumidos polos trabucos, e utiliza para os mobilizar o lema da organización agrarista Solidaridad Gallega: “¡Desperta, Galicia!”. A chegada de Xoquín trae novos temas: a cita que para pelexaren teñen os mozos de Vilaboa cos da parroquia de Valverde antes de que empece a romaría, e a situación de desafiuzamento en que se acha Mingos. Empeñou os bens para pagar a pasaxe do fillo a Cuba, non votou polo cacique, non puido pagar a contribución, e agora vanlle quitar a chousa en que vive. O carácter maldicinte e rosmón do vello resta dramatismo á situación, e alcanza o grao de comicidade cando pon a xustiza en fuga a golpes de moca. Acaba o cadro coa chegada dunha carta de Cuba cos cen pesos que precisa. O segundo cadro está formado por unha única escena en que os mozos de Vilaboa agardan nunha revolta do camiño polos de Vilaverde, a noticia de que os outros traen navallas provoca que pouco a pouco vaian dando a súa moca a Mingos para que mire por elas mentres van á casa pola navalla; cando fica só, Mingos fai un sarcástico comentario sobre a valentía dos compañeiros e, despois de guindar os fungueiros, sae correndo de escena. O terceiro cadro é xa a romaría, cunha brevíssima introdución falada e o resto cantado.

Fronte á emigración cubana, onde o cultivo do teatro galego ficaba reducido á festividade do Apóstolo e a un único autor, a Arxentina seguía coa multiplicidade de orfeóns e pequenas sociedades recreativas. Desde as páxinas de *El Eco de Galicia*, os rexionalistas aproveitaron as recensións sobre a Escola Rexional de Declamación da Coruña para recordar aos orfeóns a existencia dun teatro galego que xa contara con certa tradición en Bos Aires. A resposta non se fixo esperar, e en 1904 o ‘Orfeón Ga-

**FRONTE Á
EMIGRACIÓN CUBANA,
ONDE O CULTIVO DO
TEATRO GALEGO
FICABA REDUCIDO Á
FESTIVIDADE DO
APÓSTOLO, A
ARXENTINA SEGUÍA
COA MULTIPLICIDADE
DE ORFEÓN E
PEQUENAS
SOCIEDADES**

Nan de Allariz
caracterizado para a obra
O zoqueiro de Vilaboa.



**DOS COMENTARIOS
DA PRENSA
DEDUCIMOS QUE AS
OBRAS
REPRESENTADAS
POLOS ORFEÓNS
ENTRARÍAN NA
CATEGORÍA DE TEATRO
COSTUMISTA,
BASEADO NA
RECREACIÓN DOS
COSTUMES
POPULARES DA PATRIA
ABANDONADA**

llego' levou a escena *Minia*, de Manuel LUGRÍS, e estreou tres pezas de Avelino Veloso: dous monólogos, *Sen chousa* e *¡Xenio de raza!*, e mais un diálogo, *Por unha romaxe*. Aínda que nestas alturas non existía o 'Orfeón Gallego Primitivo', a loita pola utilización do nome continuaba, xa que aparece unha agrupación denominada 'Los defensores del Orfeón Gallego', que levou a escena *¡Filla...!*, de Galo Salinas. En 1905, o 'Orfeón Gallego' repetiu as obras de Veloso e estreou unha nova comedia, *O arco da vella*, do mesmo autor; mentres 'Los defensores...' recuperaban a zarzuela de Manuel Novoa Costoya, *A volta da romaría de Santa Xusta*. Ao ano seguinte ficou en solitario o 'Orfeón Gallego' representando o noso teatro, aínda que o seu repertorio só presentaba unha novidade: a estrea dun novo monólogo de Veloso, *O oito de Setembro*.

A proliferación de orfeóns levou á redacción de *El Eco de Galicia* a publicar un longo artigo en que clamaba contra a súa desastrosa formación musical e artística, lamentando a degradación a que chegaran. O certo é que en 1907 existían cinco orfeóns: o Gallego, o Gallego Primitivo (outra vez resucitado), o Mindoniense, o Coruñés e mais o Pontevedrés. Xeralmente celebraban unha velada mensual e unha ou dúas veces ao ano incluían unha peza galega. Ademais de repetiren as xa citadas, estrearon as seguintes obras: en 1907 o 'Orfeón Mindoniense' o cadro rexional *A Virxen dos Remedios*, de autor descoñecido; en 1908 o 'Orfeón Pontevedrés' a zarzuela *Unha boda na Ulla*, de Manuel Novoa Costoya; e en 1909 o 'Orfeón Gallego' o xogueite cómico-lírico *Pra Virxen dos Milagres*, de Avelino Veloso, e o 'Orfeón Coruñés' *O alalá*, de Francisco Porto Rey.

Polas notas de prensa, a maior parte destas obras, das que só coñecemos o título, incluían algunha parte cantada, pois foran creadas para seren representadas polos cadros dos orfeóns, característica que comparten co teatro escrito por Nan de Allariz na Habana. Tamén dos comentarios da prensa deducimos que todas elas entrarían na categoría de teatro costumista, baseado na recreación dos costumes populares da patria abandonada. Como nota diferencial entre a emigración cubana e a arxentina estará o feito de que os chamamentos da prensa cubana para o cultivo do teatro galego responden a unha vontade real de impulsalo, xa que van acompañados da publicación de textos dramáticos, non só de Nan de Allariz, senón tamén doutros escritores tanto da Galiza interior como da exterior. Pola contra, a emigración arxentina, que supera tanto en número de autores como de cadros de declamación e obras á cubana, nunca publicou un texto dramático galego, aínda que non faltan nas súas páxinas monólogos e mesmo zarzuelas españolas.

Porén, a influencia da Escola Rexional de Declamación non se reduciu a reactivar o teatro galego na emigración. Como era

Manuel Amor Meilán.



lórico, os froitos máis importantes xurdiron aquí, en Galiza. Por unha banda, a estrea e publicación das obras de Lugrís abría novas perspectivas aos dramaturgos galegos do interior; o teatro social, de tese, non era novo na nosa historia porque existía o precedente de *¡Non máis emigración!*, de Armada Teixeira, mais aquí practicamente non debeu chegar; só se coñecía de ouvidas e referencias, por tanto, o entusiasmo pola obra de Lugrís e o seu exemplo foi seguido por aqueles que compartían con el a preocupación pola cuestión social e a problemática agrarista. Así, xa en 1905 Antón Vilar Ponte publicaba o drama nun acto *A patria do labrego*, onde recrea de novo o problema do caciquismo: a familia de Rosa está a piques de ser embargada, mais se ela accedese ás pretensións sexuais do Señorito, resolveríase o problema. A negativa da rapaza leva o malvado a intentar forzala, situación de que a salva o Vagamundo, que aconsella á familia a emigración; mais o vello pai resístese a abandonar a terra e a obra acaba cando chega a xustiza a confiscar a casa e, mentres o labrego suplica, o Vagamundo foxe clamando por unha terra de liberdade onde non haxa servos. Estamos nunha época en que a emigración estaba considerada como algo positivo; de aí que tanto Lugrís como Vilar Ponte aconsellen desde o escenario esa solución. *A patria do labrego* é obra dun principiante e como tal, inmadura.

Pola outra banda, o exemplo de Eduardo Sánchez Miño e os seus rapaces animou outros grupos de amadores a romperen cos preconceitos sociais: en 1904 a 'Unión Artística Compostelá' estreaba *O alalá*, de Francisco Porto Rey, e en 1905, o grupo 'La Rosa', de Fene, representaba nunha das súas veladas *Recordos dun vello gaitero*, de Nan de Allariz. Tamén achamos, en 1904, un monólogo galego representado no Convento Franciscano de Pontearreas, *O bendito Pío IX*, de Frei Modesto Feixoo. Será unha constante na nosa historia que, cando a sociedade se amose receptiva ao teatro galego, as organizacións relixiosas dedicadas a exercer a caridade a través de escolas de orfos ou escolas obreiras inclúan nos seus festivais algunha peza redixida por persoas da organización correspondente. Aínda que non dispomos de ningún destes textos, é de supor que seguirían ou ben a liña do teatro didáctico de Laureano Guitián Rubinos, ou ben a do teatro de divertimento de Manuel Lago González, e que a utilización do galego como lingua vehicular estaría condicionada pola orixe social dos alumnos e alumnas que o representaban e a quen ía dirixido, pois non atopamos ningunha obra galega nos programas dos festivais dos colexios relixiosos de elite.

Con máis calma volvería o teatro galego aos certames literarios e Xogos Florais, xa que non temos noticia de ningún que o contemple ata 1907, ano en que foi convocado en dúas cidades. O do Círculo Obreiro de Ferrol ficou deserto nesta modalidade,



Ramón Armada Teixeira.

EN 1905 ANTÓN VILAR PONTE PUBLICABA O DRAMA NUN ACTO A PATRIA DO LABREGO, ONDE RECREA DE NOVO O PROBLEMA DO CACIQUISMO

EN 1908, SÁNCHEZ MIÑO PRESENTABA EN FERROL UNHA ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA QUE REPRESENTOU EN XANEIRO UNHA NOITE N'O MOÍÑO

mais o do Ateneo León XIII, de Santiago, que tiña como tema nº 5 un “cadro dramático rexional escrito en galego” premiou o “tríptico dramático” *Alborada*, de Manuel Amor Meilán, e foron galardoadas cun *accésit* dúas obras de Galo Salinas: *O remuíño* e mais *Redención*. Ningunha destas obras de Salinas estaba citada na historiografía dramática, e sempre se creu que neste certame a obra gañadora fora *Feromar*, tamén de Salinas. Probabelmente o erro partise de Leandro Carré, que no seu ensaio *Literatura galega. Teatro*, debeu falar de memoria.

A pesar de que Galo Salinas, no artigo datado en outubro de 1905 en que lamentaba a desaparición da Escola Rexional de Declamación, afirmaba que Eduardo Sánchez Miño estaba tratando de reconstruíla, non volvemos achar noticias dunha organización semellante ata 1908. Neste ano, Sánchez Miño presentaba en Ferrol unha Escola Dramática Galega que representou en xaneiro, no Teatro Xofre, *Unha noite n'o moíño*, da súa autoría, e mais *Mareiras*, de Manuel Lugrís; e estreaba en decembro dese mesmo ano *Esclavitú*, tamén de Lugrís. A cuarta obra de Lugrís, en dous actos, parece afastarse aínda máis do que a anterior das cuestións sociais. *Esclavitú* vive na casa dos seus protectores prometida ao fillo máis vello, Cidre, que está ao “servicio do rei”, e é amada en silencio polo máis novo, Roman. O anuncio de que volve o seu noivo cunha grave doenza coincide cun profundo estado de tristeza na rapaza, que acaba confesando á súa protectora, Pilara, que foi deshonorada por Toribio, comerciante foráneo que a acosa. Os feitos precipítanse cando Cidre descobre a verdade ao sorprendere a Toribio intentando aproveitarse do silencio de *Esclavitú* para volver a posuíla. A impresión faino caer tocado de morte, e nese momento entra Román e pregunta a *Esclavitú*: “¿Mato?” E ela responde: “Mata”. Román saca de escena a Toribio para cumprir a sentenza e o pano cae despois de que volve a entrar e di: “¿Xa és libre!”

Nan de Allariz representou, á volta de Cuba, as súas pezas galegas polas principais cidades entre 1908 e 1909.



Como en *Mareiras*, Lugrís furta ao espectador as escenas de violencia, pois non deixa de resultar sorprendente e, mesmo impropio, que Román saque a Toribio do escenario para matalo. O elemento reivindicativo en *Esclavitú* aparece na conversa de Cidre co seu pai Crisanto cando volve á casa, e na personalidade de Toribio, que é un comerciante forasteiro, que fala español, e que ten prohibido polo seu pai casar cunha galega. Non deixa de resultar curioso que esta sexa a obra menos “social” de Lugrís, porque foi escrita en 1906, pouco antes de que crease con Rodrigo Sanz a Solidaridad Gallega. Porén, cabe a posibilidade de que para os espectadores de comezos de século tivese algunhas connotacións que agora se nos escapan, pois Euxenio Carré cualifica a obra de “simbolista”. Se a mensaxe de *Esclavitú* for que os que chegan de fóra para se enriqueceren non falan a nosa lin-

gua, desprézanos e, ademais, violáanos, entón estaríamos perante a obra máis agresiva e explícita de Lugrís, porque volve a reivindicar a xustiza pola man, esquecendo todas as mensaxes cristiás. Fose como for, a valoración da obra foi moi positiva, e Euxenio Carré afirma:

“Rompiendo además con todos los convencionalismos al uso en el teatro, nos prueba como sin apartes, ni monólogos que solamente por la costumbre son tolerables, puede desenvolverse la acción sin que al espectador sea preciso, por aquellos medios, hacerle comprender el estado psicológico de los personajes” (1913: 103).

A noticia da reactivación do teatro por parte de Sánchez Miño vai ter, outra volta, froitos inmediatos: en Ortigueira estreábase o primeiro monólogo de Avelino Rodríguez Elías, *O embargo*. Tamén este mesmo ano chegaba a Galiza, acompañando os restos mortais de Curros Enríquez, Nan de Allariz, que aproveitará esta viaxe para percorrer o país organizando festivais en que inclúe sempre algunha das súas pezas galegas. Todas as cidades e vilas importantes presenciaron, entre 1908 e 1909, algunha das súas actuacións; na de Ferrol contou cos actores da Escola Dramática Galega de Sánchez Miño para levar á escena *O zoqueiro de Vilaboa*; e en Vigo estreou o primeiro diálogo de Avelino Rodríguez Elías, *O miñado e mais a pomba*. Tamén estreou nesta viaxe unha nova peza del propio, *Canta, gaiteriño*. A todo isto hai que engadir o feito de que Nan de Allariz tirou na Coruña unha nova edición de *Recordos dun vello gaiteiro* e mais *O zoqueiro de Vilaboa*.

Durante os anos 1906 e 1907 non conseguíramos documentar nin unha soa representación galega, mais despois do realizado por Sánchez Miño e Nan de Allariz en 1908, volven xurdir os grupos de amadores que se atreven a romper cos preconceptos sociais. As organizacións relixiosas de Santiago representaron en 1909 tres pezas galegas de autor descoñecido: o Colexio de Orfas, *A pelegrina*; e os alumnos do Seminario, *Boa leución* e mais *Un día de exámenes no Seminario*. Tamén se produciu a mesma reacción na emigración cubana, onde o grupo Rosalía Castro —que realizara a súa presentación o ano anterior con teatro español— se reconverteu en cadro de declamación galego e levou a escena *Minia* e *A ponte*, de Lugrís, e mais *¡Filla...!*, de Salinas. Esta reconversión do grupo probablemente se debese a que ingresara nel, a comezos deste ano, Antón Vilar Ponte, xa que tamén coincide o seu abandono do teatro galego co afastamento da sociedade do ilustre viveirense. De todos os xeitos, as publicacións cubanas seguen a manter vivo o interese polo noso teatro xa que en 1910 a revista *Galicia* publicou *O embargo* e

DURANTE OS ANOS 1906 E 1907 NON CONSEGUÍAMOS DOCUMENTAR NIN UNHA SOA REPRESENTACIÓN GALEGA, MAIS DESPOIS DO REALIZADO POR SÁNCHEZ MIÑO E NAN DE ALLARIZ EN 1908, VOLVEN XURDIR OS GRUPOS DE AMADORES

Avelino Rodríguez Elías.





Noticia dunha velada da “Sociedade Gallega de Declamación Rosalía de Castro” celebrada no Centro Galego de La Habana, en 1909.

Os catro túneles, de Avelino Rodríguez Elías, e mais o monólogo *¡Eu morro de pena!*, de José M^a Salgueiro. Co retorno a Cuba de Nan de Allariz nos primeiros meses de 1910, a colonia galega volveu á rutina da representación galega anual.

Na cidade da Coruña produciuse, en 1910, un intento de reconstrución da vella Escola Rexional por parte do grupo Thalía, que levou á escena *Esclavitud*, de Manuel LUGRÍS. Queremos chamar a atención sobre o feito de que, como o lector terá comprobado, cada vez que un grupo novo se presenta ao público, representa unha obra de Manuel LUGRÍS. Isto, na nosa opinión, débese a que LUGRÍS era, non só o mellor dramaturgo do momento, senón tamén o máis aplaudido polo público. A súa obra non tiña nada que envexar á dos dramaturgos españois que escribían teatro social nesta época. Así, a prensa cubana informou de que Joaquín Dicenta estaba traducindo *A ponte*, e temos documentado que a compañía Hamponera representou en español, na Coruña e Ferrol, tanto este drama como *Mareiras*. LUGRÍS foi atacado con saña por permitir que as súas obras fosen traducidas.

A necesidade de preservar a cultura, que cada vez se vía máis próxima a desaparecer, ía callando lentamente en certos estratos da sociedade, aínda que non se poida falar de organizacións políticas concretas, e así, neste ano de 1910, xorde en Santiago a asociación ‘Joven Galicia’, presidida por Ramón Fernández Mato, cun ambicioso programa de recuperación cultural. Ademais de organizar un grande mitin para esixir a creación da cátedra de Lingua e Literatura Galego-Portuguesa na Universidade, ‘Joven Galicia’ tiña intención de “crear” o teatro galego a partir das obras de Manuel LUGRÍS e Avelino Rodríguez Elías. Este último autor acababa de proporcionar ao escaso repertorio galego a comedia. Antes del había dramas costumistas, históricos ou de tese por unha banda, e pola outra as comedias de Nan de Allariz, que esixían cantantes e contiñan sempre unha boa dose de morriña e unha pinga de reivindicación social. Coas pezas *Os catro túneles* e *O miñado e mais a pomba*, Rodríguez Elías ofrecía a posibilidade de liberar totalmente o riso: era costumismo puro. Para organizar o cadro, afirmaban os responsábeis de ‘Joven Galicia’, contaban xa con dous ou tres actores.

Con Rodríguez Elías o teatro galego volvía ao verso dos primeiros rexionalistas. *O embargo* presenta en escena un vello eivado que conta ao público as súas desgracias: o fillo levárono as quintas e non regresou; a muller morreu; ficou coxo e non pode traballar para pagar os trabucos, así que o van expulsar da chouza en que vive; remata o monólogo abandonando a casa. Este ton de laio cambia totalmente a partir da seguinte peza, *Os catro túneles*, onde Alberte conta, coa gracia e a retransa dos paisanos, os seus intentos de bicar a Rosa no percorrido entre Redondela e Pontevedra, aproveitando as tebras dos túneles, alcanzan-

**CON RODRÍGUEZ ELÍAS
O TEATRO GALEGO
VOLVÍA AO VERSO
DOS PRIMEIROS
REXIONALISTAS**

do como premio un zocazo na cabeza. En *O miñado e mais a pomba* tampouco hai verdadeiro conflito dramático; é un diálogo festivo entre Bastián e Manuela, un galanteo de aldea en que non falta a labazada nin as segundas intencións, e que responde aos tópicos habituais sobre as intencións tanto do home como da muller: el “sacar tallada” e ela “pescar” marido. En todas elas utiliza o verso octosílabo, en romance, sen que a corrección métrica lle preocupe demasiado, polo que é doado achar verdadeiros ripios, na procura, sobre todo, do riso.

As declaracións de ‘Joven Galicia’ provocaron un longo comentario de Javier Montero en *El Eco de Santiago*, “El Teatro Gallego”. Montero, que discrepaba totalmente da opinión de Fernández Mato, recordoulle que xa na Coruña, en Ferrol e mais nas sociedades da emigración, se intentara manter grupos de teatro galego, mais fora imposíbel por falta de obras. Para demostrar as súas afirmacións, Montero enumerou todo o repertorio galego (incluíndo *A casamenteira*, as obras bilingües e as zarzuelas de Manuel Novoa Costoya) evidenciando que ningunha compañía podería manterse máis dun ano con tan minguado repertorio sen aburrir o público. Tamén insistía Montero en que sería imposíbel que os mesmos actores servisen para a comedia, o drama e mais a zarzuela. Ademais, engadía, ese repertorio contiña obras mellores, peores e mesmo algunhas que, como non foran estreadas, non se sabía se valerían para a escena. Na súa lúcida análise, Montero consideraba que non se podía pretender que o público fose ao teatro unicamente por mor de exaltar o espírito rexional, que o que sobraban eran actores e o que faltaba eran autores con verdadeiras cualidades artísticas:



Manuel Luguís Freire
nun retrato xunto aos seus
fillos.

**INSISTÍA JAVIER
MONTERO EN QUE
SERÍA IMPOSÍBEL QUE
OS MISMOS ACTORES
SERVISEN PARA A
COMEDIA, O DRAMA E
MAIS A ZARZUELA**

“Pór lo tanto, el teatro regional debe reunir cualidades artísticas que, sumadas al amor á la tierra, nos inclinen á aceptarlo sin que echemos de menos el castellano. O sea: que el teatro gallego no debe ser para nosotros un espectáculo que satisfaga solamente nuestros entusiasmos regionales sino también nuestros entusiasmos estéticos”.

Os comentarios de Javier Montero foron contestados axiña por Manuel Lustres Rivas desde as páxinas de *El Faro de Vigo*. Para este xornalista a causa fundamental do pouco desenvolvemento do teatro gallego era, como para Galo Salinas en 1896, a falta de actores. Baseaba a súa argumentación no feito de que algunhas das obras do noso repertorio aínda non foran estreadas, e xustificaba a pouca atención que os escritores dedicaran ao cultivo da literatura dramática pola imposibilidade de a levar a escena e pola escasa calidade artística dos amadores que interpretaban teatro gallego. A réplica de Montero foi inmediata. Revirando a argumentación de Lustres Rivas apuntaba a posibilidade de que quizais as obras galegas que estaban sen estrearse non tivesen calidade escénica, e levaba ao absurdo a situación dos posíbeis actores galegos sen repertorio que interpretaren. Tamén lembraba que cando Francisco M^a de la Iglesia escribiu *A fonte do xuramento* non existía ningún actor “gallego”, e que *Esclavitú*, de Manuel Lurgís, fora impresa anos antes de ser estreada, do que deducía que a escaseza do repertorio gallego se debía a falta de interese dos escritores, xa que, cando había obras de calidade, máis tarde ou máis cedo subían ao escenario. Canto á falta de preparación dos actores amadores, Montero recordaba que unicamente a práctica podería transformalos en verdadeiros profesionais.

O artigo de Lustres cometía a tremenda inxustiza de falar do asunto como se fose a primeira vez que alguén fose representar teatro gallego, ignorando por completo a Escola Rexional de Declamación da Coruña e a Escola Dramática Galega de Ferrol. Ademais, cometía o erro de afirmar que en Galiza só existía un actor, o tuno Ramón Garaboa, e compraciábase en imaxinalo interpretando as obras de Rodríguez Elías, dando por suposto que, unha vez formado o cadro de declamación, xurdirían dramaturgos e obras en abundancia. Comezaba así algo que sería unha constante na historia do noso teatro: o esquecemento total de feitos que, como neste caso, non había nin dous anos que aconteceran. Como era de esperar, Eduardo Sánchez Miño respondeu desde Ferrol pondo as cousas no seu sitio. O seu artigo, “Sobre el teatro gallego. Al Sr. Lustres Rivas”, ten un valor enorme porque facilita unha información que ata agora non se puidera documentar. Por el sabemos que nese momento a Escola Dramática Galega estaba funcionando no Teatro Romea, de Ferrol, e que o seu director non renunciara ao proxecto de man-



Rodríguez Lence e
Fernández Mato.

ter vivo o teatro galego. Sánchez Miño comeza recordando a Lustres Rivas o que fora a Escola Rexional e insistindo en que os únicos escritores que quixeran colaborar con ela foran Galo Salinas e Manuel LUGRÍS, a pesar de que se dirixira a eles, non só a través da *Revista Gallega*, senón tamén persoalmente. Para o director da Escola Dramática Galega a causa fundamental do pouco desenvolvemento do teatro era a nula protección que recibía tanto por parte dos escritores como por parte dos que se declaraban rexionalistas:

SÁNCHEZ MIÑO SOLICITABA QUE A PRENSA O APOIASE DANDO PUBLICIDADE Á SÚA ESCOLA, QUE OS ESCRITORES LLE REMITISEN COMEDIAS E DRAMAS, E QUE SE LLE FACILITASEN OS ESCASOS RECURSOS ECONÓMICOS QUE PRECISABA

“El que solo piensa en poder realizar la obra magna de la creación definitiva de nuestro Teatro regional, ha surgido ya hace algún tiempo, y ese, soy yo, que hasta la fecha he luchado mucho é infructuosamente por cierto —aunque sin rendirme—, contra la indiferencia, el egoísmo y la absoluta carencia de amor á la tierra y de protección para mi obra, por parte de todos, de todos sin distinción cuantos alardean de regionalistas *enxebres*, y sigo sin embargo perseverando en mis propósitos”.

A seguir, Sánchez Miño solicitaba que a prensa o apoiase dando publicidade á súa Escola, que os escritores lle remitisen comedias e dramas, e que se lle facilitasen os escasos recursos económicos que precisaba para dedicar un ano á educación dos actores. A dureza das súas acusacións non debeu sentar ben en ningún dos sectores implicados, porque non se volven ter noticias da Escola Dramática Galega ata dous anos máis tarde. Non podemos ter dúbidas sobre a vontade deste home que, cunha teimosía admirábel, reaparece unha e outra vez enchendo unha época que se cría baldeira, e tampouco podemos dubidar da súa capacidade como formador de actores, xa que polas súas Escolas pasaron todos aqueles que procurarían despois o grande florecemento do teatro na Coruña e Ferrol, ademais doutros que acabaron en compañías profesionais de Madrid. Do que si podemos dubidar é da súa capacidade de diplomático: non cedera

Interior do Teatro Romea de Ferrol.





Joaquín Arévalo
caracterizado para a súa
obra *Hombre Galicia*.

Abaixo, Alfonso
Castelao, Ramón
Garaboa e Emiliano
Balás.

perante as pretensións de Salinas de non seleccionar *A ponte* como primeira obra da Escola Rexional de Declamación e, probablemente, abandonouna cando os outros actores cuestionaron a súa autoridade.

Fernández Mato non chegou a crear ningún cadro de declamación galega e acabou escribindo teatro español; mais a semente de Sánchez Miño deu froito, pois a partir de 1911 as representacións de teatro galego irán incrementando a súa presenza nas veladas das sociedades recreativas, e mesmo se produciu un fenómeno moi significativo que indica certo cambio na sensibilidade da sociedade: a Tuna deste ano incluíu no seu repertorio o monólogo *Os catro túneles*, de Avelino Rodríguez Elías. A isto engadirase o feito de que por vez primeira se celebrou unha representación do denominado Teatro da Natureza, é dicir, que se representou ao aire libre o cadro lírico bilingüe *A Virxe da Roca*, de X. M^a Barreiro. Os fins piadosos que tiña a representación garantíronlle unha grande publicidade e a obra foi levada a Santiago e ao parque de Caldas de Reis. Nesta última representación, celebrada o 8 de xullo, Barreiro estreou un diálogo titulado *Un conto*, escrito expresamente para que fose interpretado por Castelao e Garaboa. De todos os xeitos, a grande esperanza para o teatro estaba posta nunha obra de Joaquín Arévalo, *Hombre Galicia*, con que o autor prometía lanzar definitivamente o teatro galego á categoría de arte universal. Despois de mil reviravoltas, a obra foi estreada en Ferrol o 28 de outubro, mais o resultado foi desolador, xa que todo se reducía a un longo monólogo en que o autor-actor cantaba e imitaba todos os ruídos da aldea, desde o canto dos paxaros ao renxer do carro ou o zoar do vento.

A maior sensibilidade cara á cultura galega ficou plasmada no programa que para a celebración dun Congreso rexional promoveu a revista viguesa *Ilustración Gallega*, en 1912, pois propuña como temas para o debate cuestións como a inclusión do ensino da lingua galega en todas as escolas de Galiza e a creación de cátedras de Bibliografía, Arqueoloxía e Literatura Galegas en todos os centros de ensino, incluídos os Seminarios. A respecto do teatro, isto traducíuse nunha convocatoria que nunca tivera precedentes: os Xogos Florais do Recreo de Artesanos de Pontevedra contemplaron este ano un premio para a mellor "Memoria crítico-bibliográfica sobre el teatro regional". O xuri debeu ter problemas para decidir cal das presentadas era a mellor, pois optou por deixar o premio deserto e conceder dous *accésit*: un para Euxenio Carré e outro para Manuel Amor Meilán. Tamén este ano se incrementaba a nómina de dramaturgos con Emiliano Balás e mais Heliodoro Fernández Gastañaduy. O primeiro escribiu un monólogo que estreou, no Teatro Xofre de Ferrol, Eduardo Sánchez Miño nunha velada de agasallo a Afonso



XIII; e Heliodoro Fernández Gastañaduy redixiu un outro monólogo, *Un vello paroleiro*, para ser estreado nunha celebración escolar en Pontevedra. Esta peciña iniciaba unha corrente temática que ía contar con moitos cultivadores: a exaltación dos usos tradicionais fronte ás modas importadas. Petricio, vestido ao xeito tradicional, sae a escena e, sorprendido de ver tanta xente, saúda con toda a cerimonia o público e preséntase; en clave humorística describe unha nenez de aldea, unha mocidade marcada polas liortas entre parroquias, o galanteo con Xuana, e a súa voda, cunha descrición exhaustiva do xantar, as roupas e mais a música e o baile; a seguir, compara isto cos xantares, as vestimentas, a música e os bailes do momento para chegar á conclusión de que os homes deixaran de selo e as mulleres levaban camiño de mudaren en gandainas. Gastañaduy entraba de cheo no máis superficial folclorismo, pois limitábase á exaltación de valores tan relativos como a superioridade das cirolas e a monteira (que el non usaba) sobre os pantalóns e o chapeu, ou as manifestacións de forza física. *Un vello paroleiro* foi publicado inmediatamente polo xornal pontevedrés *Progreso* e meses máis tarde viu a luz como folleto. Foi un dos monólogos máis representado do teatro galego.

Por fin, en agosto de 1913 Eduardo Sánchez Miño conseguía presentar de novo a súa Escola Dramática Galega estreando *Os suores de Bastián* ou *Por vir n'o tren*, de Agustín de Burgos, e mais unha peza en español de Matías Usero. Coa escolla de autores locais moi coñecidos, o director da Escola estaba garantindo a asistencia ao teatro da "boa" sociedade ferrolá. Isto permitiulle anunciar en novembro que se puñan á venda os abonos para esa temporada. O repertorio da Escola, recollido por toda a prensa galega, incluía as seguintes obras: *A fonte do xuramento*, de Francisco M^a de la Iglesia; *A ponte, Minia, Mareiras*, e mais *Esclavitú*, de Manuel Lugrís; *Rentar de Castromil*, de Martelo Paumán del Nero; *¡Filla...!*, de Galo Salinas; *A patrea do labrego*, de Antón Vilar Ponte; *Terra Baixa*, de A. Guimerá, en tradución de Antón Vilar Ponte; e *Unha noite n'o molíño*, e mais *¡A roín feira...!*, de Eduardo Sánchez Miño. A temporada duraría dous meses, ese mesmo novembro e decembro, mais unha prolongadísima folga de tipógrafos impédenos coñecer qué pasou con ela, porque cando se reinicia a publicación de xornais en Ferrol, a principios de xaneiro de 1914, non aparecen noticias da Escola Dramática Galega. Fose como for, a selección de obras realizada por Sánchez Miño está a falar dunha vontade de consolidar o teatro social e o drama como o máis representativo da produción dramática galega.

Fronte a esta tendencia, en Pontevedra ampliábase a nómina das comedias costumistas cunha nova estrea de Fernández Gastañaduy, *Pote gallego, coadro de costumes*. Rosa recibe unha



Un retrato de Joaquín Arévalo. Abaixo, Emiliano Balás.



**NON SERÁ CASUAL
QUE SEXA FERROL A
CIDADE QUE CREE O
PRIMEIRO CORO QUE
TIVO COMO
OBXECTIVO O TEATRO
GALEGO**

Heliodoro Fernández
Gastañaduy. Abaixo,
representando *Mal de
moitos*, Euxenio Charlón
e Manuel Sánchez
Hermida.



carta do seu mozo Xan que está “servindo ao rei” na guerra de Marrocos, e como é analfabeta, pídelle ao Sr. Cura que lla lea e escriba a resposta. A comicidade da peza está baseada no castrapo en que escribe Xan, na súa paifoca visión da realidade africana, nas súas preocupacións de labrego e nos comentarios que o crego vai intercalando nas frases que lle dita Rosa. A pesar de que a rapaza recita nun momento da obra un dos poemas do libro “As viudas dos vivos e as viudas dos mortos”, de *Follas Novas*, Gastañaduy utiliza as miserias da realidade galega sen ningunha intención reivindicativa; só quere divertir a boa sociedade pontevedresa que de ningunha forma se vai identificar con Rosa nin con Xan.

O eco que tivo na prensa a Escola Dramática Galega, unido á estrea da zarzuela *Maruxa*, de Vives, volveu pór de actualidade a cuestión do teatro galego. Algúns críticos, prescindindo da lingua vehicular, celebraron a zarzuela como “gallega” e “regional”, mentres outros denunciaban o descoñecemento da cultura e da música galegas que demostraban os autores. Entre estes últimos, un dos máis belixerantes foi o publicista Galleguito, que, no seu artigo “De arte regional”, reclamaba que “el diálogo, en toda obra regional, debe ser en dialecto”. A pesar desta lúcida afirmación, o xornalista ferrolán introducía na polémica un argumento que ía gozar de bastante éxito entre os detractores do teatro galego: unha eiva xenética da “raza” impedía o normal desenvolvemento da arte dramática galega:

“El teatro gallego no tiene ambiente por falta de entusiasmo regional, por frialdad apática de la raza. El mismo arte, en



Cataluña, no cuaja por falta de lo mesmo. Lucha Borrás, como lucha Sánchez Miño en Galicia, como ha luchado algún otro. ¡No cuaja!”

A pesar desta “eiva”, o noso teatro vai contar nesta década coa axuda suplementar das ideas rexeneracionistas e os novos aires da Escola Moderna, que ven nas actividades dramáticas unha forma acaída de educaren as masas. Non é difícil acharmos na prensa da época artigos sobre as altas cualidades pedagóxicas e moralizantes que pode ter o teatro. Isto traerá consigo que todas as asociacións recreativas e organizacións obreiras e relixiosas contén con cadros de declamación que, chegado o momento, incluírán no seu repertorio obras galegas: uns por ideoloxía ou sentimentalismo, e outros por facilitaren a comprensión ao público a quen se dirixen. Un outro aliado do teatro será a música popular que contaba cunha fronte moi compacta na loita pola súa preservación. Nesta cuestión non había polémicas, a colonización musical alcanzara unhas cotas tan altas que ninguén cuestionaba a necesidade urxente de recoller a música popular antes de que fose esquecida de vez, e así, en 1913, fundábase en Ribadavia o primeiro coro popular de que temos noticias, ‘¡Viva o Ribeiro!’.

Non será casual que sexa Ferrol a cidade que cree o primeiro coro que tivo como obxectivo non só preservar a música popular, senón tamén o teatro galego. Xa en 1913 existía unha comisión encargada de xestionar coa emigración cubana o posíbel financiamento desta entidade. Esta comisión estaba formada por elementos da rondalla ‘Airíños da Terra’ e mais da Escola Dramática Galega. Os preparativos foron longos e traballosos xa que o coro ‘Toxos e Froles’ non se presentou ao público ata maio de 1915. O seu cadro de declamación estaba integrado por dous alumnos da Escola Dramática, Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida, que ademais de colaboraren na representación da zarzuela *O zoqueiro de Vilaboa*, de Nan de Allariz, estrearon a peza *Mal de moitos*, da súa autoría. A obriña é un simpático diálogo entre un Vello Petrucio, que fai un alto no camiño, e un Mozo que despois de sete meses na emigración esqueceu tanto a lingua como o camiño da casa. A retranca con que o Vello vai desmontando os argumentos do Mozo sobre a suposta bondade do castrapo e dos costumes alleos, transformou este parrafeo nunha das pezas máis populares do noso teatro. *Mal de moitos* tivo a primeira edición ese mesmo ano de 1915. A produción dramática destes dous artesáns de Ferrol completouse con cinco obras máis, escritas todas entre 1915 e 1917. En *Trato a cegas* —estreada en 1916 e publicada en 1921— dous falsos cegos acordan formar grupo para pedir polas portas; o trato realízase no camiño a unha romaxe, interrompendo a conversa cada vez que se achega alguén para non seren descubertos. Unha lúcida

TEATRO NEMESIO

O día 14 e 15 do mes de Junho, as horas 8 e 9 da tarde, e as 8 e 9 da noite, no teatro Nemesio de Viveiro, en Galicia, representaráse a obra *Mal de Moitos*, de Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida.

TOXOS E FROLES

obra que tenno honrada por un premio de literatura e de teatro, concedido polo Xefe de Galicia e Portugal.

PRIMEIRA FESTA

MAL DE MOITOS

obra de Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida, representada por 1.º e 2.º premios de literatura e de teatro, concedidos polo Xefe de Galicia e Portugal.

Programas das representacións, no Teatro Nemesio de Viveiro, de *Mal de moitos* e *Un trato a cegas*, obras de Charlón e Hermida.

SEGUNDA PARTE

UN TRATO A CEGAS

obra de Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida, representada por 1.º e 2.º premios de literatura e de teatro, concedidos polo Xefe de Galicia e Portugal.

SEGUNDA FESTA

UN TRATO A CEGAS

obra de Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida, representada por 1.º e 2.º premios de literatura e de teatro, concedidos polo Xefe de Galicia e Portugal.

O RANCIÑEIRO



Hixinio Ameixeiras.

análise das condicións sociais que transforman o labrego nun escravo, serve de escusa para que os pícaros xustificuen o seu oficio. Con *Axúdate* —estreada en 1917— Charlón e Hermida retoman o tema do abandono da lingua e denuncian a utilización do servizo militar como unha forma de que os oficiais conten con traballadores de balde. Ambientada nun paseo de cidade, Gaitán, xa experto nas argalladas precisas para sobrevivir como “quinto”, instrúe o novato Herminio, lembrándolle ademais que non debe renunciar á lingua. A máis complexa das súas pezas é *O menciñeiro* —estreada no 17 e publicada con *Axúdate* en 1922—, pois conta con catro personaxes, aínda que nunca están en escena máis de dous, o que permitía aos autores representala eles sós. Mirixildo é un zapateiro con dotes de menciñeiro que recibe na súa casoupa tres visitantes: un mozo achulado, un crego e mais un vello, a través dos que se retratan os distintos grupos sociais. O teatro de Charlón e Hermida toma de Luguís o uso da prosa e o carácter reivindicativo da ideoloxía agrarista, mais enlaza coa tradición anterior ao teatro rexionalista no seu carácter popular e cómico. As outras dúas pezas, *Noiturnio periodístico* e mais *Calquera entende este enredo...*, foron escritas por encargo para seren representadas en actos concretos; ambas son bilingües e probabelmente por iso non as publicaron. O compromiso de Charlón e Hermida primeiro cos movementos agraristas e despois coas Irmandades foi incondicional; de feito, as súas obras viron a luz nas coleccións Céltiga e Nós. Para eles redixiu Hixinio Ameixeiras a súa única peza, *De conversa*.

Ao mesmo tempo que se presentaba o coro ‘Toxos e Froles’, a Tuna compostelá, ademais de estrear a obra galega *Antón de Freixide*, de Manuel María González López Pardo, percorrería o país abrindo as súas actuacións cun ardente discurso en defensa

Xesús Rodríguez López, sentado no centro, cos actores e actrices que representaron en Lugo a súa obra “O Chufón”



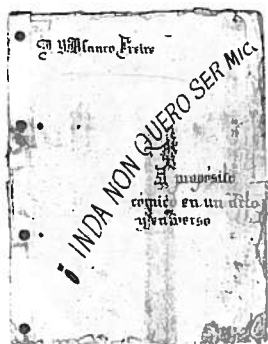
de Galiza. O espírito redencionista xermolara en ámbitos ata agora alleos á ideoloxía rexionalista e as actividades dramáticas esténdense social e xeograficamente; este mesmo ano de 1915 o catedrático da Universidade Salvador Cabeza de León escribía para a 'Liga Mutua de Señoritas' o cadro lírico *Camión da vila*; e o médico lucense Xesús Rodríguez López publicaba a comedia *O chufón*. Para a escribir, Rodríguez López partiu dun drama do mesmo título de José M^a López Castiñeiras, do que tirou algunhas escenas; a partir de aí construíu unha obra baseada nas confusións e malentendidos propios da comedia de enredo. A difícil situación que atravesaba a economía do tío Mingos obrígao a vender a mellor das leiras e a concertar o casamento da súa afillada Carmela co fillo do Peto. Carmela anda en amores con Ramón d'Arriba e confía en que o seu padriño dé o seu consentimento. D. Camilo, pai de Ramón, vai pedir a man de Carmela, mais o tío Mingos cre que están tratando da compra da leira; pola súa parte, o herdeiro do Peto, na súa primeira visita, acredita en que a súa esposa será a criada, M^a Antonia, que á súa vez ten amores co criado Antón e coquetea con D. Camilo. Isto xera unha serie de situacións cómicas entre os distintos personaxes. O Chufón, o casamenteiro, acompaña o do Peto para acordar o dote da rapaza nunha escena de verdadeiro regateo de feira; mais o trato non se cerra por mor duns zapatos que esixe o Chufón. Cando se desfai o malentendido entre Mingos e D. Camilo e acordan o matrimonio de Carmela e Ramón, Manuel do Peto insiste en casar con M^a Antonia, mais ela rexeita o beneficioso concerto para casar con Antón. Aínda que se poida interpretar a obra como unha exaltación do amor e mesmo louvar a liberdade que o autor concede á muller na elección de marido, coidamos que o fin da peza era unicamente divertir.

Este espallamento das actividades dramáticas levou a que os cadros de amadores que incorporaban pezas galegas aos seus repertorios deixasen de estar limitados á Coruña, Santiago, Pontevedra e Ferrol, para se espallaren por Noia, Ourense e Vigo. Isto trae consigo que tanto a nómina de dramaturgos como de obras se incremente; das oito que subiron á escena en 1915, tres foron estreos: *Os Remedios*, cadro de costumes, anónimo; "*Diálogo en gallego*", anónimo, *Boa festa*, da Rvda. Madre Margarita, e mais *¡Inda non quero ser mico!*, de F. Ignacio Blanco Freire adaptado por Manuel Posse Rodríguez. Só coñecemos o texto desta última, que enlaza directamente co teatro didáctico das organizacións católicas, pois é un gracioso diálogo entre un labrego e un mozo estudiado que se esforza, inutilmente, en convencelo de que o home non tivo como primeiro pai a Adán, senón un simio. Como era de esperar, e dado o tempo que tardou a Igrexa en admitir as teses evolucionistas, triunfan as teses do labrego.



Xesús Rodríguez López.
Arriba, Salvador Cabeza
de León.





Manuscrito de *¡Inda non quero ser mico!* a propósito cómico de Ignacio Blanco Freire. Abaixo, Xulio Rúa representando o monólogo *Palique*, obra de Xosé Fernández Tafall.

A creación das Irmandades da Fala en 1916, aínda que non contemplaban impulsar o teatro como unha das súas reivindicacións, significou que por fin tomaba corpo a defensa dos intereses e da cultura galega nalgún tipo concreto de organización; e o feito de que o uso oral da lingua fose a súa bandeira tivo repercusións inmediatas no número de representacións na nosa lingua. Ademais, a ambigüidade política das Irmandades facilitou que se unisen ao seu ideario persoas de todos os ámbitos e ideoloxías; e isto traducíuse, a respecto do teatro, en que mesmo os cadros de declamación de organizacións políticas, como os 'Jaimistas' ou os 'Círculos Conservadores', se unisen ás sociedades recreativas e ás organizacións católicas. O panorama de grupos completouse coa aparición de coros que, seguindo o modelo ferrolán, non se limitaban a recuperar a música popular e formaron tamén un cadro de declamación. Todos eles compartían as mesmas características e tiveron que se enfrontar aos mesmos problemas. As súas veladas ou festivais, celebrados as máis das veces nos seus propios locais, contemplaban números musicais, pezas dramáticas e inclusive danzas ou recitado de poemas. Evidentemente isto condicionaba o tipo de teatro que podían realizar: debían ser pezas curtas, con poucos personaxes e que non esixisen grandes custos nin complicacións técnicas no que hoxe denominamos escenografía, e que na época ficaba limitada aos decorados.

Perante a escaseza de textos publicados, algún grupo optou por recuperar dramaturgos locais da época anterior ao teatro rexionalista; e así puidemos saber que Manuel Mato Vizoso e mais Xosé M^a Chao Ledo escribiran pezas dramáticas galegas. Porén, a maioría dos cadros optaría por seguir o que xa era unha práctica habitual nas representacións en español: que un home ou muller do propio cadro, ou vinculado a el, escribise as obras sabendo os actores e os medios de que dispuña. Así, M^a Dolores del Río Sánchez Granados escribía *Costumes novas* e mais *Parla e parrafeo* para os alumnos das 'Doctrinas Sociales y Escuelas Nocturnas Obreras'. José Peón Peón, *A xisma de Antón*, *O que vai de tempo a tempo* e mais *O mitin*, para a 'Juventud Cultural Obrera de Pontevedra'. Xermán Prieto e mais José Fernández Tafall escribían monólogos e diálogos para representaren eles propios. Xosé Pérez Yáñez, *¡Miña xoia!* e mais *O tío Xan e a súa xente*, para o grupo de Santa Marta de Ortigueira. Emilia-no Balás, *A noite de San Xoán*, e Lois Amor Soto, *¡Miña Terra!*, para o coro 'Toxos e Froles', de Ferrol. Roxelio Rivero, *¡Que pena tiña!...* A maior parte destas obras están perdidas e aquelas que se conservan non aportan nada novo, pois ou ben seguen a liña do puro divertimento, ou ben inclúen elementos reivindicativos de corte agrarista.

Leandro Carré Alvarellos iniciaba a súa andaina como dramaturgo á fronte do cadro de declamación do coro 'Cántigas da



Terra', da Coruña, para quen escribiu pezas de corte costumista e carácter cómico, o diálogo *A ruín materia* e mais *Pra vivir ben de casados*, estreadas ambas en 1917. O drama ía ter un cultivador en Ricardo Frade Giráldez, que tamén en 1917 publicaba *O rei d'a carballeira*, estreada ao ano seguinte polo Círculo Mercantil de Santiago. O aumento de grupos que representan teatro galego leva a que retomen a pluma Manuel Lugrís e Galo Salinas. Lugrís daba ao prelo en 1917 a comedia en dous actos *O pazo*, volvendo ao xénero dos seus comezos como dramaturgo en Cuba.

O pazo desenvólvese á porta de dúas vivendas rurais; nunha vive unha familia —Mingos, Sabela e mais a filla, María— que é compendio de todas as virtudes enxebres: preferen vivir na aldea antes do que na cidade e están orgullosos da súa lingua e mais dos seus costumes; na outra, Xacobe e mais a súa sobriña Marica, que representa a parte colonizada da nosa sociedade: viste, peitéase e cheira como “as señoras da Coruña”, fala castro e goza coa música aflamencada. O conflito dramático redúcese a saber con cál das dúas mozas casará Pedro, que é un “enxebre” que fixo unha grande fortuna en América e volveu para se instalar definitivamente na terra. Como o espectador sabe desde o comezo, casará con María, e isto servirá para que Micaela aprenda a leición e volva a ser “enxebre”. Que o autor dunha obra como *A ponte* escribise esta comedia tan doce e comprensiva non podía deixar de sorprenden os estudiosos actuais, e así, Francisco Pillado entende que este cambio na actitude de Lugrís estivo condicionado polo resultado da Revolución Bolxevique. Porén, sen lle negarmos validez a esta interpretación, na nosa opinión, *O pazo* é unha obra propagandística. Estamos no ano 1917, acaban de se fundar as Irmandades da Fala e, por vez primeira na historia, un movemento de reivindicación galeguista conseguira unir a todos os que estaban preocupados polo futuro de Galiza sen diferencias ideolóxicas, pois nelas integráranse homes de todas as tendencias políticas. A única bandeira era a lingua, eran os “enxebres”, os “bos e xenerosos”, e o



Roxelio Rivero.
Abaixo, representación en Santiago en 1918 de *O rei d'a carballeira*, obra de Ricardo Frade.



**LEANDRO CARRÉ
ALVARELLOS INICIABA
A SÚA ANDAINA
COMO DRAMATURGO
Á FRONTE DO CADRO
DE DECLAMACIÓN DO
CORO 'CÁNTIGAS DA
TERRA' DA CORUÑA**



Programas de man de representacións de *San Antón o casamenteiro* de Rodríguez Elías polo coro 'Toxos e Froles', no Café Suizo de Sada e, *Pra vivir ben de casados* de Leandro Carré polo coro 'Cántigas da Terra', en 1919.

seu labor debía ser apostólico. Tiñan que conseguir reintegrar na cultura galega aqueles sectores sociais que a abandonaran; e esta é a mensaxe de Pedro que, cando Mingos nega a condición de galegos aos que falan español, afirma: "Tamén son os demais, pero están equivocados". Os "enxebres" son a nova fidalguía, o grupo que conducirá a sociedade a unha nova etapa de gloria; de aí que o Pazo se transforme nun símbolo e que LUGRÍS indique na didascalía en que describe o decorado da peza: "Arboreda no fondo, e no cume d'un couto sería comenente que se vira un pazo gallego". En canto se publicou, *O Pazo* foi preparada por tres grupos, polo coro popular 'Cántigas da Terra', da Coruña; polo cadro de declamación da 'Asociación de Dependentes del Comercio', de Ferrol; e mais pola 'Agrupación Artística', de Vigo, de forma que foi estreada en 1918 en tres cidades diferentes.

Galo Salinas tamén volvía aos escenarios en 1917. O cadro da 'Juventud Antoniana' da Coruña estreaba *O abolido*; e o coro 'Cántigas da Terra' representaba, en 1918, a comedia *Sabela*. A primeira destas obras está perdida, mais de *Sabela, comedia nun acto*, consérvase unha copia mecanografada. *Sabela* é a primeira comedia de Salinas e parece que fora estreada na 'Centro Gallego' de Madrid en 1903. Quizais por influencia de LUGRÍS, está escrita en prosa e desenvólvese nunha aldea de montaña, na casa do Sr. Abade onde vive tamén un seu protexido, Xulián, estudante de Medicina. Alí chega, para se confesar e pedir consello, Sabela, que foi seducida en Santiago, onde traballaba de criada de servir, por un quinto que a abandonou en canto soubo que esperaba un fillo. O Abade accede a se achegar á casa da rapaza para dar a noticia aos pais, que xa sufriron todas as desgracias dos labregos galegos: fillo morto nas quintas, ruína e endebedamento. Nun momento en que Sabela fica soa en escena, entra Xulián, que resulta ser o seductor, e intenta comprar o silencio da rapaza; mais ela rexéitao con dignidade; o Sr. Abade, experto psicólogo, sospeita a verdade e esixe do seu protexido unha reparación. Xulián confesa o seu inmenso amor por Sabela e a comedia acaba felizmente. Como se pode comprobar polo argumento, Salinas continuaba a liña da temática da honra iniciada en *¡Filla...!*

A existencia dun teatro galego era xa unha realidade incuestionábel: en 1917 están documentadas oitenta e dúas representacións en que se levaron a escena trinta e oito obras, das que vinteunha foron estreos. Esta vitalidade provocou a reacción dos ámbitos antigalegos, que retomaron unha das polémicas máis pertinaces da historia do noso teatro: os criterios válidos para especificar os seus límites. A cuestión non era nova; vímola xa en 1911 a raíz da estrea da zarzuela de Vives, mais agora avivábase debido a que as Irmandades da Fala reclamaban desde as páxinas de *A Nosa Terra* o criterio lingüístico como único váli-

Teatro Nemesio
Grandes Festas Galegas
 por os días 14 e 15 de maio de 1919, polo horario COBO TOXOS e FROLES, e o seu CAMBIO DE DECORACIÓN, así como COBO DE BALLE, actuacións de Intermedios, representadas de...
 ... Escena e pazo de Viveiro ...

PROGRAMA

1.ª O NOVO XOSÉ ARCA cantado en milloiro cadro de teatro popular.
 2.ª O CAMBIO DE DECORACIÓN cantado en man e cantado a un pazo, de Leandro Carré, sucesivo

PRÁ VIVIR BIEN DE CASADOS

DEPARTO
 Mr. Pedro Salas
 Sr. Xulián
 Sr. Abade
 Sr. Quinto

3.ª Personaxs novos e felices.

A FIADA
 por que sucesivo para MOZOS e MOZAS e o COBO DE BALLE, actuacións de Intermedios e de teatro escénico cantado, de Xosé Leal.

¡Éxito! ¡Éxito! ¡Éxito!!!
 TOXOS e FROLES, ditado polo laureado gallego MANUEL LOURENÇO, representado como nunca. Representado, cantado e feito escenas.
 Escena e pazo de VIVEIRO GALLEGO.

DEPARTO
 Mr. Pedro Salas
 Sr. Xulián
 Sr. Abade
 Sr. Quinto

4.ª O GRANDE ÉXITO de Carré.

A FIADA
 Ambas festas encenderánse os NOVE E MEDIA de maio

PREZOS ESCÉNICOS DOS DEPARTOS

Primeira fila	500	Segunda fila	300
Tercera fila	150	Quarta fila	100
Quinta fila	50	Sexta fila	25
Sétima fila	10	Octava fila	5
Nonata fila	2	Décima fila	1
Entrada libre	0,50	Entrada libre	0,25
Entrada libre	0,10	Entrada libre	0,05
Entrada libre	0,02	Entrada libre	0,01

do para delimitar a literatura galega. Perante estas reclamacións, publicacións como *La Voz de Galicia*, da Coruña, ou *Vida Gallega*, de Vigo, insistían na galegitude das obras de Fernández Mato e Rey Soto baseándose no ambiente “regional” que describían. A pesar disto, a fins de 1917 comezaron a aparecer grupos que intentaban romper coa diglosia escénica e dedicarse única e exclusivamente ao teatro galego. Non debemos esquecer que nin sequer a Escola Rexional da Coruña fora monolingüe, e que os únicos cadros de declamación que utilizaban a lingua galega con exclusividade eran os dun grupo moi reducido de coros populares dirixidos por homes vinculados ás Irmandades. Porén, que o cadro dun coro fose monolingüe cabía na lóxica social máis colonizada, pois os seus espectáculos eran populares, mais que un grupo desligado da música popular fose monolingüe significaba que o teatro galego aspiraba a ocupar o lugar do teatro español. Mentres esta aspiración se mantivese a nivel popular non habería problemas.

Os dous grupos que presentaron por vez primeira un programa exclusivamente galego estaban vinculados a organizacións das clases traballadoras. O primeiro naceu en Ferrol, integrado por afiliados á ‘Asociación de Dependientes del Comercio’ e dirixido por Xosé Antonio Romero —membro da Irmandade da Fala local—, que, como xa dixemos, levou á escena *A ponte*, de Manuel Lugo, en 1917, e *O pazo*, do mesmo autor, en 1918. O segundo formouse en Santiago, onde o cadro de declamación da Federación Obreira, ‘Brisas Futuras’, levaba anos representando unicamente teatro social e por vez primeira, en xaneiro de 1918, estreou un drama galego, *O Fidalgo*, de Xesús San Luís Romero. O éxito foi tan grande que, ademais de catro representacións en Compostela, realizaron tres na Coruña e viaxaron tamén a Ferrol, Ourense e Vilagarcía; isto animou o grupo a continuar nesta liña e, a fins do mesmo ano, representou *A ponte*, de Manuel Lugo. Quizais a Federación Obreira de Santiago non estivese de acordo coa adscrición lingüística ao galego, xa que, despois desta segunda obra, o grupo se escindiu: ‘Brisas Futuras’ retomou o teatro social español e os intérpretes de *O Fidalgo* formaron o grupo ‘A Terriña’, dispostos a continuaren na liña do teatro social, mais galego.

O Fidalgo é un drama en tres actos e en verso. A acción transcorre en Bergantiños e coincide con *A ponte*, de Manuel Lugo, nalgúns puntos. No primeiro acto, que se desenvolve nunha casa labrega, San Luís expón os termos do conflito dramático. O Fidalgo desexa a Pascoala, muller de Lelo da Rega, organizador dunha sociedade agraria e activista desta ideoloxía entre os labregos. Como a Ánxela de *A ponte*, Pascoala rexeita as pretensións do Fidalgo, que envorca a súa ira na persecución dos agraristas. No segundo acto xa se celebraron as eleccións e

Salón do Café Suizo - Sada

FESTA GALLEGA
preparada por a nosa

Cántigas da Terra

Domingo, 8 de xaneiro de 1918 de aos 1918
As 8 da noite

ORDE DA FESTA

Entradas de honra galegas en dous salons, orixinal do apóstolo de Santiago. 1º Manuel Lugo Freire, creador do movemento galego, 1918.

O PAZO

REPARTO

Marta	Selo	Pilar Matos
Isolda	Selo	Selo
Manoela	Selo	Selo
Manoela	Selo	Selo
Manoela	Selo	Selo
Manoela	Selo	Selo
Manoela	Selo	Selo
Manoela	Selo	Selo
Manoela	Selo	Selo
Manoela	Selo	Selo

1º Compañía de actores.
2º Fidalgo de Manuel Lugo.
3º Fidalgo de Manuel Lugo.
4º Fidalgo de Manuel Lugo.
5º Fidalgo de Manuel Lugo.
6º Fidalgo de Manuel Lugo.
7º Fidalgo de Manuel Lugo.
8º Fidalgo de Manuel Lugo.

IMPRESOR: SADA

Volandeira da posta en escena polo coro ‘Cántigas da Terra’ da comedia *O Pazo*, orixinal de Lugo Freire, no Café Suizo de Sada en 1919. Abaixo, Antonio Rey Soto.





Capa debuxada por Asorey para a primeira edición de *O Fidalgo*, de Xesús San Luís Romero, na foto de abaixo.

sabemos, por boca do propio Fidalgo, que amañoou o resultado das urnas; a rabia que lle provoca que os seus caseiros non o votasen, unido aos gastos que lle ocasionou a trampa electoral (compra de interventores agraristas, pago a matóns, “axudas” aos cregos colaboracionistas, encarceramento “preventivo” de destacados agraristas...) lévano a procurar a vinganza negándose a pór en liberdade os agraristas encadeados e gravando os foros con novas cargas. Rexeita o pago dos foreiros que o non votaron e chega á violencia física con Xaquín da Rega, mais cando o fillo, Lelo, vai enfrontarse a el, clama polos alguacís. Cando se abre o terceiro acto, dividido en dous cadros, pasaron tres anos. Lelo e Pascoala gastaron todo o que tiñan en saíren con ben das acusacións do Fidalgo e preparan a marcha a Cuba, levando con eles o vello Xaquín. Os labregos da zona van despedirse de Lelo para agradeceren a leición recibida e asegurarlle que seguirán loitando desde as sociedades agrarias; tamén o Fidalgo fai o último intento por reter a Pascoala ofrecéndolle todo o que perdeu se non marcha; mais é rexeitado de novo. O derradeiro cadro transcorre nunha encrucillada do camiño por onde deben pasar Lelo e a súa familia. O Fidalgo agarda agachado a oportunidade de coller soa a Pascoala e cando volve topar cunha negativa, intenta forzala; aos seus berros acoden o criado e mais o sogro, que dun mocazo derruba o cacique. Ao pé do cruceiro que preside o escenario cae morto o Fidalgo e, mentres os labregos o arrodean, ao vello Xaquín fállalle o corazón cando comprende que matou un home. Cae o pano co Fidalgo morto mentres se escoitan ao lonxe os berros dos labregos:

¡¡ Viva Galicia redenta
de caciques e ladróns!!,
¡¡ Morran todos os lambóns
que son desta terra afrenta!!

Tendo en conta que a redención de foros e a loita anticaciquil eran os dous grandes problemas sociais da época, a obra de San Luís era un espello da realidade; calquer labrego podía identificarse cos personaxes que van pagar a renda (acto II, escenas XIV-XXIII), e na escena en que o Secretario (acto II, escena II) presenta as contas sobre os gastos producidos pola manipulación de votos descríbense feitos sufridos polo público. Como xa dixemos, o éxito foi rotundo; continuou representándose todos os anos ata que a ditadura de Primo de Rivera acabou co grupo e volveu aos escenarios durante a República. A maior parte das representacións de *O Fidalgo* realizáronse en vilas, non nas cidades, e non debía gustar demasiado ás autoridades porque mesmo ficou constancia escrita dunha ocasión en que o cacique de Carballo cortou o fluído eléctrico para evitar a súa representa-





Fotografías que recollen dous momentos da obra *O Fidalgo*, de Xesús San Luís Romero.

ción, no anónimo artigo “Os caciques de Carballo enemigos da luz”, publicado no nº 137 de *A Nosa Terra*.

Ata este momento a intervención das Irmandades da Fala no desenvolvemento do teatro fora a título persoal dos seus integrantes, pois non existía por parte da organización ningún tipo de programa ou actuación, mais era evidente que non se podía continuar así. A súa renovación tiña que ser paralela á da poesía e á da narrativa. Os primeiros indicios de que se está a preparar unha actuación directa sobre o teatro son a convocatoria, en 1918, dun Certame de obras teatrais e mais a publicación en *A Nosa Terra* dun fragmento de *Os pretendentes á coroa*, de Ibsen. Co primeiro poderían coller a medida do que se estaba a escribir e representar, co segundo proporcionaban aos dramaturgos un modelo en que se inspiraren.

O teatro rexionalista percorrera unha longa e traballosa andaina desde 1882. Xurdira como drama, incorporara elementos reivindicativos, a música e mais a utilización da prosa por mor dos escritores da emigración, e a partir de aí escindira o seu camiño: na Galiza exterior centrara o seu labor na produción de cadros líricos e zarzuelas de corte costumista, mentres na Galiza interior se impuña o teatro sen música, ou ben de tese ou ben costumista. A tarefa de que esa literatura dramática chegase ao público foi aínda máis laboriosa e debémolla á teimosía de Eduardo Sánchez Miño, á ideoloxía rexionalista, ós movementos agraristas e mais ó espírito prenacionalista que espallaron pola sociedade as campañas en defensa dos intereses e da cultu-



TENDO EN CONTA QUE A REDENCIÓN DE FOROS E A LOITA ANTICACIQUIL ERAN OS DOUS GRANDES PROBLEMAS SOCIAIS DA ÉPOCA, A OBRA DE SAN LUÍS ERA UN ESPELLO DA REALIDADE



Publicidade da obra *O Fidalgo*, deseñada por Camilo Díaz Balaño. Abaixo, dedicatoria manuscrita de Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida.

ra galega. O proceso de aceptación do teatro galego foi parello á batalla pola normalización da lingua no seu nivel oral.

Canto aos xéneros, o teatro histórico e o drama costumista foran substituídos polo drama de tese a partir de 1903, coa estrea de *A ponte*, de Manuel Lugrís, ao que seguiría a aparición da comedia costumista da man de Nan de Allariz e, sobre todo, de Avelino Rodríguez Elías. Con Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida a comedia transformouse tamén nun medio de denuncia dos problemas da sociedade galega na liña das reivindicacións agraristas. A pesar de que estes eran os temas máis utilizados, non faltaban tampouco comedias que se compracían na crítica humorística doutras cuestións de actualidade como as teorías evolucionistas (*¡Inda non quero ser mico!*, de F. Ignacio Blanco Freire adaptado por Manuel Posse Rodríguez) ou a guerra de África (*A carta do Rif*, de Miguel Palacios). Tanto o teatro costumista como o de tese —fosen comedias ou dramas, monólogos ou obras en varios actos— tiñan en común que sempre se desenvolvía no medio rural e os seus protagonistas eran xentes do pobo. Este é o panorama con que se vai enfrontar o sector máis progresista e moderno das Irmandades da Fala.

O TEATRO COAS IRMANDADES DA FALA (1919-1923)

A creación do Conservatorio Nacional de Arte Galega anunciábase en xaneiro de 1919, mais debía ser un proxecto madurecido ao longo de moito tempo pois cando se dá a coñecer xa estaba planificado en todos os detalles. Á fronte del ía estar Fernando Osorio Docampo, actor profesional formado nun dos centros máis modernos de Europa, que seguiría na educación dos seus alumnos os programas aprendidos en Lisboa. Ademais de acabar coas eivas e vicios propios dos amadores, tamén se pretendían corrixir as carencias do teatro galego actualizándoo. Cumpría representar obras que non se desenvolvesen en ambientes rurais e que os seus protagonistas fosen das clases media ou alta, para desvencellar a utilización da lingua das clases populares e demostrar que o galego era válido para todos os falantes e para todos os rexistros. Había que crear un teatro que interesase ás minorías cultas, un teatro que gañase o público non por patriotismo senón polas súas cualidades artísticas, e que ademais atraese tamén a clase media urbana máis colonizada, que de ningunha forma se identificaba co teatro rural. Tamén era necesario que o repertorio contase con máis obras longas, porque xa non se trataba de realizar funcións bilingües, nin festivais variados, senón de que todo o espectáculo fose dramático e en galego.

O proxecto era demasiado ambicioso e complexo para ser alcanzado de inmediato, polo que as actuacións establecéronse en

Q. o meu notabre equívoco D.

Recordo agarumoso destes donos
cativos autores

7 de Marzo de 1917

Euxenio Charlón

Manuel Sánchez Hermida

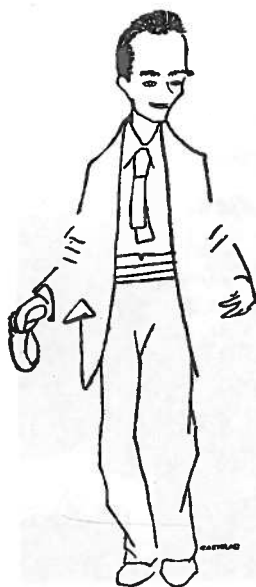
varias fronteas. Para facer a presentación do Conservatorio, Antón Vilar Ponte encargou unha obra que reunise as características desexadas a un escritor consagrado, recoñecido por todos e celebrado pola prensa: Ramón Cabanillas, o Poeta da Raza. Mais para formar os actores botou man da mellor dramaturxia universal e contemporánea (Shakespeare, Strindberg, Maeterlinck e Yeats); e para contar axiña cun repertorio recorreu ao teatro naturalista portugués. Completábase o programa cun chamamento urxente aos escritores para que redixisen obras que respondesen a ese carácter culto e universalista que se estaba procurando. O propio Vilar Ponte comezaría a escribir a obra *Entre dous abismos*.

Estas esixencias deixaban fóra do programa e do repertorio do Conservatorio todo o teatro galego, polo que *A Nosa Terra* non se cansa de repetir unha e outra vez que a nova institución non despreza o teatro ruralista, mais considera que ese tipo de teatro ten xa o seu público, o público popular, o dos coros, e que agora é necesario crear o público dun teatro culto e urbano. Entre as posibilidades estéticas que ofrecía a dramaturxia europea, o Conservatorio optou polo naturalismo, probabelmente polo doado que resultaba a adaptación das obras portuguesas e porque esta fora a tendencia estética que renovara a dramaturxia de todos os países europeos e a que estaban a utilizar os teatros crioulos de Sudamérica para se liberaren do seu mimetismo e crearen un teatro propio. Esta vontade de ruptura coa tradición galega ficou plasmada no acto de presentación do Conservatorio no Pavillón Lino da Coruña, o 22 de abril de 1919, pois a estrea de *A man de Santiña*, de Ramón Cabanillas, completouse coa obra *Uma anedota*, do portugués Marcelino Mesquita, prescindindo de todas as obras galegas existentes.

Ramón Cabanillas escribiu unha delicada comedia de amor, “un conto de fadas moderno”, en palabras de Ricardo Carballo Calero (1981: 590). A acción, moi sinxela, desenvólvese no pazo en que vive D. Salvador cunha irmá, a sobriña Marirrosas, e mais dúas fillas, Rosario e Santiña. Por mor das ansias casamenteiras dun vello amigo común, Ricardo, que volve da emigración disposto a casar con Marirrosas, cre que esta ama o seu tío e, por respecto a D. Salvador, decide renunciar ao seu amor. A intervención de Santiña, que fala co seu pai e mais con Ricardo, desfai o malentendido e todo fica resolto felizmente. O aspecto máis coidado por Cabanillas foi a linguaxe, que alcanza momentos de grande lirismo, sen que falte tampouco a disertación política contra o “cunerismo” e a emigración. O máis importante da obra era que rompía coa tradición ruralista e presentaba en escena persoas das clases sociais máis altas falando galego. Era, por tanto, a primeira comedia de costumes señoriais contemporáneas. O espectáculo das tres señoritas falando

**HABÍA QUE CREAR UN
TEATRO QUE
INTERESASE ÁS
MINORÍAS CULTAS, UN
TEATRO QUE GÁÑASE
O PÚBLICO NON POR
PATRIOTISMO SENÓN
POLAS SÚAS
CUALIDADES
ARTÍSTICAS**

Fernando Osorio nun debuxo de Castelao.



Pabellón Lino

¡Un gran espectáculo literario-artístico-escénico!
de arte de la tarde e de arte de noite (representación)
do día 22 d'abril, martes de Páscoa

REALIZACIÓN de «Conservatorio de Arte Galego»
al seguinte programa:

1.º **Unha anécdota** de D. Pedro Barreiro

2.º **ESTRENO** de *Man de Lino* de D. Pedro Barreiro

3.º **ESTRENO** de *Man de Lino* de D. Pedro Barreiro

4.º **ESTRENO** de *Man de Lino* de D. Pedro Barreiro

A man de Santina

Interpretada por actrices e actores alumnos do «Conservatorio»

5.º **ESTRENO** de *Man de Lino* de D. Pedro Barreiro

6.º **ESTRENO** de *Man de Lino* de D. Pedro Barreiro

7.º **ESTRENO** de *Man de Lino* de D. Pedro Barreiro

8.º **ESTRENO** de *Man de Lino* de D. Pedro Barreiro

9.º **ESTRENO** de *Man de Lino* de D. Pedro Barreiro

10.º **ESTRENO** de *Man de Lino* de D. Pedro Barreiro

Programa de man dunha velada no Pabellón Lino coruñés na que botou andar o 'Conservatorio de Arte Galego'.
Abaixo, Alejandro Barreiro.

galego mentres se adobían para ir á misa resultaría chocante para o público coruñés. Non debemos esquecer que houbo un sector do galeguismo que cría que se as nais da clase media urbana falasen galego aos fillos o problema da lingua estaría resolto; de aí o interese en vencer a muller das cidades das bondades da enxebreza; contamos con exemplos tan ilustres como o de Eduardo Pondal pedindo ás rapazas da Coruña que falasen galego, ou o de Manuel Lugo, en *O pazo*, facendo que Pedro escolla a María por "enxebre".

Con ese programa, o Conservatorio rompía coa tradición ruralista, puña a primeira pedra do teatro culto e, a través de obras portuguesas, propuña como liña estética e técnica a do naturalismo. O proxecto era audaz e arriscado, porque se ía enfrontar non só cos autores das vellas tendencias, senón tamén cos defensores da galeguidade en español e mais co público, educado na dramaturxia española inmovilizada no realismo acomodaticio e fácil das comedias e astracanadas dos dramaturgos de moda. Os defensores da galeguidade en español aumentaron os ataques contra a utilización do galego en escena refinando os seus argumentos; e como exemplo pode servir un artigo de Alejandro Barreiro, "El teatro gallego y el idioma", en que o autor lamenta que a obra de Cabanillas fiquese limitada á "región" por mor da lingua, impedindo así que a sona do autor ultrapase a fronteira de Pedrafitas e os españois comprendan o fermosa, culta e amábel que é Galiza, ao tempo que cuestiona a viabilidade dun teatro galego. Co teatro rural a polémica consistía unicamente en se eran ou non galegas as obras que, utilizando como lingua o español, estaban ambientadas en Galiza, pois un teatro galego limitado ao medio e á problemática rurais non entrañaba problemas nin para a ideoloxía rexionalista nin para a centralista: trataba cuestións locais, tiña un público popular que falaba galego e servía para dar fe da diferenza dentro da unidade. Mais un teatro que ultrapasase estes límites e pretendese substituír o teatro español, en lugar de o complementar, era outra cuestión.

A pesar disto, as actividades dramáticas continuaron prosperando. En Ourense créanse dous coros populares, 'De Ruada' e mais 'Os Enxebres', que contan con cadro de declamación galego; en Santiago consolídase o grupo 'A Terriña', e os centros católicos multiplican a presenza do teatro galego nas súas festividade; en Vigo retoma as actividades a Agrupación Artística; en Ferrol continúan actuando o cadro de 'Toxos e Froles', e Xaime Quintanilla faise coa dirección do grupo dos 'Dependentes do Comercio', etc. Porén, a cidade que máis representacións realizou en 1919 foi A Coruña, xa que, a carón do Conservatorio, moitas sociedades contaron con cadros que, dirixidos por actores que estiveran con Sánchez Miño, levaron aos seus escenarios pezas galegas. O máis activo foi o do Cen-



tro Lucense, dirixido por Xavier López Medina e Rodrigo García. Neste ambiente de receptividade, a finais de maio, o Conservatorio anunciou a seguinte estrea, o drama *Donosiña*, de Xaime Quintanilla.

Donosiña está dividida en tres actos e un prólogo e desenvólvese, como *A man de Santiña*, nun pazo. No prólogo os criados arraxan as habitacións da primeira señora do pazo, que permaneceran fechadas desde a súa morte; por eles sabemos que o señor leva en Madrid moitos anos e que volve cunha segunda esposa, Madanela. Aos receos do servicio súmanse os da filla de Andrés, Lela, que teme perder o cariño do pai. O primeiro acto desenvólvese no xardín; pasaron algúns días e Andrés e Madanela están xa instalados na súa residencia; é o día do patrón, realízanse os preparativos para a festa popular e a familia conversa cun convidado de Madrid, Euxenio, e recibe a visita do Sr. Cura. Un accidente fortuíto, que o can da casa trabou nun rapaz, deixa sós en escena a Madanela e Euxenio, e así saberemos que ambos son parella, que Madanela casou con Andres para arranxar os problemas económicos de Euxenio, e que teñen a intención de lle roubar todo o que poidan. Os remorsos de Madanela son acalados pola paixón que nela acende Euxenio. Cando se abre o segundo acto transcorreu o tempo necesario para que Andrés dubide do amor de Madanela, para que teña comprobado que alguén lle está roubando as alfaias familiares e para que os galanteos de Euxenio tocasen o corazón de Lela. Os ciúmes e a sospeita mudaron a Andrés e Madanela en dous seres suspicaces e irritábeis. Para complicar máis a situación, preséntase Rosendo, vello coñecido de Euxenio e Madanela, disposto a se

O CONSERVATORIO ROMPIA COA TRADICIÓN RURALISTA, PUÑA A PRIMEIRA PEDRA DO TEATRO CULTO E, A TRAVÉS DE OBRAS PORTUGUESAS, PROPUÑA COMO LIÑA ESTÉTICA E TÉCNICA A DO NATURALISMO



O coro "De ruada" foi fundado en 1919 en Ourense.

DONOSIÑA, OBRA DE QUINTANILLA, RESPONDÍA A TODAS AS ESIXENCIAS DO CONSERVATORIO. ESTABA AMBIENTADA NAS CLASES ALTAS, MESMO XENTE QUE HABITUALMENTE RESIDÍA EN MADRID FALABA GALEGO, E O TEMA ERA ABSOLUTAMENTE UNIVERSAL

Donosiña estreouse no Teatro Jofre de Ferrol con escenografía de Camilo Díaz e o propio autor, Xaime Quintanilla, representando o papel de 'Andrés de Pontealeira'.

vingar e extorsionar os amantes. O pago que realiza Euxenio coas xoias de Andrés demostra o que está acontecendo. Nesta situación límite comeza o derradeiro acto; nas habitacións da defunta señora transcorre unha velada en que os homes xogan ás cartas e as mulleres tocan o piano. Os ouveos do can rompen a tranquilidade da noite e crean un clima de agoiro en que Lela sente o contacto dun espírito. A conversa deriva en contos de aparecidos e avisos do Alén que estragan a velada e facilita que o atormentado Andrés demostre a Madanela a forza da súa paixón e a loita entre o amor e a sospeita que rillan na súa alma. Unha vez soa, e ás escuras, Madanela recibe a visita de Euxenio; cando están fundidos nunha apaixonada aperta, un croio entra pola xanela aberta e golpea a cabeza de Madanela; nese momento irrompe Andrés armado cunha pistola. Coa escena iluminada unicamente polo luar, os dous homes inician unha loita a morte en que esnaquizan o mobiliario e que remata coa fuxida de Euxenio. A chegada de Lela impide que Andrés o persiga facendo reparar ao seu pai no corpo inmóbil de Madanela e confesándose autora da pedrada que acabou coa vida da súa madrasta. A entrada dun criado coa noticia de que Euxenio foi esganado polo can desata os sentimentos de Lela, e cae o pano sobre o pranto de Andrés e os berros de Lela, que corre cara ao xardín na procura do cadáver de Euxenio.

En *Donosiña* as clases populares ficaban reducidas aos tres criados do pazo, que tiñan a función de interpretaren en clave de superstición a traxedia que viven os protagonistas. Para a vella ama Maruxa o espírito da primeira dona vive aínda no pazo e intervén, a través da filla e do can, para castigar os que pretenden danar a familia; da mesma forma que o encontro de Lela cunha donosiña, que se relata no Prólogo, é un agoiro de todas as desgracias que están por vir. De todos os xeitos, Quintanilla pon moito interese en que o espectador comprenda que o tráxico desenlace é froito dos actos e da vontade dos seres humanos que interveñen na historia, non resultado dun fado incontrolábel, e utiliza a técnica da comedia policial, de forma que todo vai ter unha explicación racional: presenta un antecedente de que o can trababa nos descoñecidos e, aínda que Lela asegure que unha forza sobrenatural a impulsou a guindar a pedra que mata a Madanela, o certo é que tiña motivos persoais para o facer.

A obra de Quintanilla respondía a todas as esixencias do Conservatorio. Estaba ambientada nas clases altas, mesmo xente que habitualmente residía en Madrid falaba galego, e o tema era absolutamente universal xa que se trataba dun drama de paixóns con reberetes de intriga. O argumento podería transcorrer en calquer parte do mundo pois o amor, a paixón, a sedución, a traizón, o adulterio, a extorsión, o roubo e o asasinato son sentimentos e accións comúns a toda a humanidade. Na dramaturxia

TEATRO JOFRE
 O MIÉRCOLES, DÍA 7,
 veridreira actuación artística

ESTRENO de traxedia d'acción d'un acto e tres jornadas, en prosa, original de don Jaime Quintanilla, senada.

DONOSIÑA

DRAMATIS PERSONAE

MADALENA, viúva 2ª actriz	Don. Pío Rivas
LELA, filla 1ª actriz	Don. Manuel Quintanilla
MARUXA, viúva	Don. Carlos López
ANDRÉS, viúva	Don. Manuel Quintanilla
ANDRÉS DE PONTEALEIRA	Don. Quintanilla
3º ESCREIBIDA e seu amigo	Don. Quintanilla
3º ESCREIBIDA	Don. Manuel Quintanilla
5.ª CRIADA	Don. Carlos
FOFO, criado	Don. Carlos

Outros, musicantes, actores e actores.

A acción no segundo Pazo de Pontealeira, nos seus aledáns e nos lugares próximos.

Escenografía e posta en escena polo autor.

Directoría de orquestra D. Camilo Díaz.

Ao nove e media da noite.

PREZOS, CON IMPOSTOS

Primeira principal e plaza ao ar	1.00 pes.
Primeira principal con sillas	1.500 +
Primeira e primeira superior, con sillas	1.000 +
Quinta inferior, con sillas	750 +
Arriba da porta principal, con sillas	500 +
Quinta 1ª fila	250 +
Quinta 2ª fila	175 +
Quinta 3ª fila	150 +
Quinta 4ª fila	125 +
Quinta 5ª fila	100 +
Quinta 6ª fila	75 +
Quinta 7ª fila	50 +
Quinta 8ª fila	25 +
Quinta 9ª fila	10 +
Quinta 10ª fila	5 +
Quinta 11ª fila	2 +
Quinta 12ª fila	1 +
Quinta 13ª fila	0.50 +
Quinta 14ª fila	0.25 +
Quinta 15ª fila	0.10 +
Quinta 16ª fila	0.05 +
Quinta 17ª fila	0.02 +
Quinta 18ª fila	0.01 +
Quinta 19ª fila	0.005 +
Quinta 20ª fila	0.002 +
Quinta 21ª fila	0.001 +
Quinta 22ª fila	0.0005 +
Quinta 23ª fila	0.0002 +
Quinta 24ª fila	0.0001 +
Quinta 25ª fila	0.00005 +
Quinta 26ª fila	0.00002 +
Quinta 27ª fila	0.00001 +
Quinta 28ª fila	0.000005 +
Quinta 29ª fila	0.000002 +
Quinta 30ª fila	0.000001 +

galega xa se tocan todas estas cuestións: nas obras de Luguís e San Luís Romero abundan as mortes e mais a extorsión moral e material; en *Na casa do ciruxano*, de Roxelio Rivero e Telesforo Sestelo, tratábase o adulterio; e contábanse por decenas as obras en que o tema central era o amor, o engano ou a amizade traizoada. Porén, *Donosiña* era totalmente nova tanto na perspectiva como na técnica dramática: o adulterio era cometido pola muller, igual que en *Na casa do ciruxano*, mais de forma diferente. Nesta última o tratamento era grotesco: a muller é un maroutallo que acosa un criado e acaban recibindo o xusto castigo de mans dun marido que, por suposto, a non ama; pola contra, Quintanilla xustifica a súa protagonista, preséntaa como vítima da manipulación masculina e, por riba, Andrés é un marido que está disposto a perdoar. Os alicerces da sociedade patriarcal renxerían. Para completar a desfeita, o ousado dramaturgo utilizaba a técnica naturalista, isto é, non privaba o público de ningunha das grandezas e miserias morais dos seus personaxes: ardentés palabras de amor e desexo, apertas apaixonadas, liortas violentas, e mesmo unha morte serían interpretadas perante os ollos dun público afeito a saber deste tipo de accións por boca dun personaxe, non a velas directamente en escena.

A reacción dos sectores menos progresistas foi inmediata. En xuño *A Nosa Terra* comunicaba que comezaran os ensaios de *Donosiña*, mais a obra non chegou a ser representada polo Conservatorio. En outubro, en lugar de reinicio das actividades, o que se encontran Fernando Osorio, Antón Vilar Ponte, Xaime Quintanilla e todo o sector máis progresista das Irmandades é con que o sector máis reaccionario creou unha outra Escola de Teatro Galego na sede do coro popular 'Cántigas da Terra'. As forzas do teatro galego non eran tan numerosas como para as dividiren; os promotores do Conservatorio tiveron que ceder e as concesión foron tantas que a ruptura co teatro rexionalista ficou abortada. Os disidentes estaban dispostos a admitiren unicamente un anovamento do teatro: escribiren e representaren pezas en que a lingua non estivese vinculada á aldea, e máis nada. De cuestións estéticas non querían nin falar: o naturalismo era para eles o demo encarnado en teatro. O Conservatorio desapareceu, as aulas suprimíronse e todo ficou reducido a un simples cadro de declamación; como única concesión, este cadro representaría teatro portugués a carón do teatro rexionalista e das novas achegas que puidesen aparecer (sempre que non fosen tan escandalosas como *Donosiña*). Fernando Osorio abandonou para formar unha compañía con que estreou o seu drama *Norde* e o monólogo *No íntimo*, de Jacobo Casal, mais non lle resultou rendíbel economicamente e pouco despois emigrou, non sen antes deixar escrito nun terríbel artigo en dúas entregas, "Paradoxo", o que pensaba tanto dos actores amadores como do público. A ira do



Jacobo Casal, autor do monólogo *No íntimo*. Arriba, Telesforo Sestelo coautor, con Roxelio Rivero, de *Na casa do ciruxano*.





Enredos de Leandro Carré Alvarellos foi presentada no teatro Alfonso XIII de Betanzos o 28 de febreiro de 1919. Abaixo, Ricardo Frade Giráldez fotografado en 1920.



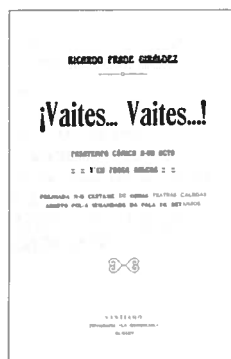
director do Conservatorio indica que non eran unicamente os dramaturgos rexionalistas os que se opunían ao proxecto e que houbo unha presión de base entre os propios actores e os militantes da Irmandade.

A división de opinións tivo outra fronte no Certame convocado pola Irmandade de Betanzos en xuño dese mesmo ano. O seu cadro de declamación, que estreou *Andacio*, de Xosé Ares Miramontes e mais *Enredos*, de Leandro Carré, tiraba beneficios económicos, polo que dotou o premio cunha cantidade que quintuplicaba o normal na época: 500 pesetas. O xuri estaba formado por Salvador Cabeza de León, Antonio Rey Soto e mais Vicente Risco. As expectativas eran enormes porque contou cunha grande participación e, segundo a redacción de *A Nosa Terra*, algunhas das obras presentadas respondían ás características deseñadas polo Conservatorio, isto é, que non eran ruralistas nin costumistas. Mais o tempo pasaba e non se ditaba o fallo, mesmo houbo protestas dos autores reclamando a devolución dos textos, ata que por fin, en xaneiro de 1921, o xuri declarou deserto o premio e dotou con obxectos de arte algunhas obras, a primeira, unha peza costumista, *¡Vaites...vaites!*, de Ricardo Frade Giráldez. O desengano da redacción de *A Nosa Terra* foi tal, que non publicou o fallo nin volveu dar noticias do cadro da Irmandade de Betanzos.

¡Vaites... vaites!, *pasatempo cómico n-un acto y'en prosa galega*, desenvólvese na cocina dunha casa labrega acomodada. Mentres realizan os labores propios da noiteña, a tía Carmen da Pontella, viúva, rifa coa filla, Marica, nos termos máis tópicos dos conflitos xeracionais: que as mozas de agora só pensan nos homes, que son unhas lacazanas... e que de ningunha maneira admitirá como xenro a Ramón das Pombas; as descaradas réplicas da rapaza e a súa afirmación de que casará con quen queira provocan moitas ameazas e mesmo algunha labazada. A chegada do tío Xaquín das Pombas, tamén viúvo, é aproveitada por Marica para abandonar a cocina. Despois de lembrar os tempos compartidos na mocidade, os vellos entran no trato de casar os fillos; unha a unha, Xaquín vai anulando as pexas de Carmen: se non quere que vivan con ela, vivirán con el; se non quere que Ramón coma do dela, comerá Marica do del; se non quere ficar soa, pode ir coa filla para a casa das Pombas. Á volta de Marica acompañada por Xan, comunican a nova aos rapaces e deixan que eles marquen a data do casorio. As carantoñas dos mozos espertan a envexa dos vellos e deciden que en lugar dunha voda haberá dúas, que os mozos marcharán á casa das Pombas e os vellos ficarán na da Pontella. A gracia da peza radica no tópico da sogra rosmona e suíña e mais na retranca dos argumentos do vello. A peza enmarcábase no máis puro teatro costumista.

A solución ao conflito xerado polo Conservatorio concentrou practicamente todos os interesados polo feito teatral galego da Coruña no cadro de declamación da Irmandade, de forma que desde 1920 ata a súa desaparición definitiva en 1923, todas as representacións realizadas na cidade correrán a cargo deste elenco de actores, que na primeira temporada estivo dirixido polo actor Lois Lafuente, e despois, ata a súa transformación en Escola Dramática Galega, por Rodrigo García. Na temporada 1919-1920 o cadro seguiu, a respecto do teatro portugués, as pautas marcadas polo Conservatorio e levou á escena tres das obras máis representativas do naturalismo: *Amanhã*, de Manuel Laranjeira; *Fim de penitência*, de Marcelino Mesquita; e mais *Mater Dolorosa*, de Júlio Dantas. Estreou dúas pezas que respondían á renovación que pretendían a respecto da temática: *Entre dous abismos*, de Antón Vilar Ponte, e mais *A tola de Sobrán*, de Francisco Porto Rey. Na "farsada granguñolesca n-un paso" *Entre dous abismos*, Vilar Ponte utilizou, como Quintanilla, as clases populares para dar a nota cómica ao comezo da obra e para serviren de contrapunto ao señorío. A acción transcorre durante o velorio de Fiz na súa casa señorial, onde a presenza do cadáver non impide que a viúva, Felisa, coquettee con Eduardo, agudizando a dor que sente Lola, irmá de Felisa, que amaba en silencio a Fiz. As palabras de amor de Lola realizan o milagre de faceren reaccionar a Fiz, que estaba baixo os efectos dun ataque de catalepsia, enfrontándoo a un novo abismo: descubrir que ama a súa cuñada e estar unido en matrimonio a unha muller infiel. Como en *Donosiña*, o pano cae deixando os personaxes nunha situación máis dramática que a vivida durante a representación, de forma que obriga o lector/espectador a reflexionar sobre a cuestión exposta, neste caso a necesidade de que exista o divorcio, e mais a represión que sobre o individuo exercen as convencións sociais.

Na mesma liña de denuncia da hipocrisía social está a obra de Francisco Porto Rey, *A tola de Sobrán*. Despois de seis anos na emigración, Alberte volve rico para casar con Felisa, filla dun persoeiro local, mais durante a súa ausencia a rapaza, despois de se debruzar moito tempo nos libros, toleou. No primeiro encontro dos namorados Felisa dá renda solta á súa rabia porque lle aseguraran que Alberte morrera, enlazando as maldicións cun discurso científico sobre a inmortalidade e a transformación da materia, de forma que o rapaz acaba convencido de que realmente está louca. Cando xa está disposto a casar con ela a pesar da súa doenza, Felisa volve para explicar a razón por que a alcuñan de tola: despois de el marchar, ela decidiu que faría unicamente o que lle petase e que sempre diría a verdade; mais se for preciso volver á hipocrisía social para viviren felices está disposta a facelo. Demostra a súa aceptación da orde social nunha



Edicións de *¡Vaites... vaites...!* (1925) de Ricardo Frade e de *A tola de Sobrán*, de Farruco Porto Rey, obra estreada polo cadro de declamación da Irmandade da Fala da Coruña.



**TEATRO NATURALISTA
PORTUGUÉS, OBRAS
GALEGAS QUE
SEGUÍAN O
ANOVAMENTO QUE
PRETENDÍA O
CONSERVATORIO E
OBRAS COSTUMISTAS E
DE TESE, NUN
EQUILIBRIO CASE
PERFECTO**

conversa co seu pai, D. Fis, en que expón argumentos tan aceptados socialmente como, por exemplo, que cando se embebeda un labrego é un borrachón, mais cando se embebeda un señor é que lle sentou mal o viño; ou que o médico e mais o avogado teñen que cobrar os seus honorarios aínda que morra o doente ou se perda o preito, mais se un fontaneiro non arranxa ben as billas, non merece o xornal. D. Fis, convencido de que se operou un milagre, consente na voda e remata a peza cos seguintes versos en boca de Felisa:

Agora din qu'istou
E son dina d'aloumiño
Porque ô pan lle chamo viño
i-ô viño lle chamo pan

As restantes obras representadas polo Cadro da Irmandade nesa temporada de 1919-20 xa non respondían ao espírito universalista que pretendía o Conservatorio, mais aproximábanse a el na comedia *San Antón o Casamenteiro*, de Avelino Rodríguez Elías, pois nela o autor abandonaba por primeira vez a aldea para se trasladar á vila, de forma que, cando menos, a vestimenta dos personaxes e a decoración da sala en que transcorría a acción non eran rurais. Mais tamén levou a escena obras de tese como, *O fidalgo*, de San Luís; *A patria do labrego*, de Antón Vilar Ponte, ou varias pezas de Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida; e mais obras puramente costumistas de "Lameiro", Rodríguez Elías, etc. Por último, levaron a escena *Xan entre elas*, de W. Shakespeare, en versión de Antón Vilar Ponte. En resumo, teatro naturalista portugués, obras galegas que seguían o anovamento que pretendía o Conservatorio e obras costumistas e de tese, nun equilibrio case perfecto.

Gonzalo López Abente.



Na segunda temporada, a de 1920-21, abundaron as reposicións de pezas xa comentadas e a estrea de obras galegas limitouse á comedia en dous pasos *María Rosa*, de Gonzalo López Abente. Con esta peza o teatro universalista que pretendera o Conservatorio avanzaba cara ao espallamento da ideoloxía nacionalista afondando na liña de reivindicación da igualdade de dereitos para a muller que ficaran recollidos no Manifesto da I Asemblea de 1918. O argumento da obra é moi sinxelo: María Rosa quere volver ao pazo que abandonou hai anos, mais teme non ser aceptada polo seu pai D. Xerome e mais pola súa irmá Remedios. Os primeiros en saber das súas intencións son os criados que, inmediatamente, están dispostos a axudaren e a paliaren, no que poidan, a rispeta rixidez moral de Remedios, polo que aconsellan á fidalga que pida axuda ao Abade. Ese mesmo día regresa Leandro e, nun longo monólogo, informa que hai oito anos abandonou o lugar na procura de fama e gloria como

pintor, rompendo o seu compromiso con María Rosa; e agora, canso das vaidades do mundo, espera que ela o perdoe e acceda a casar con el. A noticia de que tamén ela abandonou o pazo vertendo a deshonra sobre a familia, déixao desfeito. O segundo paso transcorre dentro do pazo e ábrese coa conspiración dos criados para introduciren a María Rosa na casa sen que o saiban os señores ata que o Abade teña falado con eles; a través das inocentes preguntas dunha criadaña moza á súa nai, López Abente pon o dedo na chaga: ¿por que Leandro pode marchar e volver ao cabo dos anos como se non pasase nada e María Rosa non?, ¿por que a vida na cidade é pecaminosa e na aldea non?, ¿por que as mulleres da cidade son todas malas e as da aldea boas, se estas tamén bailan, beben e andan con homes? Como Quintanilla, o autor vai utilizar a figura dun eclesiástico, o Abade, para defender o dereito de María Rosa a que lle sexa perdoado o seu pecado; así, o venerábel sacerdote fala con Leandro para lle lembrar que foi o seu abandono o que levou a rapaza a deixar a aldea e marchar á cidade e se, en principio, a reacción de Leandro é negativa, inmediatamente, nun outro monólogo, analiza os seus sentimentos, lembra que noutrora foi un defensor dos dereitos da muller, horrorízase da súa reacción calderoniana e decide perdoar a María Rosa; a única que non o chega a facer é Remedios que, perante o perdón de D. Xerome e mais Leandro, afástase cun “¡Que vergoña!” na boca. A leición que aprenderan co escándalo provocado por *Donosiña* fica patente no feito de que o grande pecado de María Rosa foi marchar a vivir soa á cidade, pois en ningún momento se fala de que existise outro home ou de que a rapaza levase na vila unha vida disoluta; e, de todos os xeitos, humíllase e suplica o perdón tanto do ceo coma dos homes.

Quizais para compensar tanta liberalidade feminista, o teatro portugués que levou a escena o Cadro da Irmandade nesta temporada foron as obras *Rosas de todo o ano*, e mais *Soror Mariana*, de Júlio Dantas; *Roncar sen dormir*, de L. F. Castro Soromelho; e *Os dous xordos*, de Manuel Lourenço Roussado. É rechamante o cambio de rumbo na selección de obras portuguesas: fronte ao naturalismo cargado de denuncia social das pezas da temporada anterior, as dúas obras de Júlio Dantas son delicadas paráfrases das *Cartas de amor dunha monxa portuguesa*, en que o autor se recrea na imaxe da muller vítima que acepta con resignación cristiá ser o xoguete do home, e paga o pecado de se deixar seducir coa reclusión por vida nun convento; canto ás pezas de Soromelho e Roussado, son puro divertimento.

Na terceira e última temporada do cadro da Irmandade, a de 1921-22, podemos distinguir dúas fases: de novembro de 1921 a marzo de 1922 practicamente o único que representou foi teatro portugués de poucos valores artísticos e moita rendibilidade de

O CONSERVATORIO AVANZABA CARA AO ESPALLAMENTO DA IDEOLOXÍA NACIONALISTA AFONDANDO NA LIÑA DE REIVINDICACIÓN DA IGUALDADE DE DEREITOS PARA A MULLER QUE FICARAN RECOLLIDOS NO MANIFESTO DA I ASEMBLEA DE 1918

Javier Prado Lameiro.





Viñeta de Castelao na primeira edición de *O corazón dun pedáneo*, de Leandro Carré.

público; e de marzo a xullo, case exclusivamente autores galegos: *Estadeíña* e *Mareiras*, de Manuel Lugrís; *O fidalgo*, de Xesús San Luís Romero; e mais a estrea de *O corazón dun pedáneo*, de Leandro Carré. Nesta comedia nun acto Leandro Carré continuaba na liña do teatro ruralista. Mingos, de corenta anos e alcalde pedáneo dunha aldea próxima a Ordes, ten como criada de servir a Elvira, moza que anda en amores con Andrés. Nas primeiras escenas asistimos á actuación de Mingos como autoridade obrigando a Gosende a devolver os cartos que estafou na compra dunha vaca, para continuar cun enfado de namorados entre Elvira e Andrés por mor de que este non quere fixar a data da voda. Perante a posibilidade de ficar sen criada, Mingos quere desposar a Elvira, mais Andrés reacciona consentindo en casar e acaba o conto co ofrecemento de Mingos de que a parella vaia vivir con el. Nesta ocasión, Carré pon unha pinga de reivindicación na boca de Mingos que, a raíz dunha noticia que publica a prensa, comenta a burremia dos madrileños que non son quen de entenderen o galego.

A evolución na escolla do repertorio do Cadro de Declamación da Irmandade coincide coas diferencias que foron xurdindo ao longo destes anos dentro das Irmandades. A adscrición de Antón Vilar Ponte ás teses culturais de Risco e o seu conseguinente illamento no grupo da Coruña debeu deixar sen guieiro o Cadro de Declamación, que acabou seleccionando as obras non pola súa calidade artística, senón co criterio puramente comercial de compracer o público; mais ata o seu abandono definitivo da Irmandade ninguén se debeu atrever a intervir. Coa súa marcha, Leandro Carré toma a dirección para, xa na temporada seguinte, cambiar o rumbo de vez.

A partir de febreiro de 1922, coa marcha de Antón Vilar Ponte, Leandro Carré toma o leme do teatro na Irmandade da Coruña e comeza a publicación en *A Nosa Terra* dunha especie de manual de actores que acaba no número correspondente ao 1 de xullo. No outono, cando se inicia a temporada teatral, o cadro da Irmandade preséntase reorganizado, anovado e co nome de Escola Dramática Galega. Na primeira velada, celebrada o 22 de outubro de 1922, o seu director, Leandro Carré, le un texto que é unha declaración de principios: réndese homenaxe á Escola Rexional de Declamación de 1903, retómase o seu espírito confesándose continuadores dela e ábrese a temporada representando *¡Filla...!*, de Galo Salinas, e mais *O corazón dun pedáneo*, de Leandro Carré. Así, a ruptura que pretendía o Conservatorio remataba nun recuamento ao rexionalismo do século XIX. O único anovamento que Leandro Carré e a súa Escola Dramática Galega admitían era o de representaren obras non ruralistas; ideoloxicamente volvíase ao “feito diferencial” dos rexionalistas e, esteticamente, ao realismo decimonónico. A Esco-

¡Ainda vive!, de Francisco Alcaide, peza estreada en 1923.

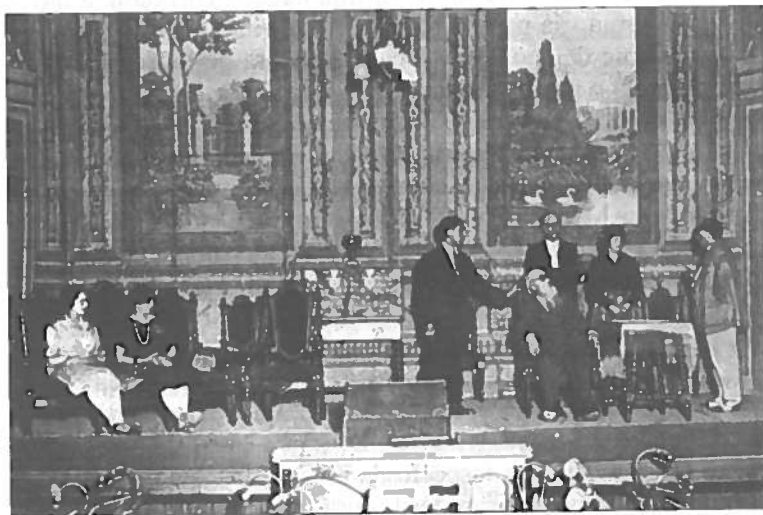


la Dramática Galega arraigaba na tradición dramática galega e recuperaba os dramaturgos rexionalistas (Galo Salinas, Manuel Lugrís, Euxenio Carré, Xesús Rodríguez López, Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida) ao tempo que representaba as novas producións sen esixir que respondesen a ningún tipo de anovamento. Na primeira e única temporada que tivo de vida, a de 1922-23, estreou as seguintes obras: *A venganza* e mais *O pecado alleo*, de Leandro Carré; *¡Vaites... vaites!*, de Ricardo Frade Giráldez; e *¡Aínda vive!*, de Francisco Alcayde.

En *A venganza, cadro tráxico nun acto*, Carré continúa co teatro rural. Nunha casa de aldea, illada polo temporal dunha noite de inverno, Mateo e a súa filla Paulina reciben a visita dun vello amigo emigrado hai anos. Despois da cea, o amigo descobre a súa verdadeira identidade: é Ánxel, o fillo da antiga dona da casa, asasinada por Mateo. Cando vai cumprir a súa vinganza, o amor de Paulina faino cambiar de opinión e perdoar a vida ao seu futuro sogro; mais, na escuridade da noite, Mateo intenta asasinalo e, en defensa propia, Ánxel dálle morte. Cae o pano co cadáver de Mateo en escena e Paulina suplicando a Ánxel que fuxan xuntos. Por fin, no drama en tres actos *O pecado alleo* Leandro Carré decide asumir a renovación proposta polo desaparecido Conservatorio e estrea unha obra que se desenvolve nun pazo vilego. No primeiro acto sabemos que D. Eduardo, vello fidalgo cego que vive coa súa neta María Luísa, prohíbe que a súa casa se sume ás celebracións que se preparan na vila para agasallar o deputado D. Braulio, a quen atribúe o asasinato do seu único fillo. No segundo, desacougado pola soidade que agarda a María Luísa cando el morrer, D. Eduardo incita ao médico Loureiro a que corteje a súa neta; mais ela, sen que ningún saiba cómo, anda xa en amores con Esteban, fillo de D.



As 'Edicións Terra a Nosa' publicaron en 1919 a comedia de Lugrís Freire *Estadeína*.



Representación de *O pecado alleo* de Carré Alvarellos, no Teatro Tamberlick de Vigo.

A PARTIR DE FEBREIRO DE 1922, COA MARCHA DE ANTÓN VILAR PONTE, LEANDRO CARRÉ TOMA O LEME DO TEATRO NA IRMANDADE DA CORUÑA

**LEANDRO CARRÉ
MOVIÁSE MELLOR NA
COMEDIA COSTUMISTA
QUE NO DRAMA**

Braulio. O odio de vello cego contra este abranxe tamén a Esteban e prohíbe a María Luísa que o volva a ver, encomendando a tarefa de vixilancia ao vello criado Andrés. Cando comeza o terceiro acto, que transcorre no mesmo día que o segundo, María Luísa rexeita as proposicións de matrimonio de Loureiro e D. Eduardo accede a recibir a visita de D. Braulio e mais o Cura; este conta que alguén, no leito de morte, confesou ser o asasino do fillo de D. Eduardo e pai de María Luísa, polo que D. Braulio é inocente e os rapaces poden casar. Antes de que D. Eduardo tiver tempo de comunicar a boa noticia, Esteban entra pola xanela para ver a María Luísa e ela rexéitao, obrigándoo a marchar. A súa saída de escena é seguida polo ruído dun tiro: Andrés matou a Esteban. Cae o pano sobre o pranto da rapaza que lamenta estar pagando un "pecado alleo". Evidentemente, Leandro Carré movíase mellor na comedia costumista que no drama, pois sen a posibilidade de reproducir a retransca e a picaresca dos diálogos e as situacións populares ficaba ao descuberto a falta de argumentos ben expostos, as solucións *ex machina* e mais a inconsistencia e carencia absoluta de evolución psicolóxica dos seus personaxes.

Mentres o cadro da Irmandade da Coruña seguía a súa peculiar evolución, unha vez fracasado o Conservatorio, Xaime Quintanilla comezou en Ferrol os ensaios de *Donosiña* xa que estaba á fronte do cadro dos Dependentes do Comercio. Con eles estreou en 1919 o drama *Pilara ou Grandezas dos humildes*, de Manuel Comellas Coimbra. *Pilara* é un drama en tres actos, con final feliz. O primeiro acto desenvólvese nunha casa mariñeira. Sidro volve do mar cos seus homes e, repartidos os quiñóns, van dar gracias á Virxe; entón chega D. Lois, armador da cidade, coa intención de contratar a Sidro como patrón do seu novo vapor e reconece na filla daquel, en Pilara, a moza que acendera a súa paixón polas rúas da vila e intenta seducila. Ela rexéitao e déixao só en escena á espera de Sidro, que tampouco acepta o posto de patrón. A seguir volve a tripulación para concertar a hora de saída ao mar para o día seguinte e comentar que D. Lois anda a enrolar homes, deixando sen mariñeiros as lanchas tradicionais, en concreto a de Roque. Sidro dispónse a visitar este vello amigo para lle ofrecer un posto na súa lancha, cando chega o Pedáneo cunha encomenda do cacique: D. Felipe quere que Sidro, que forma parte dun xuri popular, declare inocente un seu protexido que deu morte o fillo de Roque. Sidro négase e, perante as ameazas do Pedáneo, decide meter no peto unha vella pistola. Unha vez soa na casa, Pilara recibe a visita dun dos homes do seu pai, Tanasio, que vén advertir que o resto da tripulación marchou con D. Lois e que este parece gardar malas intencións a respecto da moza. Ela, asustada, fecha a porta, mais axiña a avisan desde fóra de que o seu pai xace no

Edición de *Pilara ou Grandezas d'os humildes*, unha 'fantasia dramateca, en tres partes', obra de Manuel Comellas Coimbra.



camiño cunha perna esmagada; cando abre, topa con D. Lois, que intenta forzala, e no momento en que parece que o vai consegui, cae derrubado por un tiro; inmediatamente entran en escena Sidro e mais un Alguacil que o leva detido.

O segundo acto desenvólvese no edificio do xulgado; nun corredor, Pilara comenta que Tanasio acaba de lle meter na man un papel en que confesa ser o autor do disparo; a rapaza débátese entre confesar a autoría do crime liberando o seu pai e a traición que isto significaría para quen a salvou de perder a honra. A entrada de Sidro resolve as súas dúbidas porque o vello racha o papel e, confiando na xustiza, prohíbelle denunciar a Tanasio. Cando eles abandonan o recinto, entran o Xuíz e mais D. Felipe, que intenta premer e comprar a xustiza para que condene a Sidro. O segundo cadro é o xulgamento; o Xuíz interroga o acusado e fica pasmado coa honradez e a nobreza do vello patrón, que presenta unha denuncia contra D. Lois por entrar pola forza na súa casa e intentar violar a Pilara; por fin, chegan o informe médico e a bala que extraeron do brazo de D. Lois, que resulta non ser da pistola de Sidro, polo que é posto en liberdade. No terceiro acto volvemos ao mesmo lugar do primeiro. Os mariñeiros reciben a Sidro e Pilara comunicando que non queren fañar para D. Lois e volven co antigo patrón. Tanasio chega correndo para anunciar que volveu Daniel, o noivo de Pilara, e os mariñeiros saen a recibilo. Sidro agradece a Tanasio a súa acción e ofrécese a adoptalo como fillo. A felicidade e o pacto de silencio para que o rapaz non sexa detido sélase cunha aperta de Tanasio e Pilara que é sorprendida por Daniel. O mozo pide a Pilara que explique a razón dese abrazo, mais como ela se nega a xustificar o seu comportamento, Daniel dá por roto o compromiso. Para que iso non aconteza, Tanasio confesa publicamente o seu delicto, a causa do abrazo con Pilara e sae correndo para se entregar á xustiza. Nestas entra D. Felipe, o cacique, para pedir a Sidro que retire a denuncia contra D. Lois; o patrón négase, mais Pilara cerra un trato: eles retirarán a denuncia contra D. Lois se este retira a que existe contra o autor do disparo que o feriu no brazo. Tanasio volve feliz porque o Xuíz lle permite estar en liberdade ata o momento do xulgamento. A nobreza de Tanasio e a felicidade de todos conmoven a Don Felipe, que compara a “grandeza dos humildes” coa ruindade do mundo en que el se move e decide facer unha boa acción sen tirar proveito dela: acorda con Tanasio que ao día seguinte o acompañará ao xulgado para rematar de vez con todo o asunto. Cae o pano sobre un mundo idílico de felicidade total xa que ademais da voda de Daniel e Pilara, e do arrepentimento do cacique, Tanasio deixará de ser un pobre orfo para ir vivir con eles e con Sidro.

A obra non respondía ás características de anovamento a que se aspiraba, pois mantiña o medio rural como depositario das

**XAIME QUINTANILLA
COMEZOU EN FERROL
OS ENSAIOS DE
DONOSIÑA XA QUE
ESTABA Á FRONTE DO
CADRO DOS
DEPENDENTES DO
COMERCIO**

**EN ABRIL DE 1920
QUINTANILLA ESTREOU
DONOSIÑA. SEGUNDO
A CRÓNICA DO ÚNICO
XORNAL QUE SE
CONSERVA, FOI MOI
APLAUDIDO POLO
PÚBLICO, MAIS A
CRÍTICA FOI
DEMOLEDORA**

esencias galegas fronte á corrupción da cidade, ademais de repetir un vello tema do teatro rexionalista: o acoso sexual que sufrían as mulleres do pobo por parte dos homes das clases dirixentes. Mais *Pilara* era un drama en tres actos, a súa lingua era un exemplo de depuración, o autor unha autoridade cultural, política e moral en Ferrol e á estreia asistiu ese público urbano da clase media que procuraban as Irmandades, conseguindo un enorme éxito. Con estes antecedentes, en abril de 1920 Quintanilla estreou *Donosiña*. Segundo a crónica do único xornal que se conserva, foi moi aplaudido polo público, mais a crítica foi demoledora. O seu autor, Manuel Comellas, recoñecía a fermosura da linguaxe utilizada, mais condenaba o resto: o tema e o seu tratamento eran un escándalo que atentaban contra os alicerces da sociedade e, ademais, non alcanzaba a comprender que unha obra dramática galega non encerrase ningún tipo de leición. Para el, a razón de ser do teatro galego radicaba na súa capacidade para guiar o pobo e impedir que chegase á revolución social; sen este obxectivo non era necesario. A través de *Donosiña* Comellas comprendera as intencións do nacionalismo: non se trataba de recuperar a cultura galega para manter, a través dela, ás clases traballadoras no lugar “que lles correspondía” e mostrar a diferenza dentro da unidade española; por tanto, abandonou a Irmandade e impediu que o grupo de Quintanilla estrease a drama que tiña escrito para as festas locais dese ano, *Redención por amor*. Os mozos do cadro, todos integrantes da Irmandade, nun principio creron que poderían manter o seu criterio a pesar da oposición do sector da sociedade que representaba Comellas e, nun acto de rebeldía, estrearon ese mesmo ano o drama *A nai do poeta*, de Nicolás García Pereira. Mais foi inútil. O nacionalismo era demasiado feble e minoritario para se permitir o luxo de ser acusado de inmoral e prescindir precisamente desas clases sociais máis colonizadas as que pretendía concienciar.

A reacción das familias ben pensantes acabou co cadro de declamación de Quintanilla, e a primeira actriz, Pilar Suárez, pasou anos sen volver aos escenarios. Ficara definitivamente demostrado que a sociedade non ía aceptar a drástica ruptura que pretendían os homes do Conservatorio e que, de momento, o teatro galego tiña que se limitar a un anovamento consistente en se afastar do ruralismo dominante no teatro rexionalista e demostrar que a lingua era válida para todos os falantes e todas as funcións e rexistros. Quintanilla non renunciou e envorcou todos os seus esforzos en, por unha banda, crear no coro ‘Toxos e Froles’ un verdadeiro cadro de declamación, conseguindo que fosen admitidas nel as mulleres e incluíndo no seu repertorio obras que non fosen ruralistas; e, pola outra, continuou escribindo teatro segundo o proxecto inicial e deu ao prelo, en 1921, a

Nicolás García Pereira.



comedia *Alén*, inspirada nun suceso real: o dun mestre de ocultismo norteamericano que se suicidou para demostrar que as almas podían volver do Alén. A peza, nun acto, está estruturada en tres cadros. O mestre leva morto un mes e os seus discípulos celebran unha sesión de espiritismo en que a amante do defunto, Helen, actúa de *medium*; mais non conseguen comunicar co mundo dos espíritos; o segundo cadro corresponde cunha outra sesión celebrada tres meses máis tarde e na que só fican catro seareiros; no derradeiro cadro, un ano máis tarde, están unicamente Helen e Jex-Blake, que a ama: renunciaron xa a establecer contacto co Alén e resígnanse a que os seus sentimentos non sexan nunca correspondidos.

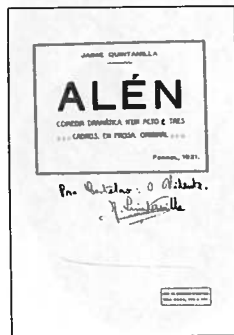
Esta comedia, que nunca foi estreada, levaba ás últimas consecuencias as pretensións do Conservatorio e desenvolvía a acción en Nova Iorque con protagonistas norteamericanos. Tematicamente é unha representación dramática das teorizacións que sobre a *saudade* tiña publicadas o autor, en que o grande protagonista é o paso do tempo e os seus efectos na evolución psicolóxica dos personaxes. A obra resultaba tan nova dentro do panorama do teatro galego de época que Leandro Carré a cualificou despectivamente de “exótica”; e Couceiro Freijomil considerábaa irrepresentábel; mais abonda con lermos as didascalías do autor para comprendermos que foi escrita para ser levada a escena; e así o entenderon tanto Ricardo Carballo Calero como o resto dos estudiosos actuais.

Mentres en Ferrol as actividades dramáticas quedaban, a partir de 1920, encomendadas aos cadros dos coros populares, en Santiago presentan o atractivo da variedade, pois desenvólvense en tres círculos diferentes: entre os traballadores de ‘A Terriña’, entre os universitarios e nos centros católicos de ensino gratuito. ‘A Terriña’, baixo a dirección de Manuel González Lanchas, intentou ampliar o seu repertorio estreando *Rosiña*, de Xesús San Luís Romero, mais foi inútil; a pesar de que para Vicente Risco este drama sobre o alcoholismo era superior a *O fidalgo*, do mesmo autor, o público reclamaba unha e outra vez esta obra, de forma que o grupo percorreu as provincias da Coruña e Pontevedra ao longo de catro anos interpretándoa case en exclusividade. Pola súa parte, o Colexio das Orfas de Santiago seguiu representando obriñas anónimas, aínda que as grandes protagonistas nestes anos dentro dos círculos católicos foron as ‘Escuelas Dominicales’, que estrearon a comedia *A seña Tiburcia* e o drama histórico en tres actos *Santa Liberata*, ambas de Celestino García Romero, e mais *A festa do patrón*, da Rvda. Madre Margarita.

A entrada dos universitarios no teatro galego realizouse de man do estudante de dereito Posada Curros que, en 1920, crea a ‘Agrupación Galicia’ coa que estrea en Vigo o seu cadro

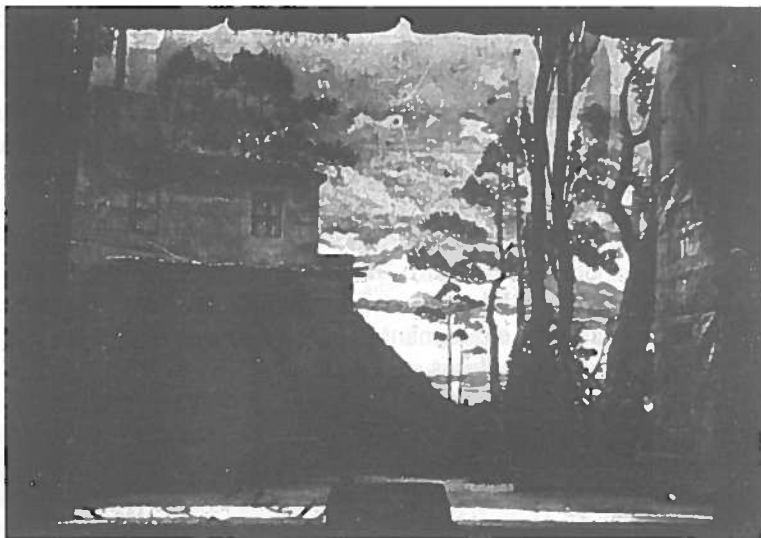


Álvaro Cebreiro ilustrou a primeira edición de *Alén*, obra de Jaime Quintanilla. Abaixo, un exemplar adicado polo autor, a Castelao.



**EN LUBICÁN, MÁIS
QUE NA INTRIGA,
COTARELO RECREÁSE
NA DEMORADA
PINTURA DOS
COSTUMES DA
MONTAÑA**

Decoración, realizada por Camilo Díaz Baliño, para a representación da obra *Rosiña* de Xesús San Luís Romero. Abaixo, José G. Posada Curros.



lírico-dramático *¡O sangue berra...!*; o grupo desfíxose antes de facer a súa presentación en Santiago, mais volveron reunirse en 1922, baixo a dirección de Xosé Mosquera, para formaren o cadro 'Cativezas', que estreou dúas obras de Ricardo Frade Giráldez: *A copla* e mais unha versión ampliada de *O rei da carballreira*. O estudante de Medicina Xermán Prieto, que actuaba desde 1915, dirixía o denominado 'Cadro Escolar' que, tamén a partir de 1922, estreou *¿De quen é a vaca?* e mais *O "si" de Gabriela*, ambas de Manuel Vidal Rodríguez; e *O meu viaxe a Cruña (do sancristán de Boiro)*, de Xosé Pan Martínez. De todos os xeitos, o que realmente resou en todos os ámbitos foi que a propia Universidade formase un cadro de declamación galego. Naceu en 1922 baixo o veo dos fins benéficos, dirixido por Mariano Tito Vázquez e integrado por todos os estudantes que tiñan algo que ver co noso teatro: Xosé Mosquera, director de 'Cativezas'; Xermán Prieto, director do 'Cadro Escolar'; Posada Curros, dramaturgo; Juan Jesús González, autor do drama *Carminha* estreado ese mesmo ano; e mais Fermín Bouza Brei, que gañaría o último certame de teatro convocado pola Irmandade da Fala da Coruña. En 1922 estrearon o drama *Trebón*, e mais o monólogo cómico *Paulos*, ambas do catedrático Armando Cotarelo Valledor; e en 1923 as comedias *Sinxebra* e *Pillounos*, do mesmo autor.

Con *Trebón, farsada dramática en tres autos*, Cotarelo iniciaba o que Ricardo Carballo Calero designou como teatro labrego. O drama está ambientado nunha aldea de montaña; o primeiro acto desenvólvese na eira da reitoral e presenta a vida que xira en torno a ela: a caridade de D. Andrés, os amores da súa sobriña Rosalía con Ramón, a paixón do criado Tralo por Rosa-

lía, a maledicencia da vella tía Suíña, pobre de pedir con sona de meiga, o encontro do párroco cun sinistro personaxe, e mais a noticia de que a banda do Valente anda a roubar pola zona; e cérrase coa petición de man da rapaza. No segundo acto, no despacho de D. Andrés, Rosalía é sorprendida por Manoel que pretende levala con el porque é o seu pai; a entrada do tío e a súa discusión co intruso permite coñecer a desgraciada historia de Manoel, o nacemento de Rosalía, a morte da súa nai; perante a oposición de D. Andrés a que Rosalía sexa levada pola forza, Manoel dispara contra o sacerdote e foxe. O terceiro acto ábrese coa tía Suíña informando a Cibrán, pai de Ramón, que a ferida de D. Andrés non foi accidental, pois ela vira saír pola xanela un home; ante a posibilidade dunha infidelidade por parte de Rosalía, Cibrán esixe do fillo que rompa o compromiso. Pola súa parte, D. Andrés está arrepentido de ter mentido sobre o asunto e aconsella a Rosalía que confese a verdade, aínda que lle custe ficar solteira; a rapaza, que está sendo extorsionada por Tralo, opta por contar todo a Ramón, mais a confesión pública é interrompida por Manoel, que se identifica como o Valente e asegura que entrou na reitoral a roubar. Mentres os veciños, Ramón e mais Cibrán van na procura da autoridade, Rosalía e D. Andrés permiten que Manoel marche levando consigo a Tralo, para impedir que este último desgracie a vida da rapaza. Cae o pano sobre un final feliz porque a Ramón pouco lle importa a orixe da súa namorada. A correcta dosificación da intriga, o dominio da técnica dramática e mais a riqueza e coidado da linguaxe dan ás obras de Cotarelo unha calidade que as transforma no mellor do teatro rural.

En *Lubicán, conto dramático de lobos e de amores, en tres cadros en verso*, máis que na intriga, Cotarelo recréase na demorada pintura dos costumes da montaña. Nunha noite de inverno en que o lobo baixa á aldea, a posta en escena dunha fiada enmarca a chegada do lobo e dun *lubicán* de cidade que pretende raptar a Inesa. As cantigas, lendas e motivos populares enmarcan o intento de seducción da rapaza, cunha pinga de meigaría que permite a Damián ter os poderes hipnóticos do lobishome. Mais do que ningunha outra das súas obras, *Lubicán* é unha peza puramente costumista, en que a ideoloxía rexionalista, que identifica o mal coa cidade e o bo e enxebre coa aldea, aparece expresada como discurso directo na boca de Inesa. En *Sinxebra*, esta vella concepción decimonónica da literatura chega ao extremo de que, por mor da verosimilitude, certos personaxes falarán en español, pois esta é tamén a única peza de Cotarelo que se desenvolve nun pazo.

A publicidade que alcanzou cada estrea do cadro da Universidade superou mesmo a que tivera a inauguración do Conservatorio, de forma que a nivel propagandístico foi maior o labor



Armando Cotarelo Valledor.
Abaixo, Xosé Mosquera, o vello dos contos.



**IGUAL QUE EN FERROL,
NAS CIDADES DE
OURENSE, LUGO E
PONTEVEDRA, O
TEATRO FICOU, ENTRE
1920 E 1923,
ENCOMENDADO AOS
COROS POPULARES**

deste grupo, na súa curtísima vida, que todo o traballo realizado pola Irmandade da Coruña en cinco anos de actividade continua. Resultará clarificador a respecto da valoración que a sociedade concedía á lingua e ao teatro galegos sabermos que a única vez que a prensa compostelá citou a Escola Dramática Galega foi para anunciar que estreaba a obra dun catedrático da Universidade, *¡Aínda vive!*, de Francisco Alcayde.

Igual que en Ferrol, nas cidades de Ourense, Lugo e Pontevedra, o teatro ficou, entre 1920 e 1923, encomendado aos coros populares. O coro ourensán 'De Ruada' preparou para a temporada de 1920 un repertorio completo de pezas de Xavier Prado "Lameiro": *Almas sinxelas*, *Estebiño*, *A retirada de Napoleón*, e mais *O cego da Xestosa*. O teatro de "Lameiro" era unha achega máis á comedia costumista, con obras curtas, nun acto, sen complicacións escenográficas e con poucos personaxes, que eran as máis apreciadas polos coros populares. En *Almas sinxelas* o tío Sidro, vello patrucio cheo de paciencia e tranca, desensarilla os enredos amorosos de Sabela con dous rapaces, Mariño, que volve da emigración, e Xes, que regresa licenciado do exército, ao tempo que os reincorpora á lingua facendo escarnio do castrapo que falan. En *Estebiño*, Lameiro presenta en escena un rapaz que libra das quintas por parvo; a suposta gracia da peza radica na interpretación que este deficiente mental fai da cidade e das preguntas que lle fixeron na revisión médica, e mais nun par de diálogos entre o parvo, un crego e un xordo. A peciña, que tivo moito éxito e foi levada ao escenario en moitísimas ocasións, resulta un amoreamento dos chistes máis tópicos sobre o galego paifoco e as confusións que crean as palabras que son homófonas en galego e español mais teñen significados distintos (p. e., *año*), aínda que quizais na

Membros da Escola
Dramática Galega
reunidos na Coruña en
1923.



súa época eses chistes fosen orixinais. *O cego da Xestosa* é un diálogo en verso entre o personaxe que dá título á obra e unha nena á que contrata como lazarillo despois de lle facer unha proba de recitado cun romance.

O éxito das obras de "Lameiro", unido á calidade musical do coro, animou á empresa de Isaac Fraga a contratalo para unha xira por todos os seus teatros; así, o coro ourensán visitou Vigo, A Coruña, Santiago, Ferrol e Lugo. Era a primeira vez na historia que un empresario apostaba pola música e o teatro galegos, e transformou 'De Ruada' nun coro case profesional, pois a partir deste momento non actuou máis que por contrato, chegando a computar no seu primeiro aniversario máis de trinta e dúas actuacións. O éxito obtido levou o cadro de declamación a representar en exclusividade obras de "Lameiro", que para el escribía en 1923 outra comedia, *Tratos*. Nesta nova peza, "Lameiro" dramatizaba o trato da compra dunha pucha e mais o de dous viúvos, ela rica e el *aseñoritado*, que acordan casar, cunha enorme axilidade nos diálogos e as requelendorias propias de determinados tipos populares. Con esta competencia pouco lle quedaba que facer ao outro coro da cidade, 'Os Enxebres', que se limitaron a estrear en 1920 a comedia *O señor Dalagado*, de Francisco Álvarez de Novoa, e pouco despois desfixeron o cadro de declamación.

En Lugo, o coro máis antigo, 'Cántigas e Aturuxos', formaba parte da asociación de 'Antonianos' e non contara nunca cun cadro de declamación propio, polo que só, de cando en vez, algún dos actores da asociación representaba un monólogo galego dos máis coñecidos. Tampouco existían na cidade nin delegación das Irmandades da Fala que dinamizase a cultura galega, nin a tradición teatral que había na Coruña ou Santiago, xa que



En 1927 representouse en Vigo, a obra de Xavier Prado, *Almas sinxelas*. Arriba, Francisco Álvarez de Novoa.



O ÉXITO DAS OBRAS DE "LAMEIRO", UNIDO Á CALIDADE MUSICAL DO CORO, ANIMOU Á EMPRESA DE ISAAC FRAGA A CONTRATALO PARA UNHA XIRA POR TODOS OS SEUS TEATROS



Retirada de Napoleón, de Xavier Prado, representada polo coro 'De Ruada' de xira por Galicia.

Abaixo, Antón Presa Viso, autor da comedia *A morriña*, publicada en 1926.



as actividades culturais estaban centradas no Círculo das Artes, inclinado sobre todo cara á música. De todos os xeitos, o paso do coro ourensán 'De Ruada' espertou os lugueses e recompu-xeron o vello cadro de declamación dos 'Dependientes del Comercio' para levar a escena de novo *O chufón*, de Xesús Rodríguez López; mais foi un rexurdir efémero, e non haberá teatro galego en Lugo ata que se forme o coro popular 'Froles e Silveiras', que fixo a súa presentación cunha obra de Nan de Allariz pouco antes da Ditadura de Primo de Rivera.

Algo semellante ao de Lugo aconteceu en Pontevedra, coa diferenza de que na vila do Lérez si existía unha tradición teatral que, fachendosamente insensíbel á cultura propia, se mantevo en español. A coñecida 'Asociación Artística' unicamente cedeu en 1919 á influencia do galeguismo e, por iniciativa de Antonio Losada Diéguez e como homenaxe póstuma a Heliodoro Fernández Gastañaduy, estreou a comedia deste último, *O pote*, que era unha reelaboración do vello *Pote Gallego*. Sería o coro popular 'Foliadas e Cantigas' quen, a partir de 1920, representaría o noso teatro, estreando *Un home de pau e ferro*, de Roxelio Rivero; *Unha boa misa*, de Enrique Labarta Pose; e *A dona do Agrario* e mais *A morriña*, de Antón Presa Viso. Das catro, só foi publicada, en 1926, *A morriña*, comedia en dous actos que se desenvolve nunha aldea de Pontevedra, onde Antón, estudante de Dereito, renega da paisaxe, dos traballos, das mozas e mesmo das comidas da aldea, polo que decide marchar a continuar os estudos en Madrid e non volver nunca máis. No segundo acto, pasados dous anos, o Sr. Abade visita a Antón para lle dar a benvinda; o novo avogado realiza un canto de louvanza á terra, á súa xente e os seus costumes, renega de Madrid e pide en matrimonio a unha daquelas mozas que desprezara antes. A peza limitase a ser un canto de exaltación da Terra.

O caso de Vigo é semellante ao de Santiago e A Coruña, pois as actividades dramáticas estiveron diversificadas, sobre todo, por mor de actores como Xulio Rúa e mais "Joselín" Rodríguez de Vicente, que participaban en todo canto festival se realizaba na comarca. De todos os xeitos, o cadro máis activo durante estes anos foi o da 'Agrupación Artística'; nunha primeira etapa, dirixida por Xulio Rúa, predominaron as obras de Lugrís; no breve período en que o director foi o dramaturgo Xavier Soto Valenzuela, vinculado ás Irmandades, representaron algunhas obras non ruralistas; e na segunda etapa de Xulio Rúa recuaron ao máis reseso costumismo. Estrearon *O lóstrego*, de Xavier Soto Valenzuela, e mais *Noite de ruada*, de Leandro Carre. A primeira é un drama aínda que leva como subtítulo *comedia galega en un auto e tres cadros*; no primeiro cadro a acción desenvólvese no interior dunha casa do Ribeiro, onde o Sr. Cura recibe dúas visitas. Maruxa foi reclamada polo párroco para lle

afear a súa relación con Toniño, mullereiro ferreño, que xa ten un fillo doutra rapaza; mais a pobre namorada, sabedora de que pode correr a mesma sorte, confesa a súa incapacidade para controlar a paixón; pola súa parte, Mingos visita o crego para comentar a perda do seu último preito e, desouvindo os consellos do Sr. Cura que lle recomenda mirar máis pola filla e esquecer os xulgados, vai recorrer a sentencia. O segundo cadro desenvólvese ao pé dunha fonte; Toniño e Maruxa falan de voda e a chegada do Sr. Cura ofrece a oportunidade de lle comunicar a nova, mais este rifa co mozo e recórdalle que debe casar coa nai do seu fillo; despois chegan Mingos e mais Manoel, que preparan unha nova denuncia, e cérrase o cadro cunha escena de namorados entre unha parella secundaria que pretende pór a nota cómica da obra. No terceiro cadro estamos na casa de Maruxa e sabemos polos seus pais que é o día do casamento; mais Toniño non se presentou, deixándoa abandonada ao pé do altar; entra Mingos na procura da súa filla Rosario, que falta da casa desde a noite anterior; finalmente preséntase o Sr. Cura para informar de que os corpos de Rosario e Toniño apareceran calcinados por un lóstrego; o casanova de aldea fora fulminado pola ira divina na súa derradeira cita clandestina en véspera da voda. A divina Providencia castigaba a Mingos, Rosario e mais Toniño, liberando a Maruxa dunha vida desgraciada.

Na comedia *Noite de ruada* Leandro Carré volvía ao ambiente rural. A acción desenvólvese diante da casa dunha moza garrida, Marica, á que pretende Antonio, a pesar de saber que ten noivo. A rapaza rexeita os seus cumprimentos e acaba dándolle unha labazada. A riqueza que trouxo de América permite a Antonio mercar amigos dispostos ao que for e argalla desfacerse da competencia de Chinto, mozo de Maruxa; mais todo vai ficar reducido a un diálogo entre Antonio e Chinto no que aquel afirma que xa posúe a rapaza, e esta nega a relación desde a xanela da casa. Cando Chinto intenta castigar a Antonio, este tira unha pistola do peto que lle é arrebatada dun mocazo, e cae o pano sobre a humillación do conquistador.

O coro 'Queixumes dos Pinos' contou con cadro de declamación desde 1921, aínda que todo o que levou a escena foron obras xa coñecidas, mais o cadro de declamación do Sindicato Agrario de Teis estreou nestes anos *O xusto*, do seu director Isidoro Saavedra, e mais o drama social *Terra ceibe*, de Xavier Soto Valenzuela; ambas perdidas. Na realidade, aínda temos sen investigar as actividades dramáticas dos sindicatos agrarios xa que non é este o único que mantivo durante moitos anos un cadro de declamación. Na parroquia de Santiago de Mera, en Ortigueira, un grupo destas características funcionou continuamente desde 1913 a 1936 cunha planificación acaída á vida rural. Comezaban os ensaios por novembro, cando diminúe o traballo na terra, rea-

O CADRO DE DECLAMACIÓN DO SINDICATO AGRARIO DE TEIS ESTREOU NESTES ANOS O XUSTO, DO SEU DIRECTOR ISIDORO SAAVEDRA, E MAIS O DRAMA SOCIAL TERRA CEIBE, DE XAVIER SOTO VALENZUELA

Joselín Rodríguez de Vicente.



**PARA LEANDRO
CARRÉ, DIRECTOR DA
ESCOLA DRAMÁTICA
GALEGA, CON A MAN
DE SANTIÑA, DE
RAMÓN CABANILLAS,
COMEZARA A "NOVA
TENDENCIA" DO
TEATRO GALEGO**



"Queixumes dos pinos",
o popular coro de
Lavadores.
Abaixo, o actor Xulio
Rúa.

lizaban a primeira velada polo Nadal e acababan a temporada a fins de febreiro. Durante este tempo organizaban veladas todos os domingos no local do sindicato Xuntanzas Labregas ou en locais semellantes nas parroquias veciñas. As crónicas do semanario *La Voz de Ortigueira* falan dunha cantidade de público que para si quixesen a maioría dos grupos das cidades e vilas.

O teatro galego era xa unha realidade, como tamén o era que existían dúas concepcións diferentes do feito dramático e dúas opinións enfrontadas a respecto do camiño que debía seguir. Antón Vilar Ponte, tanto desde as páxinas de *A Nosa Terra* como desde os xornais en que colaboraba, intentaba guiar os dramaturgos a través da recensión de obras e autores que apuntaban cara ao naturalismo e o teatro histórico con carácter de epopeia e reivindicativo. Vicente Risco, pola súa parte, comentaba todas as tendencias da dramaturxia europea contemporánea e aconselláballes leren a Maeterlinck, Ibsen, D'Annunzio, Bjorjson, Strindberg, etc., en tanto que Armando Cotarelo Valledor se preocupaba profundamente pola pureza da lingua dramática. Mais a realidade era que os certames convocados nestes anos —o de Lugo en 1920, o de Corcubión en 1921 e o xa comentado de Betanzos en 1921— seguían a premiar as obras ruralistas. E mentres Vilar Ponte e Risco concentraban os seus esforzos na orientación que, na súa opinión, debía seguir o teatro, para outro sector das Irmandades o que había que mellorar eran cuestións doutra índole. Para Avelino Rodríguez Elías o único que se precisaba eran empresarios que financiasen unha compañía; idea á que Leandro Carré engadía a mellora na formación dos actores. O afastamento entre uns e outros non se reducía a un problema de estética ou modernidade: era unha



**O ÚNICO TEATRO
PERMITIDO NOS
PRIMEIROS ANOS DA
DITADURA FOI O
REALIZADO POLOS
CADROS DE
DECLAMACIÓN DOS
COROS POPULARES**

puidese representar en calquer lugar de Galiza sen ataduras nin convencionalismos. A modernidade deste traballo, publicado en Lisboa en 1924, caeu no baldeiro, porque a ditadura de Primo de Rivera paralizaría o desenvolvemento do teatro galego.

O TEATRO NA DITADURA DE PRIMO DE RIVERA (1923-1930)

En 1923 a corrupción política e o estancamento económico do Estado español eran tan alarmantes que, en xeral, a ditadura do Xeneral Primo de Rivera foi ben recibida polos rexionalistas e unha boa parte dos nacionalistas, que mesmo chegaron, nos primeiros tempos, a colaborar con ela, a pesar de que o Decreto contra o Separatismo, ditado en setembro dese mesmo ano, transformaba en delicto calquer manifestación que ultrapasase os límites do folclórico. Os decretos con que, ao longo dos anos, Primo de Rivera controlou que o ensino se impartise exclusivamente en español, sancionou os mestres, fiscalizou os libros de texto e censurou a prensa indican que a cuestión non era algo anecdótico nin circunstancial, senón que respondía a unha política ben definida. Para a ditadura existían unhas rexións que podían —e debían— cultivar o folclore, a danza, a artesanía e mesmo a literatura (sempre que non atentase contra a “unidade da patria”), pois eran elementos que demostraban a variedade dentro da unidade e non resultaban politicamente perigosos.

A rede de represión e censura establecida polo ditador actuou con moita máis severidade nuns lugares ca noutros, pois en Ferrol e Betanzos, por exemplo, as Irmandades Nazionalistas tiveron que fechar as portas e abandonaren a publicación do seu órgano, *Rexurdimento*, mentres A Coruña mantivo a súa Irmandade da Fala e seguiu publicando *A Nosa Terra*. Isto resulta máis paradóxico aínda se lembrarmos que a Irmandade Nazionalista era o sector apolítico e estaba dirixido por Vicente Risco, colaborador de Primo de Rivera; mentres que a Irmandade da Fala da Coruña era o sector político. Esta desigualdade de tratamento e a fe en que a situación sería transitoria debeu facilitar que moitos tardasen bastante tempo en tomar conciencia de que a teatro galego, como manifestación pública que era, non ía gozar da permisividade de que gozarían a poesía ou a narrativa. O único teatro permitido nos primeiros anos da ditadura foi o realizado polos cadros de declamación dos coros populares. A Irmandade da Fala da Coruña convocou un certame de obras dramáticas no outono deste ano, en que resultaron premiados o drama *Os hirmandiños*, de Xaquín López Riobó; *O romance de Don Galeor*, de Fermín Bouza Brei; e mais *Desourentazón*, de Fernando Osorio. As obras tiñan que ser estreadas pola Escola Dramática Galega e pasaron seis meses anunciando que “en bre-

A Irmandade da Fala de Betanzos organizou en 1919 un certame literario para obras teatrais en galego.

POLO TEATRO GALEGO

O gran certame de Betanzos

Concurso literario de obras teatrais que se fará no mes d'outono próximo, organizado pol a Irmandade da Fala de Betanzos.

PREMIOS

- 1.º 500 pesetas en metellos.
 - 2.º Unha prêmia en metellos de prata co seu estochó.
 - 3.º Un xurado de arts. obra de Miguel Blay.
 - 4.º Unha fermida prêmia d'ouro co seu estochó.
 - 5.º Un xurado de arts.
- O xurado calificador que estará formado por d'haes catorce membros publicamente nomeados, poderá conceder ademais, prêmios honoríficos ás obras que d'een tallos os merezas.

CONDICIONS

- 1.º Os traballos remitiranse coñecidos por posta a esta casa, ao Presidente da Irmandade da Fala de Betanzos, durante do día 30 de Setembro próximo, data en que rematará o prazo d'admisión.
- 2.º Cada traballo levará un lema, e si-en outro pechado, con igual lema, acompañarano o nome e prêmia do autor.
- 3.º O xurado no día de certame, advertirá tan solo he obras cuxos temas correspondan ás das obras premiadas. Os demais traballos desenvolveran a quen se merezan.
- 4.º O lema das obras nel coñecido a sus lemas l'admisión, d'elcos da s'ben elección das obras, non sendo admitidas outras que as que sezan l'admisión l'admisión en galego.

ve" iniciaría os ensaios, mais nunca volveu a funcionar. Tamén Armando Cotarelo Valledor foi incapaz de albiscar o futuro do teatro e, nunha entrevista que lle fixo en marzo de 1924 o xornalista Artemio, falaba alegremente das súas intencións de crear en Santiago unha escola de declamación galega; mais o cadro da Universidade tamén desapareceu, así como 'A Terriña', 'Cativezas', e mais o 'Cadro Escolar'.

Non ficou en activo ningún dos grupos de teatro que funcionaban á marxe das agrupacións folclóricas, ao tempo que se apoiaba e potenciaba desde o poder os coros populares. Estas agrupacións transformáronse en preciosos instrumentos os que Primo de Rivera agasallaba con fitas e diplomas e levaba a Madrid para celebrar o aniversario da Ditadura, festivais rexionais ou actuacións nas emisoras de radio. Tanta garatuxa acabou coa dignidade dos coros, que, había xa un par de anos, entraran nun proceso de dexeneración que a ditadura acelerou vertixinosamente. Non obstante, eses coros contaban cun público fiel que enchía os teatros onde actuaban; por tanto, desde a perspectiva nacionalista cumpría reorientalos. Nun intento de reconducilos por vieiros máis acaídos no plano musical e coreográfico, o musicólogo Jesús Bal y Gay publicou en 1924 *Hacia un ballet gallego*, obra en que propuña como espectáculos intermedios que conducisen á creación do balet, cadros ou escenas breves a base de música e plástica baseados argumentalmente na letra das cancións populares. Tamén aproveitaba Bal y Gay para dar unha boa vareada ao teatro rexionalista que representaban os coros. No plano dramático sería Antón Vilar Ponte quen reflexionase sobre o anovamento que cumpría realizaren, nun artigo publica-



Actores do cadro dramático da Universidade de Santiago. No centro, abaixo, Bouza Brey e Xermán Prieto. Arriba, edición de *Desourtación, un 'boceto teatralizado e analítico de ideas'* de Fernando Osorio, publicado en 1924.

TANTA GARATUXA ACABOU COA DIGNIDADE DOS COROS, QUE, HABÍA XA UN PAR DE ANOS, ENTRARAN NUN PROCESO DE DEXENERACIÓN QUE A DITADURA ACELERAU VERTIXINOSAMENTE



Xesús Bal y Gay.
Abaixo, edición de 1921
do diálogo 'festivo pra
actriz e actor de caráuta'
de Galo Salinas, *Bodas de
ouro*.

do xa en decembro de 1923 —“El teatro que necesitamos”— en que aconsellaba que os espectáculos dramáticos dos coros, posto que debían ser folclóricos, se inspirasen nas lendas tradicionais galegas estilizadas pola pluma dos mellores escritores, para deixaren de ser “vulgar envulgarizamiento”. A resposta dos coros sería desigual, variada e, algunhas veces, polémica.

A Coruña, que fora o berce das actividades dramáticas e a impulsora do seu anovamento, durante a ditadura de Primo de Rivera ficou relegada a un segundo plano. A este proceso de decadencia non foi allea a política de españolización dos costumes que se impulsou desde o poder, pois foi unha das cidades galegas que mellor asimilou a aculturación de masas que se propugnaba desde Madrid: multiplicáronse as corridas de touros e transformáronse no eixo das festas locais, chegando ao extremo de que en troques dos festivais benéficos celebraban “becerradas” benéficas; as tradicionais Festas Galegas foron substituídas por Festas Rexionais en que participaban grupos folclóricos traídos de todas as partes do Estado; as veladas de boxeo ocuparon as noites do Teatro Rosalía Castro; o fútbol pasou a encher páxinas enteiras dos xornais e, por último, as asociacións coruñesas reduciron ao mínimo as veladas dramáticas, eliminando delas o teatro galego. Este proceso resulta máis rechamante na Coruña do que noutras cidades, porque nela contaran cunha maior presenza os grupos máis activos do nacionalismo; e, quizais por iso, o esforzo das autoridades fose tamén máis intenso.

Cando por fin Leandro Carré comprende que a Escola Dramática Galega non volverá a funcionar, encárgase, con Víctor Casas, da dirección do coro ‘Saudade’. Procurando o tan ansiado anovamento deste tipo de agrupacións, presentáronse ao público en decembro cun “cadro de costumes”, *A espadela*, con letra e escenografía de Leandro Carré e música de Mauricio Farto. A única información con que contamos sobre este tipo de obras, que o autor denominaba indistintamente “cadro ou estampa”, é a que proporcionan os xornais da época:

“*A Espadela*, letra e escenificación de Carré e música de Farto. Aparecen as rapazas espadelando baixo un alpendre e logo de cantar soias van chegando os mozos e xá todos en escena hai baile, desafío e diversos cantos hasta o final en que o gran baixo Venancio Deus canta un trozo delicadísimo en que aconsella aos rapaces váianse para as súas casas denantes que chegase a noite e poidanse atopar co’a Santa Compañía. Salen todos cantando unha foliada acompañados pol-o Gaiteiro. E romata o festival” (*A Nosa Terra*, 1.1.1925).



O entusiasmo da prensa coruñesa foi xeral; definían a obra como a primeira zarzuela galega e todos coincidían en afirmaren

que ese era o camiño que debían seguir os coros populares. Tanta louvanza acabou por irritar a Galo Salinas e publicou un artigo en que lembraba aos desmemoriados xornalistas galegos que a primeira zarzuela fora *Entre o deber e o querer*, da súa autoría, estreada na Coruña o ano anterior (*La Voz de Galicia*, 10.12.1924). Todos esquecían as zarzuelas escritas na emigración e interpretaban erroneamente o que pretendía ‘Saudade’, que estaba intentando levar á practica unha vella proposta de Castelao inspirada nas actuacións dos coros ucráinos que vira en París. De todos os xeitos, o espectáculo de ‘Saudade’ tivo unha repercusión enorme e o outro coro coruñés, ‘Cántigas da Terra’, acabou seguindo o seu exemplo. Despois de estrear en xullo o drama *Feromar*, de Galo Salinas, sumouse ás estampas con *A muiñada*, letra de Iglesias Roura e música de Fernández Amor. Así, a partir de 1925 o único teatro galego que se vai representar na Coruña son as escasísimas peciñas rexionalistas que de cando en vez introduce ‘Cántigas da Terra’ nos seus festivais e mais un segundo espectáculo de ‘Saudade’ en 1926, levando a escena *A probiña está xorda*, adaptación escénica de Antón Vilar Ponte dun poema de Rosalía de Castro, musicada por Mauricio Farto. Nesta ocasión todos estiveron de acordo en definir a peza como zarzuela e, aínda que non se recolle así no manuscrito, a análise do texto permite esa catalogación. A isto ficara reducida toda a actividade dramática da Coruña por mor da ditadura. Os coros populares quizais melloraran a súa calidade artística, mais o teatro desaparecera por completo.

En Ferrol a situación foi diferente. Como presidente de ‘Tos e Froles’, Xaime Quintanilla intentara xa en 1922 renovar o coro de acordo coas propostas de Castelao e fracasara, mais conseguira que se admitisen elementos femininos e se ampliase o número de voces. Cando se implanta a ditadura o cadro de de-

A CORUÑA, QUE FORA BERCE DAS ACTIVIDADES DRAMÁTICAS, DURANTE A DITADURA DE PRIMO DE RIVERA, FICOU RELEGADA A UN SEGUNDO PLANO. A ESTE PROCESO DE DECADENCIA NON FOI ALLEA A POLÍTICA DE ESPAÑOLIZACIÓN DOS COSTUMES QUE SE IMPULSOU DESDE O PODER



3.° **Estreno - Estreno - Estreno**
 del a primera zarzuela en dos actos, de ambiente regional, que lleva por título:

**ENTRE O DEBER
 E O QUERER**

— REPARTO —

Consuelo	Sra. Massa	Perucho	Sr. Torrado
Dolores	» La Cal (T.)	Vicente	» Rodríguez
Fernán	Sr. Diaz Rivera	Ramón	» Núñez
Luciano	» Casal	Ricardo	» Rampra
Tío Pascual	» Moscoso	Esteban	» Castro
		Rosquilleira	N. N.

Músicos, gaita, tamboril, mozas, mozos, pueblo y

CORO GENERAL

La acción del primer acto, en el sitio del Santuario de Pastoriza. La del segundo, en las cercanías del mismo lugar, durante las tradicionales fiestas de San Miguel.
 Los autores de la partitura dirigirán la orquesta.

O 25 de Setembro de 1923 estréase *Entre o deber e o querer* ‘primera zarzuela galega en dous actos’, orixinal de Galo Salinas.

DESPOIS DE 1924, O CADRO DE DECLAMACIÓN DE 'TOXOS E FROLES' NON VOLVEU LEVAR A ESCENA NINGÚN TEXTO EN QUE HOUBESE A MÁIS MÍNIMA ALUSIÓN A CUESTIÓNS IDEOLÓXICAS OU POLÍTICAS

clamación estaba ensaiando a peza de Lois Amor Soto *Os bos e xenerosos*, que incluía unha parte cantada. Temeroso das connotacións que o título entrañaba, o coro substituíuno polo de *Dous amores*, a pesar da inocencia da obra. A acción desenvólvese na aldea; Xorxe laia pola súa condición de xornaleiro dos Carvaxal que non lle permite ter acceso á cultura nin á muller amada, Rosiña; a seguir, esta entra en escena e realiza un canto de louvanza ao traballo fronte ao diñeiro e reclama do seu namorado entrega total á Terra. Mais os pais da rapaza, caseiros dos Carvaxal, acaban de aceptar que Rosiña marche a Madrid cos señores en calidade de serventa; a rapaza acata a orde paterna e Xorxe xura suicidarse. O segundo acto está practicamente ocupado polos cantos e as regueifas que se producen nunha fiada en casa de Rosiña e que remata coa entrada do vinculeiro dos Carvaxal, que vén liberar a rapaza do seu compromiso de ir a Madrid para que case con Xorxe. Os "bos e xenerosos" do primeiro título farían referencia tanto á xenerosidade dos señores que renuncian a unha criada de balde, como aos noivos dispostos a sacrificaren a vida por cumpriren a obediencia debida (?); o segundo título, *Dous amores*, recollía as dúas paixóns da parella, a Terra e o/a namorado/a.

Despois de estrear esta peza en xaneiro de 1924, o cadro de declamación de 'Toxos e Froles' non volveu levar a escena ningún texto en que houbeuse a máis mínima alusión a cuestións ideolóxicas ou políticas, limitando o seu repertorio ao teatro costumista máis duro; e mesmo haberá que agardar a segunda etapa da ditadura para que estree algo. Na mesma liña se mantivo o outro coro ferrolán, 'Ecos da Terra', que se presentou ao público en 1924 estreando o sainete *Tempo perdido*, de Xosé Sánchez Pérez. Esta peza arrincou dos xornalistas de *A Nosa Terra* un acedo comentario sobre o tempo perdido en escribir e representar semellante cousa.

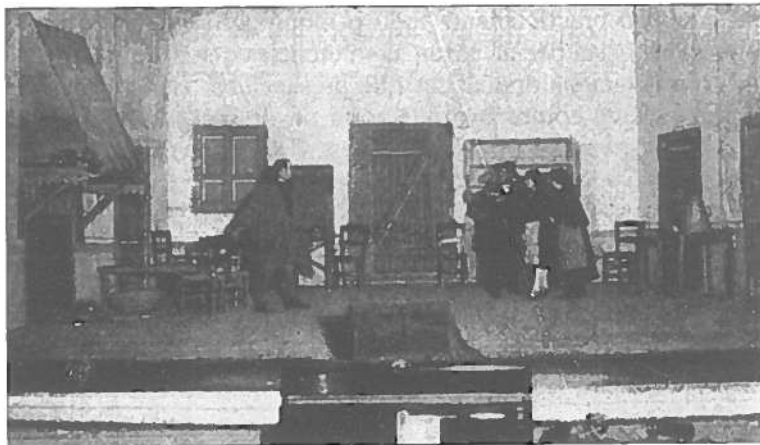
Representación, no Teatro García Barbón de Vigo, de *Lubicán*, obra de Armando Cotarelo Valledor.



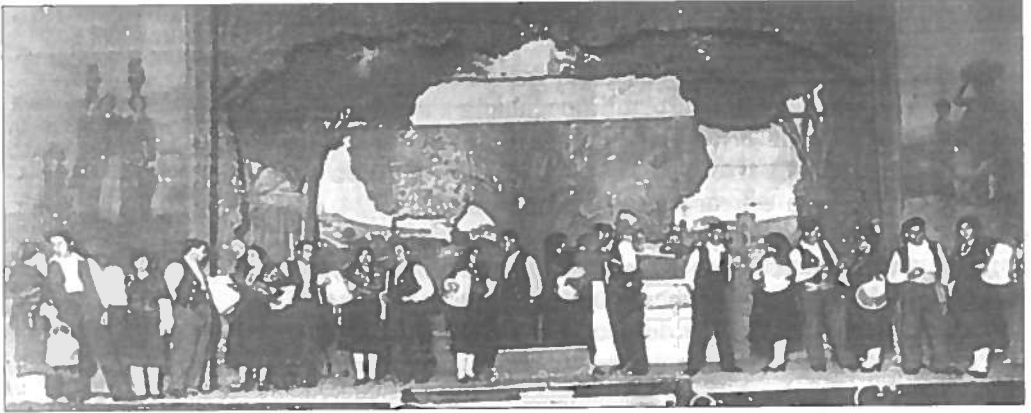
Os efectos da ditadura en Santiago foron tan desoladores como na Coruña. Desapareceron todos os grupos: 'A Terriña', 'Cativezas', o 'Cadro Escolar' e mais o da Universidade. A pesar de que no verán de 1923 este último anunciara a próxima estrea dos dramas *Negra Sombra*, de Posada Curros, e mais *Lubicán*, de Armando Cotarelo, no curso 1923-24 o grupo non funcionou; puideron estrear *Lubicán* en novembro do 24, porque se celebrou unha homenaxe a un catedrático da Universidade; e aí, nun acto académico sen a máis mínima repercusión social e cun público exclusivamente universitario, realizou a súa derradeira actuación o cadro de declamación da Universidade. O teatro galego ficou limitado ao que representase o coro popular 'Cántigas e Agarimos', que, apostando polo anovamento, estreou a zarzuela *A lenda de Monte Longo*, con libreto de Manuel Rey Pose e José Buhígas Olavarrieta e música de Bernardo del Río; a pesar de que a comezos do 25 a levaron a Vigo, Ferrol e A Coruña, despois o coro prescindiu totalmente do teatro.

En Lugo pouco podían variar as cousas, xa que nunca existiran moitas actividades; mais o coro 'Cántigas e Aturuxos' tamén se sumou ao entusiasmo pola zarzuela estreando, en 1924, *Carmela*, con libreto de González e música de Ángel Teijeiro; e en 1925 *Amor na cume*, de Glicerio Barreiro Freire e música de Ángel Teijeiro; mentres o outro coro lugués, 'Froles e Silveiras', representaba de cando en vez algunha peciña costumista. Esta mesma actitude, a de permanecer ancorados no teatro costumista, vai ser a que domine nos coros ourensáns. 'De Ruada', con Xavier Prado "Lameiro" á fronte, transformouse nun dos coros máis mimados e agasallados pola ditadura e estreou dúas comedias máis do seu presidente: *Os trasacordos de Mingos* e mais *Un home de sorte*. A primeira é unha peza nun acto que se desenvolve á porta dunha tasca de aldea; o dono, Mingos, conversa cun estudante, Ledo, sobre o progreso, teimando na súa

**OS EFEITOS DA
DITADURA EN
SANTIAGO FORON
DESOLADORES.
DESAPARECERON
TODOS OS GRUPOS: 'A
TERRIÑA', 'CATIVEZAS',
O 'CADRO ESCOLAR' E
MAIS O DA
UNIVERSIDADE**



Outro momento da representación viguesa de *Lubicán* pola Agrupación Dramática Gallega, en 1930.



Amor na cume
de Glicerio Barreiro,
representado no
Tamberlick vigués,
en 1928.

convicción de que a el se deben a maior parte dos males da sociedade. A chegada dun Forasteiro, que fala español, interrompe a conversa e Mingos abandona a escena para ser substituído pola súa dona, Manoela, a quen o visitante convence da conveniencia de comprar un fonógrafo. Manoela fica pasmada co novo invento e consegue convencer o seu home, axudada por Lelo, das vantaxes do trebello; Mingos acaba cedendo e regatea co Forasteiro ata que este rebaixa o prezo de 200 pts. a catro pesos. A sorpresa de Lelo ante semellante diferenza é resolta polo Forasteiro ao declarar, no momento de saír de escena, que o aparello foi roubado a un veciño. Mingos, vítima do timo, non se alporiza, senón que convida a cear a Lelo, pois o suceso confirma a súa desconfianza no progreso. *Un home de sorte* é un monólogo en que “Lameiro” recunca na utilización do paifoquismo dos labregos para provocar o riso. Só no escenario, Mingos explica ao público a súa presenza no teatro: escoitou falar das comedias de cidade e baixou a Ourense para admirar tanta marabilla; a descrición polo miúdo da “casetiña” en que lle venderon un “papelíño” e as súas loitas co acomodador que llo quere “roubar” ocupan practicamente todo o monólogo. Quizais o máis interesante desta peciña sexan as referencias que Mingos realiza ás representacións dramáticas que presenciaba na aldea na súa nenez, porque comenta o que sería un drama haxiográfico e mais unha peza do tipo da que describía Farruco Teixido en 1877. O protagonista de Lameiro conta:

“Y-aquela outra que faguían en terras do Ribeiro n-a que saía o fillo do Pingapouco de Pousadoiro c’un traxe que mesmo somellaba a sota d’espadas, e falando co’a neta do Escanillado de Parada, que faguía da filla do Rei, dicíalle us versos que mesmo daba xenio d’oubilos, e dispoixas, enra-bechado, espetaba un coitelo nunha vincha de marrau chea de viño que levaba oculta n-o seo, e ceibábase n-o chau co-

**EN VIGO, A
'AGRUPACION
ARTÍSTICA' E O CORO
'QUEIXUMES DOS
PINOS'
CONTINUARON
DURANTE 1924 E 1925**

ma morto, namentras ela daba un bérro que se oubía n-a ponte d'Ourense...”.

Tamén en Ourense, o coro ‘Os Enxebres’ volveu facer algunha incursión no terreo dramático levando a escena *As chancas de Maripepa*, de Nan de Allariz; e en Vigo, a ‘Agrupación Artística’ e o coro ‘Queixumes dos Pinos’ continuaron durante 1924 e 1925 representando teatro rexionalista: Lugrís, Frade Giráldez, Fernández Gastañaduy, etc. A única estrea foi a peza *Almas en pena*, de Leandro Carré, realizada polo coro ‘Queixumes dos Pinos’. Neste novo drama, Carré localiza a acción nunha casa mariñeira nun día de temporal; mentres agardan que as lanchas arriben con ben, Amalia e a súa nai Vicenta falan do home da rapaza, Matías, lamentando o mal marido que resultou. Desta conversa poderíase tirar un catálogo dos principios máis machistas e retrógrados a respecto do papel da muller no matrimonio: submisión, paciencia e resignación cristiá. Cando Vicenta abandona a escena, chega Daniel, antigo noivo de Amalia; os malentendidos e os catro anos que el estivo fóra levaron a rapaza á situación actual e, a pesar de que aínda se aman, deciden que Daniel debe marchar definitivamente. Antes de que el deixe a casa, entra o irmán de Matías, Pedro, e desafíao; a loita non se chega a producir pola intervención de Amalia e o aviso de que se precisan homes para axudaren nun naufraxio. Despois dun breve instante en que a escena permanece baleira, entran un grupo de homes anunciando que Matías afogou; a desesperación de Amalia, que se autoculpa do suceso, lévaa a rexeitar violentamente a Daniel; e cae o pano sobre a desesperación da rapariga que se atribúe o pecado de ter creado “unha y-alma en pena”.

A fenda rexionalista que deixaba a lexislación permitiu que en 1924 a Liga de Amigos de Santiago convocase uns Xogos Florais que, ademais de incluíren o teatro, potenciaban o drama

**A FENDA
REXIONALISTA QUE
DEIXABA A
LEXISLACIÓN PERMITIU
QUE EN 1924 A LIGA
DE AMIGOS DE
SANTIAGO
CONVOCASE UNS
XOGOS FLORAIS QUE,
ADEMAIS DE
INCLUIREN O TEATRO,
POTENCIABAN O
DRAMA SOBRE A
COMEDIA**

Javier Prado Lameiro,
de pé no centro, foi
homenaxeado en Ourense
en 1929.



**GRANDE ADMIRADOR
DO TEATRO
SIMBOLISTA DE
MAETERLINK, RISCO
TOMA DEL ALGÚNS
ELEMENTOS, COMO O
NOME DE DOUS
PERSONAXES OU A
UTILIZACIÓN DOS
CABELOS DA AMADA
COMO ESCADA**

sobre a comedia. O xuri estaba formado por Armando Cotarelo Valledor, Salvador Cabeza de León e os músicos Manuel Soler Palmer e José G. Curros. A participación foi moita, as expectativas enormes e o acto de entrega de premios, que se ía celebrar o 25 de Xullo, pasou a se denominar Festa da Lingua. Mais chegou o día e a Festa da Lingua ficou transformada na Festa do Ditador, pois Primo de Rivera presidiu o acto e o seu discurso encheu as páxinas da prensa, relegando a un segundo plano a apertura das plicas. Unicamente se publicaron os nomes dos gañadores indicando o número do tema a que concorreran, así que o lector interesado en identificar as obras e os xéneros tiña que recuperar o xornal compostelán en que fora publicado o fallo, en que unicamente se citaba o título da obra e o lema baixo o que se presentara. O premio de comedia ficara deserto, mais o correspondente ao drama fora gañado por *O Bufón d'El Rei*, de Vicente Risco. A desinformación foi tal, que nin sequer *A Nosa Terra* publicou o título das obras premiadas e mesmo esqueceu a Otero Pedrayo na relación de autores.

O Bufón d'El Rei, drama en catro pasos desenvolve a acción nunha Idade Media imaxinaria con reminiscencias artúricas. No primeiro paso coñecemos os protagonistas do drama e o seu conflito: Gindamor, fermoso capitán da garda real, ten amores coa raíña Iolanda; os seus remorsos pola traizón que fan ao Rei son acalados pola paixón e concertan unha cita nocturna; mais o Bufón estaba axexando a escena e denuncia os amantes. No segundo paso prodúcese a cita e a detención dos namorados. O terceiro redúcese a unha escena en que o Bufón visita a Guindamor na cadea para lle describir polo miúdo os horrores da morte que o agarda e confesar que o denunciou por envexa, pola súa fermosura, mais a nobreza de espírito de Guindamor acepta o castigo como xusto e perdoa a felonía do Bufón, ao tempo que lle roga devolva á raíña un anel que como doa ela lle entregara. No derradeiro paso, o Bufón intenta entrevistarse con Iolanda, mais é recibido pola vella Ortuña que, sabedora da súa verdadeira identidade, Galehaut de Kerganor, infórmao de que Guindamor é o seu irmán máis novo, Tintagil de Kerganor, a quen fixo desaparecer cando neno. Ouvidas estas noticias, a Raíña entra en escena para reclamar o anel e, despois de escoitar a declaración de amor do Bufón, ordena ao Carceleiro que o guinde pola xanela, orde que este executa de inmediato e con que remata a obra.

Grande admirador do teatro simbolista de Maeterlink, Risco toma del algúns elementos, como o nome de dous personaxes (Tintagil e Golod) ou a utilización dos cabelos da amada como escada. Ricardo Carballo Calero, na Introducción que redixiu para a edición de 1979, sinalou tamén a influencia da *Salomé* de Óscar Wilde, que resulta evidente no enxeño das frases da pri-

Salvador Cabeza de León
caricaturizado por
Maside.



meira escena, no abrupto final da defenestración e mais na retórica do Bufón. Pola súa banda, Manuel Lourenzo salienta a plástica modernista “presente nas didascalias inaugurais de cada escena, indicando a situación e acción dos personaxes no momento desta comezar: son verdadeiros cadros plásticos cunha función estética ben definida, que tenden a situarnos nese ambiente fabuloso e intemporal” (1996: 791). O tema da obra é a deformidade física e moral do Bufón; entendermos que Risco pretendía demostrar que a malformación física leva aparelhada a deformidade moral, ou que esta é unha consecuencia da dor espiritual que acarrea aquela, é xa unha cuestión de interpretación individual. O certo é que tanto na estética como na temática e mais na linguaxe a obra de Vicente Risco foi un intento de modernizar e introducir novidades nun teatro galego que permanecía ancorado no costumismo. Lamentablemente, non se sabería da existencia de *O Bufón d’El Rei* ata que o seu autor a lese no Seminario de Estudos Galegos en 1925; e non se coñeceu ata que foi publicada en 1928.

A fins de 1925, xa na denominada segunda etapa da ditadura e despois de dous anos sen que se vise en Galiza máis que o teatro costumista ou as zarzuelas que representaban os coros, a nova xeración de intelectuais, os denominados Vanguardistas, retomou a cuestión do teatro. Rafael Dieste, desde as páxinas do xornal vigués *El Pueblo Gallego*, afirmaba que non existía teatro galego por mor da mala formación dos actores e a baixa calidade artística dos dramaturgos. As súas declaracións foron inmediatamente apoiadas por Correa-Calderón nun artigo titulado “El teatro gallego como propaganda”, onde, como vía no teatro unha plataforma ideal para espallar o ideario galeguista, propuña as traducións como medio de compensar a falta de obras galegas. Esta proposta ía acompañada con frases tremendamente despectivas para algúns dramaturgos costumistas:

“Querer hacer patria a base de representaciones de *O zoqueiro de Vilaboa* o de *O corazón dun pedáneo* sería pueril. No conseguiríamos más que reirmos de nosotros mismos”.

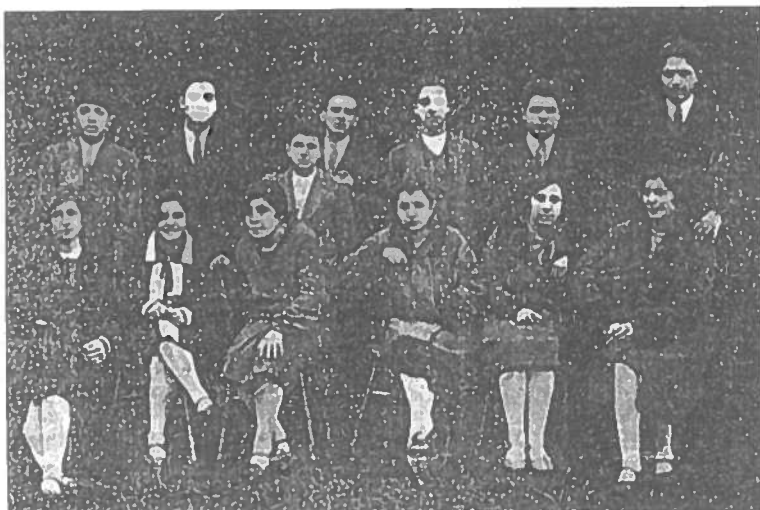
Rafael Dieste concordaba totalmente con Correa-Calderón, mais avogaba por adaptar obras portuguesas debido a que practicamente non necesitarían modificacións. Das palabras do rianxeiro dedúcese que ignoraba que durante catro anos o cadro de declamación da Irmandade da Fala da Coruña estivera facendo o que el propuña como grande novidade. Inevitavelmente, as durísimas palabras de Correa-Calderón contra a dramaturxia galega e as críticas de Dieste a actores e autores, unidas ao descoñecemento que ambos amosaban sobre o realizado na Coruña poucos anos antes, provocou a reacción da xeración anterior.

A FINS DE 1925, XA NA DENOMINADA SEGUNDA ETAPA DA DITADURA, A NOVA XERACIÓN DE INTELLECTUAIS, OS DENOMINADOS VANGARDISTAS, RETOMOU A CUESTIÓN DO TEATRO

Evaristo Correa Calderón.



Actores do Centro Deportivo Mellidense que representaron as obras *O corazón dun pedáneo* e *O rei da carballeira*.



O primeiro en contestar foi Víctor Casas que, cunha moderación digna de louvanza, publicou tamén en *El Pueblo Gallego* un artigo co mesmo título que os de Dieste, “Encol do teatro galego”. Ao longo de catro entregas, o vello actor da Escola Dramática Galega, puxo ao día a nova xeración indicándolle, en primeiro lugar, cál era a realidade política e sociolingüística do país: faltaban actores, autores, empresarios e público que non desprezasen a lingua; despois comparou os logros da dramaturxia galega cos da narrativa, pondo en evidencia que non estaban tan lonxe e citando as obras que se poderían representar en calquer parte do mundo: *Trebón*, de Cotarelo; *Mareiras*, de LUGRÍS; *Donosiña*, de Quintanilla; *A man de Santiña*, de Cabanillas; *O Mariscal*, de Cabanillas e Vilar Ponte; *María Rosa*, de López Abente; *O pecado alleo*, de Carré e mais *O fidalgo*, de San Luís. Na terceira entrega, Casas informou a nova xeración a respecto do teatro portugués representado na Coruña, e terminou, na derradeira, aconsellando os rapaces baixaren das nubes, miraren arredor, teren paciencia e, en troques de destruíren o pouco que existía, axudaren a melloralo.

O que non tivo paciencia nin moderación foi Leandro Carré, que desde as páxinas de *A Nosa Terra* lanzou unha terríbel diatriba contra a mocidade. Pola súa banda, Vicente Risco contribuíu á polémica desde a revista *Nós* nun artigo en que opinaba tamén sobre varias cuestións de actualidade: o modelo de lingua, o vangardismo, o comunismo e mais o teatro. En “Os homes, os feitos, as verbas. Porfías diversas”, publicado no nº 26, o mestre ourensán sentenciu: uns atribúen os males do teatro ás dificultades de realización (léase Casas e Carré), outros á baixa calidade da produción (Dieste e Correa-Calderón), mais a realidade é que todo se debe ao mal exemplo do teatro español, a

VÍCTOR CASAS PUXO AO DÍA A NOVA XERACIÓN INDICÁNDOLE, EN PRIMEIRO LUGAR, CÁL ERA A REALIDADE POLÍTICA E SOCIOLINGÜÍSTICA DO PAÍS: FALTABAN ACTORES, AUTORES, EMPRESARIOS E PÚBLICO QUE NON DESPREZASEN A LINGUA

que os dramaturgos e o público galegos teñen como modelos os dramaturgos de moda en Madrid; por tanto, o que cumpría era prescindiren de todos eles e escribir para o futuro.

Esta polémica sobre as traducións e a calidade do teatro entrecruzouse con outra, moito máis virulenta, entre Xesús Bal y Gay e Leandro Carré. Cando o coro 'Queixumes dos Pinos' estreou en Vigo, en xaneiro de 1926, *Unha noite no muíño*, a prensa viguesa relacionou esta peza de Leandro Carré coas propostas que Bal y Gal realizara sobre os coros no libro *Hacia un ballet gallego*. O musicólogo, que xa protestara cando na Coruña fixeran o mesmo coa presentación de 'Saudade', estalou en ira e cualificou os críticos de analfabetos, porque el nunca falara de zarzuelas nin de coros que cantasen con orquestra, engadindo que quizais fose peor o que estaban facendo agora os coros do que facían antes. Era evidente que este último comentario ía dirixido contra os autores das anteditas zarzuelas e, inmediatamente, recibiu a resposta de Leandro Carré no artigo "En torno del ballet gallego". Nesta ocasión o escrito escoaba veneno puro, xa que nun ton educado e irónico Carré insinuaba que fora Bal quen, aproveitando o esforzo alleo para alcanzar a gloria, lle copiara as ideas, posto que a estampa estreada por 'Saudade', *A espadela*, era anterior no tempo ao libro de Bal y Gay. Perante isto, a carraxe do musicólogo foi tanta que, coa falta de delicadeza propia da mocidade, no artigo "En torno al ballet gallego. Leitor" entrou directamente na aldraxe afirmando que Carré era o autor que máis lixara a literatura dramática galega.

Como nestas polémicas non só se faltaban ao respecto, senón que tamén propuñan as solucións que lles parecían máis acaídas para recuperar as actividades dramáticas, Juan Jesús González decidiu levar unha delas á práctica. Coincidiu con Víctor Casas en que na creación dunha compañía galega radicaba o segredo para que o teatro alcanzase a maioría de idade e dispúxose a fa-



Xoán Xesús González.



Representación en Vigo de *Trebón* pola 'Agrupación Dramática Gallega'.

JUAN JESÚS GONZÁLEZ COINCIDÍA CON VÍCTOR CASAS EN QUE NA CREACIÓN DUNHA COMPAÑÍA GALEGA RADICABA O SEGREDO PARA QUE O TEATRO ALCANZASE A MAIORÍA DE IDADE



celo. Non era a primeira vez que o intentaba; coñecía todos aqueles que fixeran teatro antes da ditadura, así que axiña contou cun grupo de rapaces dispostos a secundalo. O problema xurdiu coas mulleres, e para solventalo non se lle ocorreu mellor cousa que facer un chamamento na prensa compostelá e viguesa solicitando raparigas que os apoiasen e prometendo un salario polo traballo. Que tivese que botar man deste método indica que a ditadura agudizara o problema da cuestión lingüística, pois Compostela era a cidade que contara con maior número de actrices. Se algunha pensara en contestar, renunciaría cando *La Voz de Galicia*, baixo o título “Mujeres buena presencia”, transformou o chamamento de Juan Jesús Gonzalez nun anuncio de dubidosa honestidade en que se incluían prezos de saída.

A raíz deste malfadado asunto, Antón Vilar Ponte intervén na polémica desatada por Dieste cun artigo publicado en *El Pueblo Gallego*, o 16 de febreiro de 1926: “Por qué el teatro gallego no prospera”. A súa postura foi, como sempre, conciliadora e realista. Recoñecía a escaseza de obras de verdadeira calidade no repertorio galego, mais atribuía esta escaseza á seguranza que tiñan os escritores de que a súa produción estaría destinada á gabela. Era un círculo vicioso, afirmaba, ao que de momento non vía saída. Porén, no momento en que Vilar Ponte realizaba estas tristes reflexións, estaba nacemento en Vigo o grupo que recuperaríase as actividades dramáticas nos anos que quedaban de ditadura: a ‘Agrupación Dramática Galega’, de Emilio Nogueira. Que esta recuperación se produza en Vigo non é casual, xa que nesta cidade vían a luz os únicos xornais, *Galicia* e mais *El Pueblo Gallego*, en que podían expresarse, dentro dos límites da censura, os nacionalistas. A presenza na cidade dos homes das Irmandades e de Nós a través destas publicacións, unido á presenza, tanto física como na prensa, das novas xera-

Membros da ‘Agrupación Dramática Gallega’ que dirixía Emilio Nogueira, na foto de arriba, fotografados en 1929.

**EMILIO NOGUEIRA E
XULIO RÚA
INDEPENDIZÁRONSE
FUNDANDO A
‘AGRUPACIÓN
DRAMÁTICA GALEGA’
A COMEZOS DE 1926**



cións creou o clima axeitado para que xurdise nela un grupo teatral desvencellado dos coros e para que o público vigués se fose afacendo ao teatro galego.

Ao longo de 1925, e baixo a dirección de Emilio Nogueira, o elenco de actores da 'Agrupación Artística' sostivo diversos enfrontamentos coa directiva da sociedade por mor do control que esta exercía sobre o grupo, ao que pretendía ter supeditado ao coro. Evidentemente, as dúas obras que ensaiara o cadro non cabían no festival dun coro, sobre todo polo seu contido, xa que eran *A ponte* e máis *Esclavitud*, de Lugrís. Ignoramos se este control era exclusivamente ideolóxico debido a que, por exemplo, o cadro de declamación colaborara nas celebracións do primeiro de maio representando *A ponte* sen utilizar o nome da sociedade, ou se eran tamén de tipo económico, pois o cadro conseguiu a fins de ano ser contratado, sen o coro, para representar unha das obras no teatro dunha localidade veciña. Fose como for, o caso foi que Emilio Nogueira e Xulio Rúa se independizaron fundando a 'Agrupación Dramática Galega' a comezos de 1926. Ao longo deste primeiro ano, e mentres se preparaban, as actuacións limitáronse a colaboracións benéficas en que Nogueira e Rúa representaban pezas costumistas, parrafeos, en que interviñan eles e, esporadicamente, Marina Quintas. Por fin, a 'Agrupación Dramática' presentouse ao público vigués, no Teatro Tamberlik, en abril de 1927, co drama en tres actos *O pecado alleo*, de Leandro Carré.

Como imos vendo, desde 1926, unha vez cesado o Directorio militar e constituído un Goberno, a situación política e, sobre todo, a represión deberon ser menos rigorosas, pois non foron unicamente Juan Jesús González e Emilio Nogueira os que promoveron un cambio nas actividades dramáticas, senón que mesmo as autoridades chegaron a amparar a estrea, en Santiago, do poema dramático *Margarita a Malfadada*, de Herminia Fariña Cobián. Durante máis de dous meses toda a prensa galega estivo anunciando a estrea desta obra que, por fin, realizou no Teatro Principal de Santiago, en marzo de 1927, un grupo de actores dirixido por Mariano Tito Vázquez, director do desaparecido cadro da Universidade. De entrada, xa resulta curioso que non se contase con ningún dos outros integrantes deste cadro, aínda que o máis sorprendente é que á estrea acudiron as autoridades municipais e a Deputación enviou un representante. As garatuxas das autoridades chegaron ao delirio cando, en Pontevedra, o Gobernador Civil subiu ao escenario para agasallar a autora. Como adoita acontecer cando o poder dá o seu parabén, a prensa dedicou planas enteiras tanto á autora como ao selecto público que encheu os teatros de Santiago, Pontevedra e Vigo. Aos 23 anos, Herminia Fariña viuse no centro dun remuíño en que xornalistas desmemoriados e compracentes a sinala-



Marina Quintas,
actriz da 'Agrupación
Dramática Galega'.
Abaixo. Herminia Fariña
Cobián.



Os actores da 'Agrupación Dramática Gallega' rodeando a Herminia Fariña, no Tamberlick vigués en 1928.



ban como a “creadora” do teatro galego, a primeira muller que escribía teatro, e pousaban nos seus fráxeis ombreiros a responsabilidade de que o teatro galego espertase. Nova e inxenua, proxectou formar unha compañía que levase por Galiza e América as súas creacións e as doutros dramaturgos galegos, acreditando nas andrómenas dun poder que a utilizou cando o considerou conveniente e que nin sequer custeou a publicación da súa obra. Para esta compañía, que non chegou a existir, escribiu a zarzuela *O avarento*, con música do compositor Jané. Non entendeu que ela era facilmente asumíbel pola ditadura, porque era unha escritora bilingüe, que contaba no seu haber cun poemario español e outro galego, e este último, na súa maior parte, de temática rural. O bilingüismo de escritora fora recollido no evento teatral coa estrea de dúas pezas: *La Marquesa de Miraflores*, “delicada comedia inspirada en los naturales caracteres de la vida elegante y señorial”, e mais *Margarita a Malfadada*, “drama de la tierra, rural y fuerte”, segundo comentaba Álvarez Limeses; de aí que fose tan celebrada polos mesmos que afogaran ‘A Terriña’, a Escola Dramática Galega, o cadro da Universidade e case todo o teatro galego. O modelo era perfecto para a ideoloxía imperante; mais pensar en crear unha compañía exclusivamente galega era unha outra cousa. Os únicos que realmente se interesaron pola obra dramática de Herminia Fariña foron os rapaces da ‘Agrupación Dramática’ de Vigo; e para que eles puidesen realizar unha actuación con obras súas, a escritora substituíu *La Marquesa de Miraflores* por *O soldado Froita*, que foi estreada no Teatro Tamberlik en decembro dese mesmo ano. Nesta ocasión non houbo autoridades no teatro.

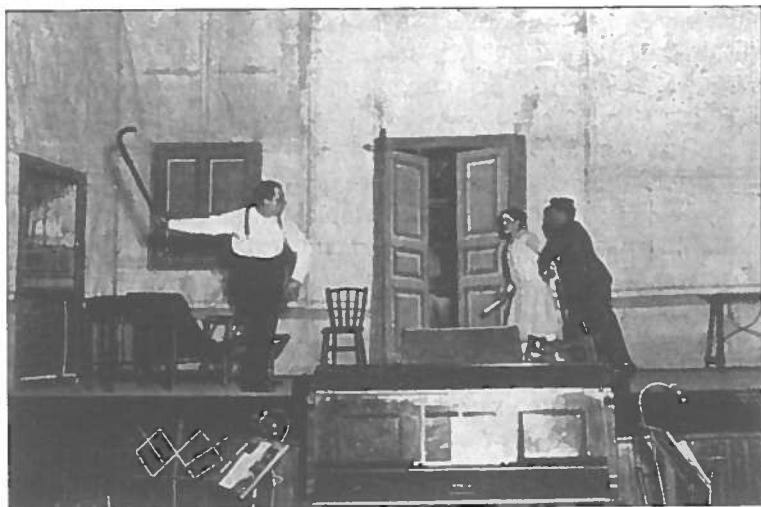
En 1926 vía a luz, na colección Lar, *O Mariscal, traxedia histórica en verso*, de Ramón Cabanillas e Antón Vilar Ponte. O

**EN 1926 VÍA A LUZ,
NA COLECCIÓN LAR,
O MARISCAL,
TRAXEDIA HISTÓRICA
EN VERSO, DE RAMÓN
CABANILLAS E ANTÓN
VILAR PONTE**

texto foi redixido en prosa por Vilar Ponte e versificado por Cabanillas. Na introdución os autores diríxense os historiadores para explicaren que a súa intención non é reconstruíren con datos documentais a biografía do Mariscal D. Pedro Pardo de Cella, senón facerense eco da lenda que en torno á súa figura forxou a tradición popular e oral, pois, como creadores, esa é a verdade poética que lles interesa; de acordo con isto, abren a traxedia cun "Prólogo" en que saen a escena un Cego e unha Nena loira que cantará un vello romance sobre a Frouxeira. O Cego simboliza a Tradición que, guiada pola Nova Era encarnada na Nena, revitalizará o mito. Dividida en tres xornadas, a traxedia comeza no abrente nunha campía desde a que se divisa o castelo da Frouxeira, cunha escena de amor entre Elvira, ama de chaves do pazo de Castrodouro, e mais Amaro, soldado das forzas castelás que teñen cercada a fortaleza baixo o mando do Capitán Mudarra. Ao coñecer o alférez D. Lope este idilio, ábrese a posibilidade de que as hostes inimigas alcancen pola traizón o que non conseguen polas armas; e así, no segundo cadro, Amaro, disfrazado de Cego, entra nas cociñas do pazo e convence a Elvira, coa promesa de matrimonio, de que merque a fidelidade dos outros serventes.

A segunda xornada está localizada na noite do 7 de decembro de 1483, no pazo de Castrodouro, onde o señor, D. Alfonso, agarda a chegada do Mariscal e o seu fillo; as noticias non son boas; cartas do Conde de Lemos informan a D. Pedro de que aquel se retira da loita e non se teñen novas do señor de Soutomaior, Pedro Madruga, de viaxe en Portugal na procura de axuda. O futuro preséntase incerto pola traizón dos bispos galegos e mais dos señores de Andrade, Monterrei e Altamira, e o Mariscal lembra o destino de D. Álvaro de Luna; mais os presentes,

**ABREN A TRAXEDIA
CUN 'PRÓLEGO' EN
QUE SAEN A ESCENA
UN CEGO E UNHA
NENA LOIRA QUE
CANTARÁ UN VELLO
ROMANCE SOBRE A
FROUXEIRA**



*O soldado Froita
estrenouse en decembro
de 1927 en Vigo.*

Pedro Miranda, Pedro Bolaño, D. Alfonso e mais Pedro Pardo de Cela fillo xuramentan fidelidade ao Mariscal e mais á patria. Desarmados os cabaleiros e dispostos a pernoctaren no pazo, a traizón dos serventes consúmase coa entrada de Amaro disfrazado de emisario de Pedro Madruga para se entrevistar a soas co Mariscal, franqueando o paso ás tropas de Mudarra. Cérrase o acto co espectáculo ruín dos criados repartindo as moedas de Xudas e a desolación de Elvira, que fica abandonada polo seu amante. O derradeiro acto, como o primeiro, está dividido en dous cadros; o primeiro desenvólvese no cárcere, onde D. Pedro, o seu fillo e Miranda reciben a visita de Beatriz, filla do primeiro, e mais de Xuana, prometida de D. Pedro fillo. A esperanza que as doncelas teñen en que D^a Sabela de Castro, a Mariscala, consiga o indulto dos reis castelás e chegue a tempo de impedir a execución, contrasta coa seguridade que teñen os condenados en que de “De Castela / nunca boa cousa virá”. A seguir reciben a visita da Raza, personificada nunha vella maxestosa, que crea coa súa presenza un clima de ensoño pois é portadora do Santo Graal; a súa mensaxe de consolo prepara os cabaleiros para un pasamento de mártires. O segundo quadro transcorre ao pé da ponte do Pasamento, onde uns cregos, serventes do bispo de Mondoñedo, retardan a entrada da Mariscala na vila, impedindo que o perdón real chegue a tempo de salvar a vida dos herois. Nunha visión provocada pola dor e a desesperación, D^a Sabela describe a morte do Mariscal, do seu fillo e mais de Miranda antes de que caia o pano.

A presenza da figura alegórica da Raza levou un sector da crítica a ver na obra unha enorme carga de ideoloxía racista; mais esta interpretación baséase unicamente no concepto actual do termo, pois a “raza” do *Mariscal* é un concepto diferencial baseado no celtismo e nas raíces atlánticas. Eduardo Marquina pretendía os mesmos obxectivos co seu teatro histórico e nunca foi acusado de racismo, de feito, Francisco Ruíz Ramón, na *Historia del Teatro Español*, comentaba coas seguintes palabras os seus textos histórico:

“Dramas todos ellos de carácter heróico y legendario en los que [...] se presenta a la contemplación de los espectadores un universo dramático estribado en la exaltación de las virtudes de la raza”.

Tamén por estes anos no teatro portugués gozaba de boa saúde o drama histórico de corte lendaria, e Antón Vilar Ponte comentara en *A Nosa Terra* as obras de Manuel de Figueiredo e João de Castro como exemplos para os nosos dramaturgos. No *Mariscal* a Raza é portadora do Graal que contén o sangue verquido por Galiza e anuncia, en 1483, que “os tempos son chegados” e que



Edición de *O Mariscal*, obra de Ramón Cabanillas e Antón Vilar Ponte, fotografado arriba.



os “bos e xenerosos” (apelativos con que eran designados os membros das Irmandades) continúan o labor interrompido coa morte do Mariscal; así, Pardo de Cela, ademais de adquirir un carácter mesiánico, pasa a formar parte dos míticos cabaleiros que se sacrificaron pola conquista dun ideal, e esta mestura da Materia de Bretaña coa lenda do derradeiro representante da nobreza galega fusiona a tradición popular coa refinada e culta narrativa medieval. Con D. Pedro perdeuse a última oportunidade de crear unha monarquía galega, un reino independente; de aí que a simboloxía artúrica, esa morte de Artur que ninguén presenciou e que permite agardar o seu regreso, sexa a esperanza que se ofrece ao Mariscal: o seu sacrificio non será inútil, pois a súa herdanza, a nova era artúrica, xurdiría coas Irmandades da Fala, nunha Nova Era en que se volve a recuperar a conciencia nacional galega. Coa mesma intención, e utilizando tamén a materia artúrica, en 1922 publicaba Ramón Cabanillas o poema *Na noite estrelecida*. Os inspirados versos do poeta plasmaron, con grande variedade métrica, esta traxedia de estética modernista ideada por Vilar Ponte que transforma a D. Pedro no heroi da resistencia contra o centralismo pola súa encarnizada oposición aos Reis Católicos.

A tendencia a reactivar as figuras históricas que, de ser a nosa unha cultura normalizada, terían xa, como o Cid ou o Rei Sebastián, a categoría de mito, continúa coa publicación, tamén na colección Lar, de *Hostia*, de Armando Cotarelo Valledor. Nesta pequena peza, que vira a luz en 1924 como folletín do xornal vigués *Galicia*, a figura reivindicada sería Prisciliano, pondo en escena as derradeiras horas do heterodoxo galego. A aparición



Ramón Cabanillas nunha caricatura de Zas.



O Mariscal contou con escenografía de Camilo Díaz Balaño.

A PRESENCIA DA FIGURA ALEGÓRICA DA RAZA LEVOU UN SECTOR DA CRÍTICA A VER NA OBRA UNHA ENORME CARGA DE IDEOLOXÍA RACISTA, MAIS ESTA INTERPRETACIÓN BASÉASE UNICAMENTE NO CONCEPTO ACTUAL DO TERMO



O mestre Losada,
autor da música de
O Mariscal.

destes dous textos, *O Mariscal* e mais *Hostia*, dá pé para que se volva retomar a cuestión do teatro. No artigo “Ensayos de teatro necesarios”, publicado en *El Pueblo Gallego* o 30 de decembro de 1926, por vez primeira Vilar Ponte coincidía con Risco en que unha das maiores pexas para a evolución do teatro galego era a súa dependencia dos modelos españois que ofertaban as compañías de repertorio que percorrían Galiza. Admitindo definitivamente que, dada a situación política e social, non era posíbel manter unha compañía de repertorio galega, propuña a creación de grupos de Teatro Íntimo. Este tipo de teatro, creado por Strindberg a comezos de século, nacera como reacción contra o teatro comercial burgués e transformaba a escena nun lugar de encontro entre a literatura, os actores e o público por mor das súas características: un local pequeno, poucos actores, público limitado, simpleza na escenografía e unha escrita depurada e reducida a conflitos esenciais. Estes grupos permitirían, segundo Vilar Ponte, educar as elites que, máis tarde, dirixirían os gustos e preferencias do público: autores, actores e críticos. Este artigo foi calorosamente secundado por Plácido R. Castro noutro titulado “El teatro gallego”, onde atribuíu a ese teatro español das compañías de repertorio unha pexa máis profunda que a do mal gusto, a de responder ao espírito dun pobo que non tiña nada que ver co galego pois a alma castelá era realista e a galega fantástica. Os modelos para a dramaturxia galega, proseguía Plácido R. Castro, habería que os procurar na literatura de países que, como Galiza, tivesen padecido unha dominación cultural secular. Inevitabelmente, o modelo máis acaído sería Irlanda: Yeats, Synge, Lady Gregory, Lord Dunsany, O’Casei... Inmediatamente, en “Sobre las orientaciones de nuestro teatro”, Vilar

Enriqueta Brandón e
Honoría Goicoa, actrices
protagonistas de
O Mariscal.

**OS MODELOS PARA A
DRAMATURXIA
GALEGA HABERÍA QUE
OS PROCURAR NA
LITERATURA DE PAÍSES
QUE, COMO GALIZA,
TIVISEN PADECIDO
UNHA DOMINACIÓN
CULTURAL SECULAR**



Ponte retoma o exposto por Castro pois considera que o folk-drama podería ser integrado nos repertorios dos coros polo seu vencello coa cultura tradicional; mais é consciente de que non podería ser idéntico ao do teatro irlandés, senón que habería que o adaptar ao espírito de Galiza e aos recursos materiais e humanos con que contaban os coros populares. Para dar o primeiro paso había que crear as obras e, por tanto, propón que se convoque un Certame de folk-dramas.

Antón Vilar Ponte formaba parte da corrente do pensamento que, desde Faraldo, atribuíu moitas das dificultades económicas, políticas e culturais galegas a que Galiza carecese dunha grande urbe como Barcelona e, a respecto do teatro, atribuíu a esta carencia a imposibilidade de manter economicamente unha compañía. De aí as súas propostas de Teatro Íntimo e folk-dramas: unha dirixida á mocidade culta e outra focada a aproveitar os recursos dos coros; a primeira propugnaba un teatro para minorías e a segunda un teatro para un público máis amplo. Porén, nin a mocidade nin os coros estaban polo labor. Ningún coro nin institución estivo disposto a patrocinar un certame de folk-dramas, e a única resposta da mocidade chegou da pluma de Martín Fontenla Rodríguez desde as páxinas da publicación compostelá *El País Gallego*, nun artigo publicado no nº 8, correspondente ao día 21 de febreiro de 1927, "Un libro semanal. *Hostia*". Cunha inxenuidade entenedora, Fontenla consideraba innecesaria a creación do Teatro Íntimo porque atopara a solución ideal: aproveitando que case todas as vilas galegas contaban con teatro, propuña que os Concellos e as Deputacións subvencionasen as compañías, facilitasen os teatros e rebaixasen os prezos do transporte; a contribución da prensa consistiría en escribir sobre elas, facilitándolles publicidade gratuíta. Esquecía o mozo que para realizar a súa proposta cumpría que existise a vontade política de defender e espallar a cultura galega, e esa vontade política non entraba nos planos da ditadura.

Neste ano de 1927 abríase tamén a colección Teatro Galego da editorial Nós. A polémica coa nova xeración puxera de manifesto que a mocidade descoñecía totalmente o que se levaba feito pola modernización do teatro, por tanto, no prólogo ao primeiro volume, correspondente a *A tola de Sobrán*, de Francisco Porto Rey, Antón Vilar Ponte explicou as intencións e proxectos da nova colección: imprinterían aquelas obras que foran estreadas e nunca publicadas, xunto con aquelas outras que foran publicadas en folletos xa esgotados e que nunca



Debuxo de Castelao que serviu para divulgar a obra *Hostia*, de Armando Cotarelo Valledor.

**NESTE ANO DE 1927
ABRÍASE TAMÉN A
COLECCIÓN TEATRO
GALEGO DA EDITORIAL
NÓS**



Primeira edición de *A fiestra valdeira*, obra de Rafael Dieste, que aparece caricaturizado abaixo por Maside.



subiran ao escenario. Era unha homenaxe ao labor realizado pola Irmandade da Fala da Coruña, da que o prologuista realizaba unha agarimosa lembranza que servía tamén de leición de historia aos novos. Un deses novos, Rafael Dieste, publicaba este mesmo ano as súas achegas ao teatro galego: *A fiestra valdeira* e mais *O drama do cabalo de xadrez*; porén, a maioría seguiría coa teima destrutiva sen ofrecer nada a cambio.

A fiestra valdeira é unha comedia estruturada en tres lances que segue o desenvolvemento clásico en exposición, nó e desenlace. O tema central é a identidade social do individuo, exposto a través dun argumento aparentemente intranscendente. D. Miguel, emigrante que volveu rico, encarga un retrato que ten como fondo unha xanela aberta ao peirao da súa vila natal. A filla e mais a muller de D. Miguel consideran que esa paisaxe denuncia dunha forma demasiado evidente a humilde orixe da familia, polo que pretenden que sexa substituída por un xardín fidalgo que os vincule a unha clase social á que non pertencen. O protagonista accede á petición, provocando a indignación dos seus amigos, os mariñeiros de Rianxo, que primeiro o abandonan e despois, nun raptó de rabia, acaban recortando do lenzo o retallo en que figura a fiestra. A loita interna que se desencadea en D. Miguel resólvese coa renuncia da familia ao xardín fidalgo e a restitución da paisaxe mariñá. Na composición desta obra Dieste conxugaba o elemento popular coas máis avanzadas técnicas da vangarda do momento; de aí que Francisco Pillado o definise como “un artista plástico capaz de harmonizar a cor, o ritmo, a luz, o son, o espacio, a palabra, os silencios, a música, os movementos e as pausas” (1995: 80). Esta concepción do teatro como espectáculo total aproxima o noso autor das teorizacións que, poucos anos despois, porían en práctica Castelao e Otero Pedrayo. Tamén en 1927, nas páxinas do xornal vigués *El Pueblo Gallego*, vía a luz a segunda, e derradeira, obra dramática de Dieste en galego, a peña *O drama do cabalo de xadrez*, en que a cuestión da identidade individual volve a ser o tema central, esta vez focado desde a perspectiva do papel que interpreta cada individuo na sociedade (o taboleiro de xadrez) e os conflitos internos que iso xera.

Antón Vilar Ponte continuou aproveitando todas as oportunidades que tiña para insistir en que os mozos debían formar grupos de Teatro Íntimo, ata que acabou perdendo a paciencia nun artigo titulado “El teatro gallego y *O Mariscal*”, publicado en *El Pueblo Gallego*, o 28 de decembro de 1927. Era a primeira vez que o fundador das Irmandades arremetía contra aquela nova xeración que tanto teorizaba e criticaba sen facer cousa por remediar o problema; mais nesta ocasión a mocidade calou como se o asunto non fose con ela. Os únicos que sentiron a necesidade de se xustificaren foron os integrantes da ‘Agrupación Dramática

Galega'. Emilio Nogueira escribiu unha "Carta abierta a Antón Villar Ponte" en que explicaba que eran motivos económicos o que lles impedía estrearen a traxedia histórica, e aproveitaba, ademais, para contestar a todos aqueles que atribuían aos actores amadores os males do teatro galego. A falta de medios económicos e de calquer tipo de protección eran cuestións que o xornalista viveireNSE coñecía perfectamente, por iso, respondeu a Nogueira noutra "Carta abierta acerca del teatro gallego" cunha proposta curiosísima: ofrecíalle á 'Agrupación Dramática Galega' o vestiario e decorados que se estaban preparando na Coruña para a representación da ópera *O Mariscal*. Na contrarréplica, publicada tamén en *El Pueblo Gallego*, o 18 de xaneiro de 1928, Emilio Nogueira centrouse na necesidade de que se subvencionase o teatro galego e púñase a disposición de Vilar Ponte. De feito, en maio de 1929 a 'Agrupación Dramática' realizaría desde a prensa local dous chamamentos solicitando a colaboración doutros actores, pois eles eran insuficientes para representaren a traxedia; mais nunca chegaron a estrea.

Á calor deste intercambio de cartas Víctor Casas, entusiasmado, convidou ás empresas de espectáculos a investir en teatro galego, lembrando as boas recadacións que conseguía a Irmandade da Fala da Coruña. O optimismo económico de Casas non debía ser compartido polos empresarios, porque non obtivo resposta. A empresa Fraga, para a que anos antes fora rendíbel contratar un coro popular, nesta altura non se arriscou cun grupo exclusivamente dramático. Meses máis tarde, o 5 de agosto de 1928, o propio Isaac Fraga contestaba a Víctor Casas nun artigo solicitado por *El Pueblo Gallego*, "Vigo teatral". Nel afirmaba que, desde a perspectiva comercial, unicamente funciona-

**ANTÓN VILAR PONTE
CONTINUOU
APROVEITANDO
TODAS AS
OPORTUNIDADES QUE
TIÑA PARA INSISTIR EN
QUE OS MOZOS
DEBÍAN FORMAR
GRUPOS DE TEATRO
ÍNTIMO**



Actores da 'Agrupación Dramática Galega' de Vigo.

**O TEATRO GALEGO
NON ERA RENDÍBEL
NAS CIDADES, MAIS SI
QUE O ERA PARA OS
PROPIETARIOS DE
PEQUENOS TEATROS
VILEGOS**

ba unha obra galega, *O fidalgo*, de Xesús San Luís Romero. Con esta declaración estaba demostrando que todas as polémicas e teorizacións dos últimos anos para o único que serviran, na 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 público con que contaba o teatro galego era totalmente popular. Antón Vilar Ponte, consciente deste divorcio, insistía en que a mocidade formase grupos de teatro de cámara, teatros de arte, teatro para minorías, porque sería o único medio de afacer o teatro galego a ese público culto e refinado, pois era consciente de que a dramaturxia galega estaba a anos-luz do teatro moderno.

De todos os xeitos, o traballo que estaba realizando en Vigo o grupo de Emilio Nogueira comezou a dar froito en 1928 pois outros grupos seguiron o exemplo. 'Queixumes dos Pinos' seguiu representando as zarzuelas de Ángel Teijeiro; a 'Agrupación Artística' volveu formar un cadro de declamación galega; e apareceu no panorama teatral un outro grupo moi curioso, 'Xestas e Froles'. Esta sociedade recreativa nacera para se dedicar as excursións, mais acabou transformada nun grupo de teatro que percorreu ao longo de dous anos os escenarios de Arcade, Ponteareas, Teis, Cangas, Goián, Vilagarcía, Marín... cun repertorio que incluía autores como Charlón e Hermida, Antón Vilar Ponte ou Leandro Carré. O número de vilas visitadas e, sobre todo, as repetidas visitas a algunhas delas indica que as actuacións tiñan que ser rendíbeis economicamente; isto está confirmado por algunhas crónicas de prensa, en concreto, nunha función celebrada en Marín, o correspondente de *El Faro de Vigo* falaba de máis de trescentas persoas que non puideran acceder ao teatro por falta

Volandeira publicitaria da
'Compañía Galega de
Comedias Enxebres
Malvar-Vidal'.

COMPAÑÍA GALEGA

— — —

COMEDIAS ENXEBRES

MALVAR-VIDAL

REPERTORIO EN GALEGO

DEBUT EN GALEGO

D. LEANDRO CARRE
Enredos, Rexurdimento, Tolerias,
A venganza
e Pra vivir van de casados
San Antón o Casamenteiro

D. AVELINO RODRIGUEZ
Na casa do Etruxano

D. ROGELIO RIVERO
Mal de moitos e Trato a cegas

CHARLÓN E HERMIDA
O Farruco e O Lobo do Mar



ELENCO DA COMPAÑÍA

PRIMEIRO ACTIVO

RICARDO VIDAL
Na obra *Enredos e Tolerias* de **LEANDRO CARRE**
ONDULAR RODRIGUEZ
Na obra *Enredos e Tolerias* de **LEANDRO CARRE**
LUZ VILLAR
Na obra *Enredos e Tolerias* de **LEANDRO CARRE**
CARMITA RODRIGUEZ
Na obra *Enredos e Tolerias* de **LEANDRO CARRE**
RICARDO RODRIGUEZ
Na obra *Enredos e Tolerias* de **LEANDRO CARRE**
LUIS RODRIGUEZ
Na obra *Enredos e Tolerias* de **LEANDRO CARRE**
XAN GOUDO

Desempeño pintado por el eminente escultor galego

D. CAMILO DIAZ
Pintura y Sustrata propiedad de

D. RICARDO VIDAL

PRÓXIMAMENTE DEBUT
DE LA COMPAÑÍA
QUEDA ABIERTO UN
ABONO A TRES FUNCIONES

de entradas. Probabelmente o xornalista esaxerase, mais proba as posibilidades reais que tería o teatro galego nas vilas de contar cunha mínima protección oficial. Estes datos non se contradín cos aportados por Isaac Fraga, complementáanse. O teatro galego non era rendíbel nas cidades, onde traballaba esta empresa; mais si que o era para os propietarios de pequenos teatros vilagos. Esta diferenza explica tamén a curta vida da maioría dos grupos formados nas cidades, fronte á continuidade que mantivo, por exemplo, o cadro de declamación da parroquia de Mera (Ortigueira). De todos os xeitos, quizais sexa o dueto Malvar-Vidal a proba máis contundente de que o público popular gustaba do teatro galego e de que estaba disposto a pagar por el.

A parella formada por Ricardo Vidal Vázquez e Obdulia Rodríguez comezou a súa andaina polos escenarios galegos en 1920. Presentábanse como dueto “hispano-argentino-enxebre” e adoitaba ser contratada para actuar no mesmo local durante varios días; mais nunca cubría totalmente o programa do teatro ou café-cantante, senón que compartía cartel con magos, malabaristas, cantantes e/ou grupos musicais. A medida que foron pasando os anos e o cinema gañou terreo, as súas actuacións serviron para encheren o baldeiro provocado polo cambio de fita e polas películas que se proxectaban por episodios. No seu repertorio figuraban números musicais das tres nacionalidades con que se presentaban e, como prato forte, interpretaban “duetos enxebres”. Estes duetos respondían, estrutural e tematicamente, ás mesmas características das obras que chegaran a impor Charlón e Hermida: pezas curtas para dous actores, sen grandes complicacións escenográficas e cunha dose de reivindicación galeguista. As semellanzas son tantas entre os duetos desta pa-

**A PARELLA FORMADA
POR RICARDO VIDAL
VÁZQUEZ E OBDULIA
RODRÍGUEZ COMEZOU
A SÚA ANDAINA
POLOS ESCENARIOS
GALEGOS EN 1920.
PRESENTÁBANSE
COMO DUETO
“HISPANO-
ARGENTINO-ENXEBRE”**



Actuación de Obdulia Rodríguez e Ricardo Vidal —Compañía Malvar-Vidal— en Betanzos no 1925.

**NA BOA ACOLLIDA
QUE TIÑA ENTRE O
PÚBLICO POPULAR O
TEATRO COSTUMISTA
BASEÁBANSE
AQUELES QUE
CONSIDERABAN QUE
ESTA ERA A ÚNICA
FORMA POSÍBEL PARA
O NOSO TEATRO**

rella e os parrafeos de Charlón e Hermida que *O noso mal*, de Ricardo Vidal, trata exactamente o mesmo tema que *Mal de moitos*. A única achega orixinal dos duetos era que acababan sempre cunha regueifa ou desafío. A parella contaba cun pano de boca coa alegoría de Galiza e distintos decorados que recollían os símbolos de cada cidade galega deseñados por Camilo Díaz. De todas as formas, o seu público natural era o das vilas: Bueu, Tui, A Guarda, Marín, Padrón, O Porriño, Cangas, Ortigueira, A Póboa do Caramiñal, Vilagarcía... En 1927 Ricardo Vidal publicaba a comedia *Os catro gatos* e, no prólogo, declaraba que sería economicamente rendíbel a creación dunha compañía de teatro galego; este convencemento levouno, en 1930, a transformar o dueto na Compañía Galega Malvar-Vidal. Durante este ano andou a compañía por algunhas das localidades citadas cun repertorio que comprendía as seguintes obras: *Enredos*, *Rexurdimento*, *Tolerías*, *A venganza* e mais *Pra vivir ben de casados*, de Leandro Carré; *San Antonio o Casamenteiro*, de Avelino Rodríguez Elías; *Na casa do ciruxano*, de Roxelio Riveiro e Telesforo Sestelo; *Mal de moitos* e mais *Trato a cegas*, de Charlón e Hermida; e *O Farruco* e mais *O lobo do mar*, do propio Ricardo Vidal. Dado que a partir de mediados de 1931 a compañía volveu ficar reducida a dueto, ou ben os cálculos económicos de Vidal fallaron, ou ben resultou que non era o mesmo gobernar a muller que todo un elenco de actores.

Na boa acollida que tiña entre o público popular o teatro costumista baseábanse aqueles que consideraban que esta era a única forma posíbel para o noso teatro, e mesmo escarnecían as escasas obras que intentaran introducir nel as correntes da

O ourensán coro *De Ruada* nunha foto de grupo xunto a Javier Prado Lameiro, sentado no centro.



vanguardia dramática. Entre os que só admitían o teatro costumista, hai que salientar —aínda que só fose polo éxito de público e porque foi un dos autores máis representados— a Xavier Prado “Lameiro”, a quen o coro ‘De Ruada’ rendeu homenaxe, en 1928, custeando a publicación das súas obras completas en dous volumes: *Monifates (Almas sinxelas, Tratos, Luis de Castro-mouro, A retirada de Napoleón, Todo ten goberno, Un home de sorte, O cego da Xestosa)* e máis *Farsadas (Os trasacordos de Mingos, Soledá, Vida Vilenga, Marta, Na corredoira, Estebiño, Marzadas)*. Esquecían, tanto “Lameiro” como os que pensaban coma el, que ao público galego nunca lle permitiran ver outra clase de teatro de seu, pois fora privado del, primeiro pola guerra declarada no Conservatorio, e despois, pola ditadura. Para que ficase constancia da fatigosa andaina do noso teatro, ese mesmo ano, no prólogo á súa obra *Teatro Galego. Tríptico*, Antón Vilar Ponte afirmaba que eran pezas que xa non respondían aos gustos nin á sensibilidade da época, mais que os deixaba aí como “documentos, d’algún interés, pra o estudo da evolución da nosa cultura”.

No *Tríptico*, Vilar Ponte recollía *A patria do labrego, Almas mortas* e máis *Entre dous abismos*. A primeira era unha obra de tese contra o caciquismo; a terceira respondía a aquel espírito revolucionario do Conservatorio que pretendera actualizar e universalizar o noso teatro, e ambas foron xa comentadas ao longo deste traballo. *Almas mortas* fora publicada en 1922 na colección Céltiga de Ferrol cunha introdución en que o autor explicaba as razóns que o levaran a escoller a forma de “novela dialogada” para tratar un tema que quizais fose máis acaído para un ensaio; e esta razón era a maior capacidade do xénero dramático para espallar e facer comprensíbel calquer cuestión, neste caso o problema da emigración. *Almas mortas* é unha tremenda alegación contra a emigración e o papel desgaleguizador que estaba cumprindo na sociedade. Dividida en tres estancias, os personaxes encarnan todas as actitudes que se poden tomar ante este fenómeno, desde a análise realista das súas consecuencias en D. Ramonciño, á súa aceptación como un ben en Lois. O protagonista, Pepe, que retorna cunha muller e uns fillos que non están dispostos a aceptar a terra do seu pai, acaba reencontrándose a si mesmo, mais nese momento a súa vida acaba traxicamente. Fronte á defensa da emigración que realizaba Vilar Ponte en *A patria do labrego*, agora aparece a dramática realidade que acocha: os cartos que chegan non son investidos na mellora do país, pois esa riqueza acaba sendo un fin en si mesma e non un medio para xerar traballo; as escolas que crean os emigrantes son focos de alleamento e ademais serven para que o Estado non asuma as súas responsabilidades en materia de ensino; os indianos cando retornan asimílanse ás clases que os obri-

**ESQUECIAN, TANTO
“LAMEIRO” COMO OS
QUE PENSABAN COMA
EL, QUE AO PÚBLICO
GALEGO NUNCA LLE
PERMITIRAN VER
OUTRA CLASE DE
TEATRO DE SEU, POIS
FORA PRIVADO DEL,
PRIMEIRO POLA
GUERRA DECLARADA
NO CONSERVATORIO,
E DESPOIS, POLA
DITADURA**

O escenógrafo e pintor
Camilo Díaz Baliño.





O mestre Losada e Vilar Ponte entrevistados por Emilio Canda co gallo da estrea de *O Mariscal*.
Abaixo, escena de *A patria do labrego* a cargo da 'Unión Estradense' en Buenos Aires.

garon a abandonaren a terra en lugar de loitaren contra elas; quen realmente fai “as américas” son as empresas navieiras que trasladan os emigrantes en condicións infrahumanas e que controlan a prensa a través da publicidade, impedindo que esta informe da realidade social de alén-mar e das condicións en que os emigrantes van estar, etc. A morte de Pepe, esmagado entre un carro do país e o coche dun indiano que confunde as corredeiras con estradas, é todo un símbolo. Ao publicar xuntas *A patria do labrego* e mais *Almas mortas*, Vilar Ponte deixaba constancia non só de dous momentos diferentes na evolución do teatro galego, senón tamén da evolución ideolóxica do rexionalismo ao nacionalismo e do grao de lucidez na análise socioeconómica de Galiza á que chegaran as Irmandades.

O 23 de novembro de 1928 coincidiron (¿ou fixeron coincidir?) a representación do drama *Trebón*, de Armando Cotarelo Valledor, no Teatro Tamberlik de Vigo pola ‘Agrupación Dramática Galega’, e un artigo de Vilar Ponte en *El Pueblo Gallego* titulado “Vendo como progresa o teatro valenciano”, onde o autor solicitaba dos nacionalistas que subvencionasen con pequenas cotas o teatro galego. A resposta foi inmediata e o grupo de Emilio Nogueira contou, a partir deste momento, cuns ingresos fixos. Esta inxección económica permitiu que o grupo ampliase o número de actuacións e o repertorio de obras. Con esta iniciativa Vigo transformábase definitivamente no centro do teatro galego; mentres, na Coruña e Santiago as actividades dramáticas permanecían paralizadas e Ferrol continuaba ancorado no teatro dos coros populares.

Unha vez resolta a cuestión económica, a ‘Agrupación Dramática’ terá que se enfrontar a problemas doutra índole. O primeiro sería conseguir actrices. Desde a súa fundación o grupo contou cos mesmos actores: Emilio Nogueira, Xulio Rúa, Miguel Regueira e G. Alonso; mais a única actriz que permanecera desde un principio era Marina Quintas; as outras variaban de actuación en actuación. O segundo procedería da nova lexislación sobre teatros que deixaba obsoletas as infraestruturas galegas; os únicos teatros galegos que contaban con pano metálico e nos que, por tanto, poderían actuar, eran o García Barbón de Vigo, o Xofre de Ferrol e mais o Principal de Ourense. A pesar de todo, a ‘Agrupación Dramática’ era un éxito da cidade e, en 1929, o Concello subvencionouna con 700 pts. Por vez primeira unha institución pública apoiaba o teatro galego. E mentres as autoridades de Vigo facían isto, as da Coruña encargábanse de boicotear a estrea da ópera *O Mariscal*.

O libreto de *O Mariscal* fora preparado por Rodríguez Losada, autor da música, sobre o texto da traxedia histórica de Ramón Cabanillas e Antón Vilar Ponte. Non se aforraran esforzos para que a representación tivese a dignidade e calidade precisas:



os ensaios prolongáranse máis dun ano, o vestiario fora encargado a Valencia, Camilo Díaz deseñara os decorados e José Álvarez a posta en escena. A data de estrea estaba anunciada para o luns, 27 de maio de 1929, e as entradas puxéronse á venda o sábado 25. O domingo 26, tanto *El Noroeste* como *La Voz de Galicia* ofreceron amplas reportaxes sobre todos os aspectos da obra, o elenco de actores e os músicos da Filarmónica. Mais a estrea non se puido realizar e os coruñeses souberon da cancelación no momento de se achegaren ao Teatro Rosalía Castro. O lóxico sería que o martes 28 a prensa comentase, cando menos, as causas deste “aprazamento”, mais a censura debeu impedirlo xa que ningún deles publicou absolutamente nada sobre o asunto. O único que se sabe é que a ‘Junta de Espectáculos’ ordenou o seu aprazamento porque así o comentou o xornal vigués *El Pueblo Gallego* o 29 de maio. Durante moito tempo atribuíuse este aprazamento a unha orde do Gobernador Civil que clausuraba os locais que non reunisen determinadas condicións de seguridade, mais esta orde non entrou en vigor ata o 1 de xuño e o Teatro Rosalía Castro seguiu funcionando como cinematógrafo. As autoridades coruñesas impediron a estrea na cidade, a pesar de que o libreto da ópera perdera a maior parte da carga simbólica da traxedia escrita por Cabanillas e Vilar Ponte.

O prexuízo económico que para os promotores supuxo a suspensión da estrea debeu ser enorme, xa que a urxencia con que se realizaron as representacións en Vigo e Pontevedra non poden ser explicadas máis que por temor a novos aprazamentos forzosos. A noticia de que a estrea se realizaría no García Barbón de Vigo coñeceu só con dous días de anticipación; estreouse o 31 de maio e ao día seguinte xa estaban actuando en Pontevedra. En 24 horas desmontaran, transportaran e volveran

**O LIBRETO DE O
MARISCAL FORA
PREPARADO POR
RODRÍGUEZ LOSADA,
AUTOR DA MÚSICA,
SOBRE O TEXTO DA
TRAXEDIA HISTÓRICA
DE RAMÓN
CABANILLAS E ANTÓN
VILAR PONTE**



Cotarelo Valledor cos alumnos da Universidade de Santiago, intérpretes da súa obra *Trebón*.

**1929 FOI UN ANO
MOI POSITIVO PARA
O TEATRO GALEGO,
POIS RAMÓN OTERO
PEDRAYO PUBLICABA
A LAGARADA, E
COMEZABA A SÚA
CARREIRA DE
DRAMATURGO
ÁLVARO DAS CASAS**

a montar os enormes decorados de Camilo Díaz, cos medios da época. Os comentarios da prensa pontevedresa non deixan dúbidas sobre a presa con que se preparou todo:

“A pesar del escaso anuncio hecho, el Teatro se vió lleno como en las grandes solemnidades” (*Progreso*, 2.6.1929).

Todas as autoridades foran convidadas a presenciaren o espectáculo, mais non acudiu ningunha; esta ausencia adquire toda a súa dimensión lembrando o seu papel na representación de *Margarita a Malfadada*, de Herminia Fariña. Ficaba claro qué tipo de teatro galego estaban dispostos a promocionaren. Que *O Mariscal* non chegase aos escenarios de Santiago, en teoría centro neuráxico da cultura galega, é un indicador máis das reservas, preconceitos e temores que, ademais das autoridades, acochaban certos sectores da sociedade galega. Sectores que perante as actividades desenvolvidas volven ao ataque para desacreditaren o teatro galego; e así, a raíz dunha reposición do drama *O pecado alleo*, realizada pola ‘Agrupación Dramática Galega’, a publicación que dirixía en Vigo Jaime Solá, *Vida Gallega*, retoma o reseso asunto da verosimilitude, insistindo en que:

“Lo gallego, lo positivamente gallego, sería lo real, y lo 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 sinó del concepto que se forjado [sic] de lo que debe ser el teatro gallego. Nosotros no podemos permitirlo” (nº 408, 30.3.1929).

Un momento de
Margarita a Malfadada,
obra de Herminia Fariña.





home como un castigo dos deuses antigos pola profanación que do monte Medelo está realizando un Arqueólogo, polo que encerra contra el o coro de planxideiras. No terceiro acto, os responsábeis directos do crime, a Basilisa e o Delmiro, na súa fuxida a través do monte son acosados polas fadas, que os castigan a unha vida ben ruín: prostituta e bandoleiro. A sabia combinación de escenas realistas de tipo tradicional con outras de carácter simbolista, así como a utilización de diferentes rexistros lingüísticos, naturalista nas primeiras e poético nas segundas, unido á función plástica e estética das didascalias e mais á liberdade no tratamento do espacio escénico, transforman *A lagarada* nunha obra dramática que se adiantaba ao seu tempo cunha proposta tan arriscada, que o propio autor agachou a súa ousadía substituíndoa *farsada traxica para lêr*. A respecto da cualificación de “farsada”, aclara Manuel Lourenzo:

“Unha farsada na medida en que asistimos a unha “representación da vida” en que se mesturan as accións, e onde os personaxes, reais e simbólicos, debuxan unha estraña xeografía propia dunha traxedia rural convencional, mais tamén dos universos míticos que alicerzan unhas tradicións que son a base, no pensamento do autor, do equilibrio social e cósmico. Neste senso, *A lagarada* podía ser considerada unha traxedia ritual cunha función eminentemente liberadora. Chea de advertencias sobre a perda de valores tradicionais, mais que nunca reducen a obra a unha simple didascalía” (1996: 793).

Aínda que houbo de agardar a 1988 para subir a escena, esta obra, como o resto da produción dramática de Otero Pedrayo, deixou fonda pegada nos dramaturgos contemporáneos.

Álvaro das Casas avogara xa en 1924 pola creación do teatro histórico e mais dun teatro poético que recuperase as esencias máis primixenias, e na súa primeira peza, *A morte de Lord*

Conxunto teatral da ‘Union Estradense’ en Buenos Aires, fotografado en 1929. Arriba, primeira edición de *A Lagarada*, obra de Ramón Otero Pedrayo.

**ÁLVARO DAS CASAS
AVOGARA XA EN
1924 POLA CREACIÓN
DO TEATRO HISTÓRICO
E MAIS DUN TEATRO
POÉTICO QUE
RECUPERASE AS
ESENCIAS MÁIS
PRIMIXENIAS**



Stäüler, combinará as dúas cousas. Subtitulada *Drama poético en tres escenas*, a obra está construída sobre unha base histórica en que se desenvolve un argumento de poema heroico. A acción transcorre durante a guerra entre Pedro I o Xusticeiro e Henrique de Trastámara, no campamento das tropas do primeiro, que teñen cercado o Castelo de Lindo; aínda que as hostes son galegas e inglesas, estes últimos serán os verdadeiros protagonistas. Os sitiadores, esfarrapados e famentos, non ven o momento de abandonaren o sitio e volveren á súa terra, empurrados polos agoiros e profecías da nena tola Xoaquina e do ambiente noitébrego e fúnebre que se respira no campo. A chegada dos reforzos que trae a Condesa de Peñafría -que fala sempre en español e en verso, fronte ao galego en prosa que utilizan todos os demais personaxes- fai que se dispoña o que debe ser a derradeira batalla. A segunda "escena" transcorre xa despois da loita; os ingleses foron derrotados; entre as tropas galegas que os acompañan as baixas superan os superviventes e Lord Stäüler pregunta ao seu home de confianza, Anthony, qué pode estar pasando para que un mozo con cen homes poda contra un exército de dous mil como o deles. Anthony conta dos rumores que corren na tropa sobre que a Condesa está aliada secretamente co Trastámara, que o mozo que goberna o castelo é o seu fillo ao que quere matar, pois os galegos falan dun tratado polo que, de gañar D. Pedro, ese mozo sería nomeado rei de Galiza; isto explicaría a falta de moral das tropas galegas e os desastres sucesivos. O nobre inglés, perante a ira e os insultos da Condesa castelá, propón argallar unha trampa para acabar co asedio. Na terceira escena, perante o que se supón cadáver de D. Lois, gobernador de Lindo, a saña da castelá deixa en evidencia a maldade das súas intencións; mais cando alza o pano que cobre o corpo, o que acha é a Lord Stäüler, mentres o seu propio fillo sae da escuridade para tomar vinganza. O recendo a lenda medieval, as semellanzas co conflito entre D^a Urraca e o seu fillo Afonso, rei de Galiza, os agoiros e avisos constantes da pobre tola namorada do fermoso Lord, e o heroísmo e a nobreza do sacrificio do inglés transforman a peza nun poético cadro onde a violencia e a ruindade son derrotadas pola gallardía e o valor.

En contraste con este teatro poético, ao ano seguinte, 1930, Álvaro das Casas publica *O outro, conto dramático en tres escenas*. Nesta ocasión o autor esquece a poesía para presentar, totalmente espido, un tráxico episodio que se desenvolve "nunha terra sin fronteiras, nin leis, nin Rei". Xan Martelo e a súa segunda esposa, Sabela, preparan o asasinato do froito do primeiro matrimonio de Xan para que poida herdar todo o fillo común que agardan. O cativo, de sete anos, conta os seus temores ao avó, que envía o Ramiro a facer garda á porta da casa esa mesma noite: cando o improvisado vixiante escoita laiar a cria-

EN CONTRASTE CON ESTE TEATRO POÉTICO, EN 1930 ÁLVARO DAS CASAS PUBLICA O OUTRO, CONTO DRAMÁTICO EN TRES ESCENAS

Debuxo de Fernández Mazas para a edición da obra de Álvaro de las Casas *O outro, conto dramático en tres escenas*.



tura, dispara a cegas contra a porta pechada da casa e sae fuxindo na procura de axuda. Nunha escena de arrepío, a Sabela arrastra fóra da casa o cadáver de Xan e tírase ao monte, mentres entre berros, laios e maldicións, as xentes da casa do avó rescatan o corpo morto do pequeno e incendian a casa. A rapidez dos diálogos e a concentración da acción contrasta co demorado das didascalias en que o autor recrea un ambiente espiritual torto e sinistro movido polas paixóns máis baixas.

Ao longo de seis anos de ditadura discutírase todo o discutíbel sobre o teatro, as causas do seu atraso e os remedios para o tirar da situación en que se achaba; a conclusión maioritaria fora que só protexido e subvencionado desde as institucións públicas sería posíbel actualizalo. A ditadura agonizaba: a baixada vertixinosa da peseta nos mercados internacionais, as revoltas estudiantís castigadas co peche da Universidade ou a sublevación de certos sectores do exército eran algúns dos indicadores que anunciaban a caída de Primo de Rivera, que partiu para o exilio en xaneiro de 1930. A monarquía estaba abocada á desaparición e, perante a posibilidade de recuperar a legalidade constitucional, urxía a reorganización dos partidos. A cuestión cultural, e con ela o teatro, pasou a un segundo plano, porque todos os nacionalistas envorcaron os seus esforzos na constitución de organizacións políticas que lles permitisen intervenir na organización do Estado cando chegase o cambio de réxime.

Pola súa banda, o teatro na emigración non variara substancialmente. En Cuba o galeguismo practicamente desapareceu a fins da década dos 20, e na Arxentina, a pesar do enorme labor de concienciación desenvolvido polo grupo de intelectuais que se agruparon en torno á revista *Céltiga* ou á Sociedade Nazonalista Pondal, tampouco chegou a se consolidar. En Bos Aires, as pequenas comunidades asociadas na Federación de Sociedades Gallegas seguiron realizando algunhas representacións dramáticas, sobre todo, naquelas agrupacións que contaban cun coro e con dirixentes próximos ideoloxicamente ao rexionalismo ou ao nacionalismo. Como exemplos de estreas realizadas na década dos 20 poderíamos citar *Naiciña*, de Nicolás de las Llanderas; *Marola*, de Suárez Picallo; ou *Galicia*, de Fernando Couto. Nona Inés Ferreyra tamén asegura que no ano 1929 foi estreada *A fiesta valdeira*, de Rafael Dieste, pola 'Agrupación Artística Céltiga'. A partir da visita do coro ourensán 'De Ruada', en 1931, as representacións van aumentar, non en exclusiva pola influencia deste coro, senón tamén porque a colonia conta coa presenza de actores, como Fernando Iglesias "Tacholas" e dramaturgos, como Ricardo Flores e Manuel D. Varela Buxán; os dous primeiros vinculados as actividades dramáticas xa con anterioridade ao momento de emigraren. Cabería destacar a estrea, en 1933, pola Unión Provincial Ourenzá de *O bufón d'El Rei*, de Vicente Ris-

Ramón Suárez Picallo estrenou en 1925 en Buenos Aires a súa obra *Marola*.
Abaixo, unha escena da peza cos seus protagonistas, C. Olona e P. Codina.



co. Non obstante, esta tendencia non callará ata o ano 1938 coa creación da Compañía Galega Maruxa Villanueva baixo a dirección de Manuel D. Varela Buxán, que está xa fóra do ámbito cronolóxico deste volume.

O TEATRO NA II REPÚBLICA (1931-1936)

Coa República, o ambiente de liberdade propiciou a aparición, ou renacemento, de cadros de declamación por toda a xeografía galega. O número de representacións chegou a igualar, e nalgún ano a superar, o número de funcións dos anos anteriores á Ditadura, pois en 1932 temos documentadas trinta e dúas obras representadas, que aumentaron a corenta e dúas no ano seguinte. Ademais, non se debe esquecer que estes datos proceden unicamente da prensa das cidades, na que só se rexistran aquelas localidades que contan cun correspondente que considera importante, ou cando menos interesante, informar sobre as actividades dramáticas. Algúns dos grupos estaban dirixidos por persoas vinculadas ao Partido Galeguista, aínda que isto non garante en absoluto a escolla dun teatro máis moderno, nin sequer non volveren a pezas como *O zoqueiro de Vilaboa*, de Nan de Allariz, que xa en 1926 os redactores de *A Nosa Terra* recomendaban non seguir representando.

A respecto do teatro representado o panorama resulta do máis variado, pois soben ao escenario desde obras do século anterior, como *A horfa de San Lourenzo*, de Roxelio Civeira, ata obras que pretendían unha renovación cara ao teatro poético, como a traxedia en dous actos e en verso *Brétema*, de Nicolás García Pereira, pasando polo drama social *Terra Ceibe*, de Xavier Soto Valenzuela, *O fidalgo*, de Xesús San Luís Romero, as obras de Lugrís, Rodríguez López ou Cotarelo Valledor, ata chegar á “comedia superrealista” *Castrapanadas*, de Urbano Moledo. Dun número reducido das pezas que se estrearon durante estes anos non coñecemos máis que o título: os monólogos *A misa*, *Xan Frangullas* e mais *Recordos do servicio*, o diálogo cómico *¡Tempos aquiles!*, o xoguete cómico *Bartolo*, ou a



Manuel Daniel Varela Buxán.

Abaixo, *Terra Ceibe* de Xavier Soto Valenzuela, nunha representación en Vigo.



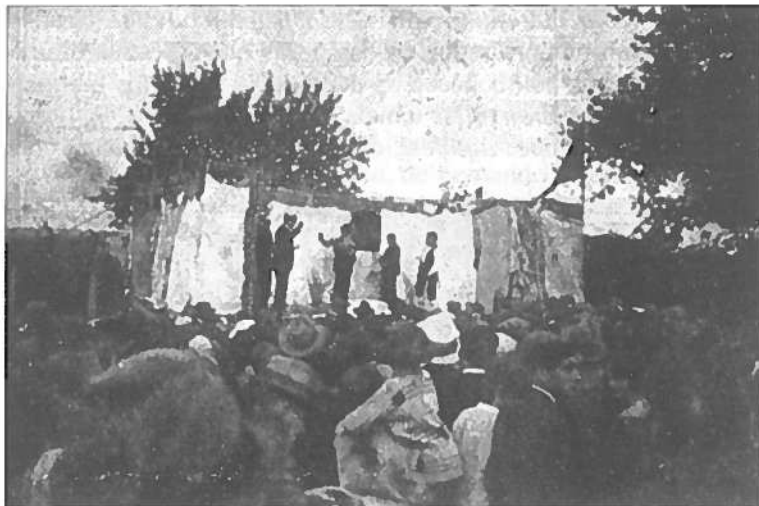
COA REPÚBLICA, O AMBIENTE DE LIBERDADE PROPICIUO A APARICIÓN, OU RENACEMENTO, DE CADROS DE DECLAMACIÓN POR TODA A XEOGRAFÍA GALEGA

**SEGUEN FACÉNDOSE
OBRAS AMBIENTADAS
NO MEDIO RURAL,
CON PERSONAXES
DAS CLASES
POPULARES, NAS QUE
PODE HABER CERTA
DOSE DE
REIVINDICACIÓN OU
DE EXALTACIÓN DA
REPÚBLICA**

comedia *Colerías*. Da maior parte sabemos título e autor, mais non se coñecen os textos: o monólogo *O amuleto*, de A. Caamaño Bournazel; *Todo ten goberno* e *Un bo destino*, de Xavier Prado "Lameiro"; *A volta da perdida* e mais *¡Desleigada!*, ambas de Urbano R. Moledo; o monólogo *Mingos n'a vila*, de Ángel Sevillano; *Un vello con folgos*, de Roxelio Rivero; *O cego que se fai coxo e non lle resulta*, de Eduardo Chao; *O Farruco*, de Ricardo Vidal Vázquez; *Tolería*, de Xosé Sánchez Pérez; *Os apuros de Gaspar ou unha muller ben prantada*, de Lorenzo Barro Soto; *Un home doente*, de ¿Leandro Carré?; *Mozos e vellos*, e mais *O divorcio do Sidro*, de Enrique Martínez ... Tampouco sabemos do libreto das zarzuelas, *Proba de amor*, de Álvarez de Novoa con música de Vide; *Un día na sega*, do compositor José Iglesias Iglesias; e mais *Meigas e trasgos*, de Amado Álvarez, con música de Vicente Latorre.

Os textos daquelas que coñecemos: *Os catro gatos*, de Ricardo Vidal Vázquez; *Pedriño, ou ¡Para mariñeiros nós!* de Lois Amor Soto; *O pano amarelo*, de Avelino Rodríguez Elías; *Ollo cos estudantes*, de M. Bergueiro López; *Madrastra* e *O segredo da bruxa*, de Carmiña Prieto Rouco ou *Os heredeiros*, de Antón Gil, indican que non variara nada desde 1917. Son obras ambientadas no medio rural, con personaxes das clases populares, nas que pode haber certa dose de reivindicación ou de exaltación da República, concibidas na mesma estética de comezos de século. Ademais, tamén se mantén unha tendencia, iniciada durante os anos da Ditadura, en que o teatro galego se utiliza para perpetuar a colonización cultural e lingüística debido a que os dramaturgos explotan os tópicos sobre nós, ou a vulgaridade e a brutalidade, para provocaren o riso. Este tipo de obras, denunciadas repetidamente desde as páxinas de *A Nosa Terra*, forman

Representación nunha parroquia luguesa de *O trunfo do muíñoiro*, de Avelino Rodríguez Elías.



unha lamentábel galería de estereotipos rústicos entre as que cabería salientar aquelas en que os efectos cómicos están logrados a base de labazadas e malleiras que, en moitos casos, recaen sobre mulleres. Quizais polo prestixio de que gozaron os autores, cabería citarmos como exemplos desta violencia gratuíta *O "si" de Grabiela*, do relixioso e catedrático do Instituto de Santiago Manuel Vidal Rodríguez, e mais *O pano amarelo*, de Avelino Rodríguez Elías. A primeira foi publicada no nº 150 da revista *Vida Gallega*, e a segunda no volume de 1930, *Obras teatrales galegas: San Antón o Casamenteiro, O Garda Mor, O sobriño do abade, O pano amarelo, O miñado e mais a pomba, O trunfo da muiñeira, A tixeira da vida, Os catro túneles, O embargo, ¿Cásome ou non me caso?, A venganza do sultán*.

A respecto da cuestión lingüística, a República non significara mellora ningunha. A perda de falantes e a aculturación das masas, potenciada na Ditadura, seguía a un ritmo cada vez máis acelerado e, por tanto, o público do teatro galego nas cidades foi diminuindo, de forma que a 'Agrupación Dramática Galega', despois de estrear *Beiramar*, de Armando Cotarelo, o 12 de setembro de 1931, realizou unha única actuación en 1932 coa peza bilingüe *Sinxebra*, do mesmo autor. Con *Beiramar, drama en tres actos*, Cotarelo iniciaba o teatro mariñeiro, con que alcanzaría os mellores logros da súa produción. Utilizando a fórmula clásica en tres actos, na distribución tradicional de exposición, nó e desenlace, o autor desenvolve un drama sentimental cun crime como argumento que condiciona a evolución psicolóxica dos personaxes e conduce a un final catastrófico. O primeiro acto céntrase coa morte de Nelo, xogantín e esmorgante, casado con Delaira, a quen pretende Licano, nun naufraxio que é presenciado desde terra. No segundo, pasados seis meses, Delaira

A RESPECTO DA CUESTIÓN LINGÜÍSTICA, A REPÚBLICA NON SIGNIFICARA MELLORA NINGUNHA E O PÚBLICO DO TEATRO GALEGO NAS CIDADES FOI DIMINUINDO



Posta en escena de *O sobriño do abade* de Rodríguez Elías.

**A DERRADEIRA E
MELLOR OBRA DE
COTARELO,
MOURENZA, LANCE
DRAMÁTICO NUN
ACTO, ESTREADA EN
MADRID EN 1932,
COMPLETA O TEATRO
MARIÑEIRO**

Outro momento da
representación de *O
sobriño do abade*.
Abaixo, Urbano R.
Moledo.



vive cun desafogo económico que antes non coñecera, por mor do seu cuñado Amaro, a quen ten de patrón no barco de Nelo; mais sospeita que o seu home foi asasinado e as súas indagacións rematan interrogando a Licano, que era un dos tripulantes da barca afundida; do desastroso final desa entrevista líbraa Amaro. O terceiro acto desenvólvese no cabodano de Nelo; mercé a unha petición dun dos personaxes secundarios, Delaira ten que facer o papel de casamenteira con Amaro, mais este confesa a súa paixón por ela; o recoñecemento dun amor mutuo nunca manifestado incita a Amaro a se confesar autor do crime de Caín; o horror de Delaira lévao a se suicidar guindándose ao mar. Este breve resumo dá unha pálida idea da complexidade psicolóxica dos personaxes e das accións secundarias que axudarán ao trágico desenlace. Prescindindo de calquer intención didáctica, Cotarelo construíu un drama sentimental dunha perfección técnica impecábel, onde o único que sobra é o excesivo lirismo dalgúns parlamentos, os abusos léxicos no uso de dialectalismos e quizais algunha escena que ten como único fin pintar o mundo dos mariñeiros polo miúdo. O mar, omnipresente na obra, marca o ritmo da vida e da morte como unha forza superior. A derradeira e mellor obra de Cotarelo, *Mourenza, lance dramático nun acto*, estreada en Madrid en 1932, completa o teatro mariñeiro. Nunha noite de tormenta o Espadarte, o Rapeta e mais Breixo prepáranse para iren á súa peculiar pesca, provocando que un vapor embarranque nas rochas; os trafegos e comentarios espertan a Madanela, que sae desacougada; a súa nai, Lumia, tranquiliza a rapaza escoitando o seu pesadelo; así, sabemos que Madanela está embarazada e agardando que Xelo, o seu namorado, regrese de América para casar. Unha vez que

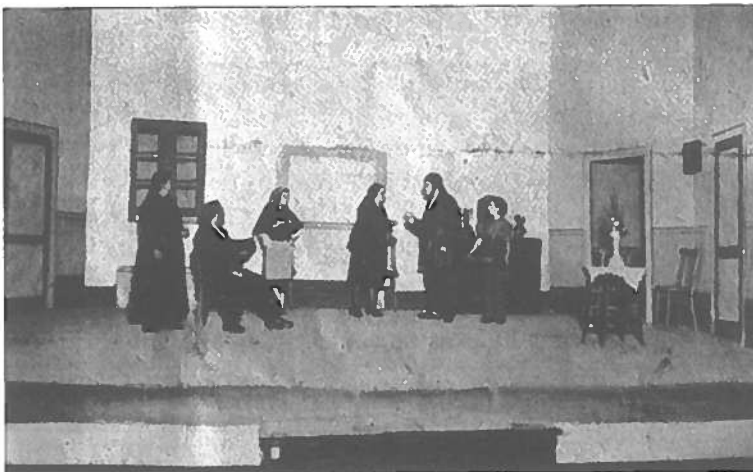




DESPOIS DA REPRESENTACIÓN DE SINXEBRA EN 1932, A 'AGRUPACIÓN DRAMÁTICA' DE EMILIO NOGUEIRA DESAPARECEU DEFINITIVAMENTE

Mada se retira, volve Breixo, fillo tamén de Lumia, aterrado polas escenas vividas ao mataren un indiano; a seguir, regresa o Rapeta co saco de botín e unha nova entrada de Mada permite que o bandido extorsione a rapaza, que prefere guindarse ao mar antes que casar con el. Cando Breixo, Lumia e mais o Rapeta están contando o botín, na porta aparece o indiano ferido de morte; a súpeta entrada de Mada e a identificación do indiano como Xelo cerran a peza entre as maldicións da rapaza contra a súa familia. A sobriedade de elementos, a crueza e realismo das escenas, o efectismo da sorpresa final e a tensión dramática fan de *Mourenza* unha pequena obra mestra.

Despois da representación de *Sinxebra* en 1932, a 'Agrupación Dramática' de Emilio Nogueira desapareceu definitivamente. Así, as actividades dramáticas volvían ás súas orixes, pois a medida que desaparecían os grupos de teatro galego nas



Un momento da estrea, en Vigo, de *Beiramar* de Armando Cotarelo Valledor realizada en 1931. Arriba, representación en Bilbao no 1935 de *O pano amarelo*, de Avelino Rodríguez Elías.



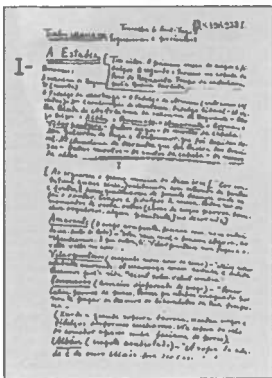
Armando Cotarelo Valledor ilustrou, el mesmo, a capa da primeira edición da súa obra *Sinxebra*. Abaixo, anotacións manuscritas de Otero Pedrayo para o seu *Teatro de Máscaras*.

ciudades e vilas, aumentaban nos arrabaldes e no medio rural, sen que a cuestión do teatro aparecese como obxecto de discusión ou reflexión nas páxinas da prensa. O que obrigou os intelectuais nacionalistas a reaccionaren foi descubriren que mesmo dentro das súas liñas os cadros de declamación levaban a escena non só o máis reseso do teatro rexionalista, senón tamén choqueiradas de dubidoso gusto e mesmo teatro español: a raíz dunha función bilingüe organizada en xaneiro de 1933 polas Mocidades Galeguistas de Vilanova de Lourenzán, o seu líder, Francisco Fernández del Riego, publicaba un artigo nas páxinas de *El Pueblo Gallego* en que, ademais de felicitar o grupo polo grande labor desenvolvido, recordáballe que só debían representar teatro galego.

A partir deste momento, e despois de case tres anos sen que ninguén falase do noso teatro, os intelectuais nacionalistas volven a tomar as rendas dispostos a levaren a cabo o que ficara interrompido en 1919 coa disolución do Conservatorio Nacional de Arte Galega. En marzo de 1933 apareceron tres noticias esperanzadoras: os grupos *Ultreya*, creados por Álvaro das Casas o ano anterior, anunciaban que en breve iniciarían os ensaios os cadros de declamación que espallarían por vilas e aldeas o teatro galego; a Universidade de Santiago estaba disposta tamén a crear un cadro de declamación para representar obras “enxebres”; e, por último, a Polifónica de Pontevedra comunicaba que tiña en estudio unha nova orientación para o teatro e que, en breve, se dirixiría aos escritores para lles indicar cal debía ser esa nova estética. Todo isto coincide coa redacción das peceñas contidas no volume *Teatro de Máscaras*, de Ramón Otero Pedrayo, que, como el mesmo informou, foron redixidas no tren, nas viaxes a Madrid como parlamentario, a petición de Castelao. Nos *Diarios de Arte*, Castelao deixara anotadas unha serie de ideas xurridas en París, en 1921, perante unha representación do Teatro do Morcego do ruso Nikita Balieff:

“¿Qué decir deste teatro tan novo e tan orixinal? É a estilización de todo: parola, mímica, música, piñtura, danzas. Son as grandes obras do pobo ou dos grandes artistas sintetizadas e cinceladas despois coma xoias. Côm i espresión concentrada pra eispresar fortemente dun xeito sintético unha parodia, unha bufonada, unha sátira, unha ironía e aínda a *mise en scène* de algunha obra literaria e musical. [...] Iste teatro é o que ocupa todos os meus pensamentos, tanto que penso faguer algo disto na primeira ocasión alá na nosa Terra” (1982: 166).

A primeira vez que Castelao intentou realizar este Teatro de Arte, segundo informa Filgueira Valverde no traballo “Castelao escenógrafo”, foi co gallo da creación en Pontevedra da Polifóni-



ca, mais as circunstancias políticas aconsellaran a formación dunha masa coral. Agora, por fin, parecía chegado o momento de o realizar. De feito, algúns dos motivos recollidos por Castelao no seu *Diario* aparecen na obra dramática de Otero Pedrayo.

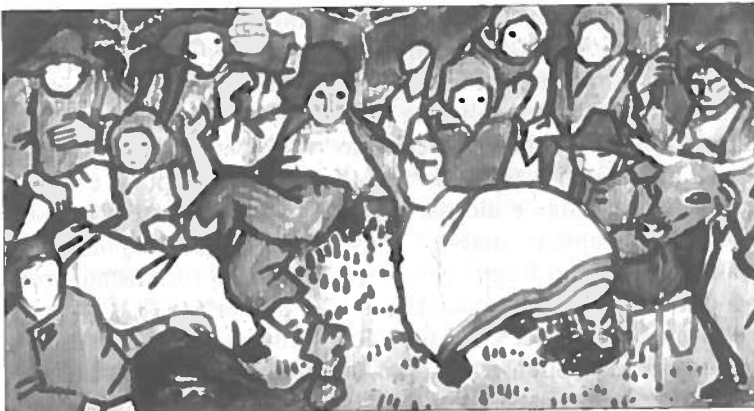
Nas principais cidades o cultivo da música chegara a alcanzar un considerábel grao de calidade. A carón dos coros populares de dubidosa pureza, existían masas polifónicas de moito prestixio, e a Filarmónica da Coruña contaba cunha orquestra de instrumentos de arco. Esta última entidade comezou en 1933 os trámites legais para a creación dun Conservatorio. Aproveitando isto, Vilar Ponte lanzou, no artigo “Por la unidad artística de Galicia”, a proposta de se uniren todas as asociacións musicais e os cadros de declamación para tramitaren conxuntamente a petición ao Ministerio e que o Conservatorio non fose exclusivamente musical, senón tamén de arte dramática:

“La ‘barraca’ gallega podría surgir de ahí para llevar por todo el territorio de la región en triunfo el genio del pueblo adaptado a las más modernas formas del expresionismo escénico que requieren mejor voluntad que desembolsos serios”.

A idea foi calorosamente apoiada por José A. Veiga e mais por un editorial do xornal vigués *El Pueblo Gallego*. Mentres se iniciaban estes trámites, as folgas estudiantís, o posterior cerramento da Universidade e o expediente aberto contra Álvaro das Casas polos catedráticos da mesma terían como consecuencia inmediata que o leve aperturismo cara á cultura galega -que esta institución parecía disposta a levar a cabo- desaparecese e, por conseguinte, non se chegase a crear nela un cadro de declamación galega. Porén, o proxecto de renovar o teatro estaba en marcha e este ano, o 1 de outubro de 1933, estreábase a primeira obra de Álvaro das Casas, *A gavilla*.

Desde que fundara as asociacións Ultreya, Álvaro das Casas

DESPOIS DE CASE TRES ANOS SEN QUE NINGUÉN FALASE DO NOSO TEATRO, OS INTELCTUAIS NACIONALISTAS VOLVEN A TOMAR AS RENDAS DISPOSTOS A LEVAREN A CABO O QUE FICARA INTERROMPIDO EN 1919



Castelao recreou en clave galega o teatro ruso que coñeceu en 1921 en París.

**A OBRÍÑA PANCHO
DE RÁBADE FORMA
PARTE DESE TEATRO
REALISTA QUE ÁLVARO
DAS CASAS ESCRIBIU
PARA LEVAR POLAS
ALDEAS**

estaba intentando que os rapaces desas asociacións creasen grupos de teatro que percorresen as aldeas; aínda que non temos noticia de que o chegasen a realizar, para eles publicara en 1931 un volume titulado *Teatro galego - 3 conversas: O tolo de Lastra. Dente d-ouro. A gavilla*, coa seguinte dedicatória:

“Escribín estas tres pezas maxinando en vós, rapaces da miña Terra; en sonos que non han faltar un fato de homes novos que as adeprendan para botalas por estas aldeas adiante”.

As tres peciñas son moi breves, sen practicamente indicacións escenográficas e representábeis en calquer lugar. Tanto en *O tolo de lastra* coma en *A gavilla* o tema é político; na primeira, a través das verdades coma puños que vai debullando o Tolo, faise un chamamento á revolución contra a política de Madrid; e na segunda, un pouco máis complexa, o zapateiro Mincho recibe a visita do avogado e do médico, que van pedir o voto para os liberais de Romanones e os conservadores de Bugallal, respectivamente; a ambos Mincho contesta o mesmo: que non coñece eses señores e que non lles debe nada; finalmente aparece Xan para ofrecer a Mincho o seu voto, pedíndolle que se presente ás eleccións. En ambas pezas, Álvaro das Casas fai un chamamento á unión dos galegos e solicita que se vote en liberdade os candidatos galeguistas; o mesmo faría en 1935, na peciña *Mitín*, publicada na revista *Nós*. En *Dente d-Ouro* volve ao teatro naturalista de *O outro*: catro personaxes celebran unha pán-dega no cemiterio con tetricas escenas de profanación de tumbas; e tamén, como en *O outro*, remata a festa coa morte dun deles. A obríña *Pancho de Rábade*, publicada ao ano seguinte, forma parte dese teatro realista que Álvaro das Casas escribiu para levar polas aldeas: a través da conversa coa xente que vai topando no camiño Pancho de Rábade, que volve a casa despois de vinte anos correndo mundo, vaise comprobando que todo fica no mesmo estado de miseria e abandono, agás os costumes, que se van españolizando e corrompendo cada vez máis.

Sempre se acreditou en que ningunha das obras de Álvaro das Casas fora estreada antes de 1970, e isto débese a que durante os anos da República se produciu un fenómeno que complica moitísimo a investigación do noso teatro. Vimos que na época precursora o teatro fora exclusivamente popular e que se cultivaba nas vilas e aldeas, non nas cidades. Os rexionalistas levárano ás capitais, mais só conseguiran chegar ao público co teatro de tese, con Lugrís e os seus seguidores, fortemente arraigados na problemática social do medio non urbano. Os esforzos do Conservatorio por crear un teatro “universalista” para a clase media urbana tamén fracasaran, mais durante moitos anos os coros populares encheran os teatros, e existía a realidade de que

Álvaro das Casas.



tanto nas cidades como nas vilas e aldeas o público popular seguía aplaudindo calquer cousa feita en galego. A análise desta evolución deixaba moi claro a quen había que se dirixir. Ademais, a renovación que se intentou nos anos da República estivo programada desde un partido político e, por tanto, desde a perspectiva dos nacionalistas de esquerda era necesario aproveitar as posibilidades propagandísticas do teatro como medio de concienciación nacional. Antón Vilar Ponte deixábo moi claro no artigo “Empresa de galleguización para el año nuevo”:

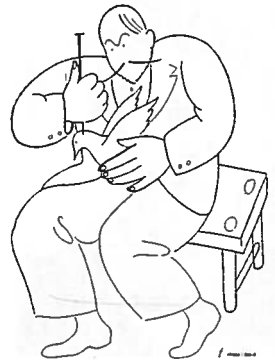
“No olvidemos que la gente del pueblo en Galicia —la buena gente, para nosotros— es muy aficionada al teatro de costumbres autóctonas y de léxico enxebre. La afición entre los gallegos hacia el teatro gallego resulta mayor que la de los catalanes por su teatro propio. Era grande también la que sentía por los coros intérpretes de la música popular. Si la fue perdiendo hay que achacarla a una cosa muy lógica: [...] La monotonía de un concierto de coros gallegos, con intermedio de burdos engendros de la más baja estofa teatral, llena de tedio al espectador de más intensa jocundidad”.

O público natural do noso teatro estaba naqueles lugares en que o galego seguía a ser a lingua vehicular da vida cotiá. Nestes lugares estrearán os grupos dirixidos desde o Partido Galeguista esas obras con que pretendían renovar o teatro. A perda dos arquivos destas organizacións por mor da sublevación fascista e a escasa información que sobre esas localidades recolle a prensa, limitan moitísimo a recuperación de datos. Mentres o xornal de Portela Valladares camiña á par do Partido Galeguista aínda poderemos contar con algo, mais a medida que este se vaia aproximando á esquerda e o propietario do xornal á dereita, as dificultades aumentan e topamos coas mesmas barreiras de silencio que achábamos na investigación sobre o período precursor.

Así, a estrea de *A gavilla*, de Álvaro das Casas, realizouna a agrupación ‘Fungueirazos’, que era o cadro de declamación da delegación do Partido Galeguista en Godos, Paradela, o 1 de outubro de 1933; e *Pancho de Rábade*, do mesmo autor, foi estreada por alumnos do Instituto de Vigo, o 12 de decembro. Tamén se realizaba este mesmo ano a primeira experiencia con marionetas: o 27 de outubro, en Rianxo, estreábase unha adaptación para bonecos de *A fiestra valdeira*, de Rafael Dieste, á que asistía Castela como espectador. A renovación do teatro entraba como parte do programa cultural do Partido Galeguista na IV Asemblea, celebrada en xaneiro de 1934 en Ourense. A redacción da ponencia “Teatro Galego” foi encomendada ás Mocidades Galeguistas que, en paralelo, celebraban a súa I Asemblea. A delegación de Vigo encargouse da súa redacción.

O PÚBLICO NATURAL DO NOSO TEATRO ESTABA NAQUELES LUGARES EN QUE O GALEGO SEGUÍA A SER A LINGUA VEHICULAR DA VIDA COTIÁ

Debuxo de Fernández Mazas para a primeira edición de *O outro*, drama de Álvaro das Casas.



**EN ABRIL DE 1934
CASTELAO REALIZABA
A LEITURA DA SÚA
PEZA PIMPINELA E A
PRENSA COMPOSTELÁ
ANUNCIABA QUE
SERÍA ESTREADA NESA
CIDADE**

Os resultados das eleccións de novembro de 1933 abriran o denominado Bienio Negro e obrigaran os partidos republicanos a procuraren unha fórmula que frease a ascensión fascista: a alianza das esquerdas. Nesta IV Asemblea do Partido Galeguista decidiuse iniciar os movementos necesarios para participar nesta loita, achegamento celebrado polo coñecido artigo de Ricardo Carballo Calero, “Xa somos esquerda”, publicado en *A Nosa Terra*, o 10 de febreiro de 1934. Mais, como é ben coñecido, esta aproximación á esquerda contrariaba un sector do Partido, capitaneado por Vicente Risco. A admiración da maior parte dos líderes das Mocidades Galeguistas por este persoeiro e a súa adscrición á ideoloxía risquiana provocará unha paralización nas actividades da maior parte dos grupos. Da I Asemblea das Mocidades en Ourense saíu a Federación de Mocidades Galeguistas, que vai perder practicamente o resto do ano en se organizar e reflexionar sobre si mesma. E mentres os mozos andaban ás voltas con estas andrómenas, a vella xeración continuou intentando renovar o teatro galego.

A delegación do Partido Galeguista en Ferrol organizou unha conferencia do pintor Bello Piñeiro co título de “Catálogo de problemas de estética teatral”. A Agrupación Artística Compostelá anunciaba en febreiro que ía iniciar os ensaios dunha zarzuela, *Ronsel*, de Armando Cotarelo Valledor con música de Carreira. En marzo facíase cargo da dirección artística Suárez Picallo que, en declaracións á prensa, comunicaba que tiña a intención de transformar a entidade nunha verdadeira escola de declamación galega e, seguindo a proposta de Vilar Ponte de unir as múltiples asociacións que existían, convocaba a todas as entidades compostelás, en activo ou non, a unha xuntanza coa idea de formar unha única agrupación con seccións diferentes. En abril Castelao realizaba a lectura da súa peza *Pimpinela* e a prensa compostelá anunciaba que sería estreada nesa cidade; e tamén este ano Antón Vilar Ponte daba ao prelo, na editorial Nós, *Os evanxeos da risa absoluta (Anunciación do antiqixote)*.

Felipe Bello Piñeiro.



Esta nova obra de Vilar Ponte corresponde a unha etapa totalmente diferente á das pezas anteriores; vimos xa que acabara admitindo, como Risco, que unha das maiores pexas do noso teatro era a súa dependencia do teatro español, e chegara ao convencemento de que o fundamental era recoller a esencia da terra e das xentes, unindo o xeográfico co etnográfico, como fixeran os dramaturgos irlandeses. *Os evanxeos da risa absoluta* serán a plasmación artística destas teorías. Organizada en tres tempos, desenvólvese nunha aldea e a vida da comunidade serve de fondo a un triángulo amoroso entre Sabela, que é cega, e os dous irmáns xemelgos, Xan e Pedro, que remata cun asasinato. A visión panteísta, sensual e vitalista dos costumes e forma de vida galega, que ocupan a maior parte da obra, teñen o seu cantor na

figura de Electrus, “tolo de leituras, copreiro e poeta” que interpreta, despois de caído o pano, un longo “soliloquio do ser ou non ser”, en que se amplían algunhas das ideas expostas ao longo da obra. Fronte a ríxida moral de Castela, Vilar Ponte deseña unha Galiza tolerante e libre que ten en Electrus o seu Antiquixote. Simbolismo e realismo mestúranse co didactismo na obra dramática máis ambiciosa do autor viveirense. Pola súa complexidade e a carga literaria e ideolóxica que encerra, algúns estudosos considéranla irrepresentábel, mais isto tamén se dixo de *A lagarada* e da maior parte do teatro de Valle-Inclán.

Non obstante, a ‘Agrupación Artística’ non chegou a estreir *Ronsel*, nin se representou *Pimpinela*, nin a Polifónica de Pontevedra continuou o labor iniciado o ano anterior. Neste cambio de rumbo influirían, basicamente, dous factores. Por unha banda, as circunstancias de censura e represión do Bienio Negro; e, pola outra, o feito de que a sociedade galega se ía desgaleguizando cada vez a máis velocidade, apoiada por un dos elementos máis poderosos de asimilación: a radio. Ao impacto que este medio de comunicación exercía sobre a lingua, engadía como elemento de distorsión do noso teatro a emisión de peciñas interpretadas polos denominados “contistas”. Este tipo de actores, ou recitadores, xurdiran por imitación de “Joselín”, mais o que nel fora gracia natural dun histrión especializado en imitacións, nos seus seguidores foi substituído polo chiste obsceno e a caricatura, a través do castrapo, dos labregos e mariñeiros. As ondas radiofónicas encargábanse de espallar o que Vilar Ponte definía como “auto-inferioridad” na furiosa diatriba que, co título “Los bufones de los extraños que nos denigran”, publicou contra estes pseudoactores nas páxinas de *El Pueblo Gallego*, do 13 de xullo de 1934. A medida que avanzaba a asimilación lingüística e o desprestixio da lingua, o público popular que enchía os festivais dos coros tamén os ía abandonando, sobre todo porque estas agrupacións, que xa dexeneraran baixo a capa da ditadura, durante a República, e sen a protección do poder, chegaron a ser unha grotesca caricatura do verdadeiro folclore. A perda de público fixo reaccionar algúns coros, e o ferrolán ‘Toxos e Froles’ solicitou a axuda de Antón Vilar Ponte. Como era de esperar, el accedeu a este requirimento, mais tamén reflexionou en voz alta sobre o tema para que servise de exemplo no artigo “Ante los requerimientos de un coro popular”. Despois de tantas reviravoltas, estaba demostrado que o balet non era posíbel por falta de medios económicos e humanos, que a zarzuela non deixaba de ser un remedo da española, e que habería que procurar novas fórmulas:

“Se ha hablado del “ballet” y hasta se hicieron ya algunos ensayos de este moderno género teatral. Ese sin duda es el



Os evanxeos da risa absoluta de Antón Vilar Ponte, obra editada por ‘Edicións Nós’ con ilustracións de Castela. Abaixo, José Rodríguez de Vicente “Joselín”.



**A FEDERACIÓN DAS
MOCIDADES DÁ A
ORDE DE QUE SE
CREEN CADROS DE
DECLAMACIÓN EN
TODAS AS
DELEGACIÓNS**

camino. Pero no nos parece camino de fácil tránsito ni para los que quisieran sentirse creadores ni para los llamados a interpretar las creaciones que surgiesen. Con todo, cabría intentar con unción y modestia unos ensayos de teatro lírico de características folk-lóricas estilizadas, donde se conjuntasen armónicamente la escenografía, el poema de costumbres, la música popular y el baile racial. Algo breve y sobrio lleno de color, de movimiento y de lirismo capaz de dejar una sensación de arte en los espectadores de fina perceptividad. Algo que no sea una pequeña zarzuela, pero tampoco un 'ballet' puro; porque un 'ballet' puro —y valga el adjetivo— requiere una presentación costosa y unos artistas notables”.

Este intento foi *A festa da malla*, con música de Fernández Amor. A peza estaba sendo ensaiada polo coro 'Toxos e Froles' cando se produciu a sublevación fascista e, que saibamos, nunca chegou a se estrear. Curiosamente, e a pesar de todas as advertencias do autor, antes de coñecer o libreto Leandro Carré xa estaba catalogando como zarzuela e aconsellando aos coros a recuperación de todas as pezas de mesmo xénero que existían no repertorio galego no artigo “Una zarzuela gallega”.

Para os máis avisados xa estaba claro en 1934 que a dicotomía campo/cidade con que aparentemente se presentaba o conflito lingüístico non era máis que iso, unha aparencia. O vencello da ascensión social co abandono do galego e a asimilación ao español transformara a cuestión nun conflito de clase. Aquelas propostas de Teatro Íntimo, de Teatros de Arte para minorías, que defendera Antón Vilar Ponte durante os anos da Ditadura, parecíanlle agora rexeitábeis, consciente de que “no hay ni hubo jamás un medio de propaganda tan eficiente para llegar al corazón del pueblo como el del arte escénico”, e convencido de que Galiza podía e debía ter o seu propio teatro, no traballo titulado “Un camino de galleguización que señalamos a nuestra juventud” esixía da mocidade nacionalista que crease cadros de declamación en todos os lugares, que estes cadros se federasen, e intercambiasen os mellores actores para chegar a crearen un grupo profesional.

Este novo chamamento de Vilar Ponte reactiva na prensa a cuestión do teatro e provoca a resposta de García Barros, baixo o pseudónimo de Ken Keirades. No artigo deste publicista, “Suxerencias do momento”, temos unha das testemuñas máis importantes do que está a acontecer co teatro nestes anos. Despois de confirmar a súa total adhesión ao exposto polo xornalista viveirense, conta que na comarca da Estrada -non na vila- son os mestres e mestras quen están promovendo o noso teatro entre a mocidade, comenta que xa representaron varias obras e que neses momentos andaban a ensaiar *A gavilla*. Pola súa parte, a Federa-

O coro ferrolán
“Toxos e froles”
fotografado o 25 de xullo
de 1930.



ción das Mocidades, en “Consiñas para os grupos” publicadas en *A Nosa Terra*, dá a orde de que se creen cadros de declamación en todas as delegacións, indicando que obras deben ser levadas a escena: *Pancho de Rábade*, *A fiestra valdeira*, *Os evanxeos da risa absoluta*, *O bufón d’El Rei*, e mais os autos de Gil Vicente. O limitado do repertorio será xustificado por Francisco Fernández del Riego nun artigo en *El Pueblo Gallego*, “Necesidade dun teatro galego”, que serve, ao tempo, de resposta ao último convite de Vilar Ponte. Nel, o líder das Mocidades mostra que a cuestión do teatro era moito máis complexa para os novos do que para os vellos. Del Riego estaba de acordo con que Galiza necesitaba un teatro propio e popular, un teatro nacional; mais consideraba que debía ser un teatro non para representar en salas convencionais, senón concibido para viaxar por todo o territorio e ser interpretado ao aire libre. Ese teatro galego aínda non existía, e só como solución inmediata, mentres non se escribían as obras do novo teatro, poderían levarse a escena tres: *A fiestra valdeira*, de Rafael Dieste; *Pancho de Rábade*, de Álvaro das Casas; e mais *Os evanxeos da risa absoluta*, de Antón Vilar Ponte, que se completarían coas pezas de Gil Vicente. A pesar da delicadeza con que expuña o seu pensamento, era evidente que a última xeración de intelectuais non estaba disposta a representar practicamente nada do anterior; e non deixa de nos sorprenden, de todas as formas, que Del Riego non tivese en conta *A lagarada*, de Otero Pedrayo, *Mourenza*, de Armando Cotarelo, ou algunha outra das obras de Álvaro das Casas.

Os receos de Del Riego sobre o teatro galego existente foron cabaleirosamente admitidos por Vilar Ponte no artigo “Sobre el gran medio de galleguización que supone el teatro”, onde lle ofreceu como complemento a tan reducido repertorio a tradución de obras estranxeiras: as de Ilast e Yeats, ao tempo que se dirixía a Castelao, Otero, Risco e Quintanilla para lles pedir que contribuísen á creación dese novo teatro collendo de novo a pluma. A exquisita delicadeza que utilizaran tanto Del Riego como Vilar Ponte para non feriren susceptibilidades e non restrelaren as vellas feridas que abortaran o proxecto do Conservatorio, foi esnaquizada por Johán Carballeira. A segunda xeración retomaba a cuestión coa mesma virulencia que utilizara nos anos da Ditadura: comezaba o seu artigo, “Para el logro de un teatro nuestro”, lembrando o escándalo provocado pola afirmación de que non existía teatro galego e insistía nela:

“A pesar del seguro y navideño [sic] valor de obras como las de Rafael Dieste, Armando Cotarelo, Villar Ponte, Jaime Quintanilla y de ese todavía inédito “teatro de máscaras”, graciosamente nuevo y sutilmente folklórico que tiene dispuesto para su realización Alfonso Castelao”.

DEL RIEGO ESTABA DE ACORDO CON QUE GALIZA NECESITABA UN TEATRO PROPIO E POPULAR, UN TEATRO NACIONAL PARA VIAJAR POR TODO O TERRITORIO E SER INTERPRETADO AO AIRE LIBRE

A obra de Álvaro das Casas *Pancho de Rábade*, foi editada en 1930 e ilustrada con debuxos de Larrañaga.





Joaquín Pesqueira.

Concordaba con Fernández del Riego en que non se podía levar a escena nada do feito, e con Vilar Ponte en que o teatro galego tiña que ser popular; con ambos en que había que o crear e, mentres tanto, traducir obras estranxeiras. Mais as súas preferencias non se inclinaban, como as do viveirense, cara ao teatro irlandés, senón que consideraba máis acertado traducir os mellores dramaturgos contemporáneos: O'Neill, Kaiser, Claudel, Pirandello, Lenormand, Gantillon, Valle-Inclán... Unha vez preparado o repertorio, só faltaría botar a andar unha 'Barraca' con "universitarios y literatos unicamente". O elitismo (¿ou clasismo?) de Carballeira ía aínda máis alá, xa que para evitar a presenza nesta Barraca imaxinaria dos vellos impulsores do teatro, citaba os nomes dos integrantes ideais: Dieste, Maside, Santiso Girón, Cunqueiro e Seoane. O seu valor como escritores ou pintores estaba documentado, como actores supúñaselles. Ninguén respondeu a Carballeira, nin se lle pediron explicacións sobre o desprezo que escoaba o adxectivo "navideño", mais, á semana seguinte, Fernández del Riego escribiu un pequeno artigo, "Tres xeneracións literarias", en que lamentaba, e recordaba, que a segunda xeración, a de Carballeira, abandonara o cultivo da lingua había tempo e cunha sorprendente celeridade.

Unha outra achega acerca da renovación dramática foi a de Joaquín Pesqueira. Este xornalista coincidía cos anteriores publicistas na necesidade de crear un teatro propio e na súa utilidade como medio non só de galeguización, senón tamén de culturizar as masas; mais a súa análise retrotraía a controversia á época do Conservatorio, pois consideraba que o que se necesitaba, o que faltaba no teatro galego, eran obras de ambiente "vilego" e avogaba pola escrita de pezas de tema urbano, burgués ou proletario, tanto tiña. Ao prescindir da estética e simplificar o conflito cultural e lingüístico da sociedade galega á oposición campo/cidade, Pesqueira estaba botando un cabo aos vellos rexionalistas. Era a oportunidade que esperaba Leandro Carré para intervir na cuestión; el nunca perdera interese polo teatro e en 1931 publicara "Apontamentos para a historia do teatro galego", no *Boletín de la Real Academia Gallega*. Agora, xa no título do seu artigo, "Sobre el teatro gallego y su intensificación", ficaba claro que para Carré non había nada que crear e así o manifestou, sinalando que estaba farto de escoitar o "desagradábel tóxico" de que non existía teatro galego. Despois de enumerar as obras que el consideraba de máis calidade artística, informou a Pesqueira de que moitas eran de ambiente urbano, algunhas delas sen estrear sequer e insistía en que o único que se precisaba era "intensificar" o teatro galego creando unha compañía que, con esas dez ou doce obras selectas, percorrese o país. O pensamento de Carré non evoluíra en absoluto, ficara ancorado na análise realizada por Galo Salinas en 1896.

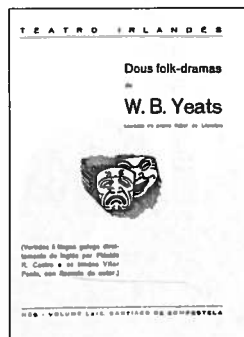
**JOAQUÍN PESQUEIRA
COINCIDÍA NA
NECESIDADE DE CREAR
UN TEATRO PROPIO E
NA SÚA UTILIDADE
COMO MEDIO NON SÓ
DE GALEGUIZACIÓN,
SENÓN TAMÉN DE
CULTURIZAR AS
MASAS**

A raíz da publicación dun folleto en que o Seminario de Estudos Galegos recollía o labor realizado, Fernández del Riego esbozou un esquema do que precisaba a súa xeración para se artellar como movemento de renovación cultural en “Panorama de traballo cultural en Galicia”: crearen unha revista, botaren a andar o teatro e publicaren unha antoloxía de prosa. E Johán Carballeira apoiou a proposta matizando a cuestión en “O homenaxe que cumpre facer”: para a revista abundaba con renovar *Nós*, e do teatro tiña que se facer cargo a Universidade. Nesta ocasión os universitarios seguiron o consello e o 22 dese mesmo mes, xaneiro de 1935, Santiso Girón informaba, na súa sección de *El Pueblo Gallego*, que se iniciaran os contactos para formar un cadro de declamación “inter-facultades” que levaría a escena obras de Gil Vicente. Desapareceran do repertorio as poucas obras galegas que salvara Del Riego. De todos os xeitos, e cunha xenerosidade que esquecía mesmo a última falta de respecto de Carballeira (a renovación de *Nós*), Antón Vilar Ponte apresurouse a felicitar os universitarios e a lles dar ánimos lembrando en “Los universitarios y el teatro” que o último teatro norteamericano (O’Neill, Clyde, Filch, Thomas...) xurdira de grupos deste tipo.

A vontade de crearen un teatro galego popular, estilizado e actual, era común a todas as xeracións. A editorial *Nós* realizou o esforzo de publicar este ano de 1935 tres volumes de teatro: *Matria*, de Álvaro das Casas; *Dous folk-dramas: Catuxa de Houlihan. O país da saudade*, de Yeats; e mais *Nouturnio de medo e morte*, de Antón Vilar Ponte. Con *Matria*, Álvaro das Casas probaba sorte no teatro simbólico: no primeiro cadro, Nela de Albán, vella fidalga rebaxada a labrega, despide os tres fillos, Xelo, Bastián e Xohán, que marchan da casa coa idea de volver para a redimir. No segundo, un coro de mulleres na antecámara onde agoniza Xelo, fan o pranto por Bastián, por Nela e pola revolución fracasada e a morte do seu capitán. A morte do fillo é a morte da nai, a que segue de inmediato a volta de Xohán para recoller o facho acendido polos irmáns. A obra desenvólvese toda nun ambiente alegórico, ritual e solemne, e o propio autor explica nas didascalias que Nela é a Patria. Pola súa banda, Vilar Ponte probaba con *Nouturnio de medo e morte* outro tipo de teatro nunca tratado por el; esquecendo a carga literaria, ideolóxica e de exaltación nacional dos *Evanxeos*, ofrecía un teatro espido e cru que subtitulou *Bárbara anécdota realista en dous tempos (sin literatura) que puído andar nos romances de cego*. Pola técnica, o estilo, e mesmo o tema, esta peza está moi próxima a *O outro*, de Álvaro das Casas. Na soidade da noite chega á casa de Mingos, taberneiro afogado polas débedas, o tratante Fuco contando cómo librou duns bandoleiros que intentaron roubarlle, e ten tal susto no corpo que decide pasar a noite na

CON MATRIA, ÁLVARO DAS CASAS PROBABA SORTE NO TEATRO SIMBÓLICO. A OBRA DESENVÓLVESE TODA NUN AMBIENTE ALEGÓRICO, RITUAL E SOLEMNE

A editorial ‘Nós’ publicou as versións galegas de *Dous folk-dramas* de W.B. Yeats.



**COAS OBRAS DE
YEATS, OS
TRADUTORES
PRETENDÍAN OFRECER
AOS COROS UNS
TEXTOS CON QUE
RENOVAREN O SEU
RESESO REPERTORIO**

tasca. Cando el se retira, chega o aviso de que o acreedor de Mingos non concede máis prazos, e o taberneiro, que ten os fillos sen traballo, non poderá pagar. O segundo tempo desenvólvese no sobrado onde pasa a noite Fuco, que escoita cómo Mingos fala cos bandidos, os seus fillos, e traman darlle morte; agáchase espavorido e, cando Mingos crava un longo coitelo na cama crendo que alí está o corpo de Fuco, sae do acocho e dególao. Cae o pano sobre o horror dos fillos perante o cadáver de Mingos, mentres Fuco foxe pola xanela. A diferenza entre o crime contado por Álvaro das Casas e o de Vilar Ponte radica na súas motivacións: en *O outro* non existe máis causa para matar o neno que os ciúmes e os cartos; en *Nouturnio* hai unha situación desesperada (os fillos sen atoparen traballo na vila, as débedas...) que podería explicar o comportamento dos asasinios. A este respecto, afirma Emílio Ínsua:

“En definitiva, Villar Ponte quixo, na nosa opinión, debuxar uns personaxes e uns comportamentos non tan lineais nin esquemáticos como a priori podesen parecer, de maneira que o lector/espectador aínda tivese marxe para reflexionar sobre certas situacións de inxustiza ou desamparo social, sobre os dilemas que a pobreza provoca nos individuos no relativo ás convicións morais, sobre os resortes da criminalidade, etc.” (1998: 92).

Coas obras de Yeats, os tradutores —Plácido R. Castro e mais os irmáns Vilar Ponte— pretendían ofrecer aos coros uns textos con que renovaren o seu reseso repertorio; e a eles vai dedicado o volume. No Prólogo, Antón Vilar Ponte recoñecía que nin sequer as propostas do Conservatorio, as escasas mostras de teatro naturalista, valían xa:

Plácido R. Castro.

“Polo de agora o teatro galego inda non saíu dos primeiros balbuceios. Iniciouse, como quen di, no refugallo do romantismo e o realismo, tendo por guieira a literatura escénica castelán do seu tempo, que xa era calco servil á súa vez da peor e máis serodia literatura escénica do mundo. Nin siquera tirou para o luso Gil Vicente. E así só foi galego polo léxico, pola coutación xeográfica e pola anécdota que, *mutatis mutandis*, podería trasplantarse a outro clima natural calquera sin que sufrise grave mingua”.

Recoñecía tamén que quizais non fosen os textos seleccionados os máis “teatraes” nin os mellores da dramaturxia irlandesa, mais consideraba —igual que Plácido R. Castro— que eran os máis representativos e os máis acaídos como modelos, porque serviran para liberar o teatro irlandés das mesmas servidumes



de que era necesario liberar o teatro galego. Propostas simbolistas: a primeira cun forte contido reivindicativo e de chamamento á loita; a segunda cunha extraordinaria carga poética propia da cultura celta. De feito, os vínculos de *Matria*, de Álvaro das Casas, con *Catuxa de Houlihan*, son innegábeis, e esta obra de das Casas foi recibida por Johán Carballeira como a primeira expresión do novo teatro galego na recensión “*Matria*, una nueva obra del teatro gallego”:

**OS CADROS DE
DECLAMACIÓN DAS
MOCIDADES
PODERÍAN COMEZAR
A TRABALLAR, MAIS A
FEDERACIÓN ESTABA
TOTALMENTE
PARALIZADA E
ESTRAGABA TODA A
ENERXÍA EN
POLÉMICAS INTERNAS**

“Todo hace, pues, de *Matria* una rica pieza dramática, básica ya en el acervo de nuestro teatro vernáculo: por su patriótico simbolismo —Galicia alienta allí con patético y dolorido anhelo—; por su técnica, de sobrio y eficaz estilo —la acción, rectilínea, se organiza en una suerte de ‘primeros planos’ de tersa plasticidad, veloces, de ritmo longitudinal, aludiendo siempre, sobre el juego escénico, a la esférica tensión de su trascendencia musical—, y por sus valores emotivos y artísticos, de cabal raíz ecuménica”.

En aparencia non faltaba nada. As novas xeracións tiñan unha obra con que comezar o seu cometido, ademais de contaren cun dramaturgo de seu, pois Álvaro Cunqueiro tiña no seu haber dúas pezas dramáticas, segundo declarou el mesmo no inquérito realizado por Filgueira Valverde (1991) a petición do Seminario de Estudos Galegos. Na súa resposta, no apartado correspondente a obras inéditas, Cunqueiro citaba *Rua 26. farsa*, e mais *Lume nas cerdeiras. ópera ao xeito das romeirías*; o “Diálogo limiar” da primeira fora publicado na revista *Yunque* en 1932, e foi recuperado por Teresa López en 1996. Tamén coñecemos un fragmento doutra obra de Cunqueiro datada en 1933, o Prólogo de *Xan, o bó conspirador*, publicada por *Grial* en 1978. Os cadros de declamación das Mocidades poderían comezar a traballar, mais a Federación estaba totalmente paralizada e estragaba toda a enerxía en polémicas internas, sen que o Comité Executivo fose quen de impor a máis mínima orde. A sombra dese conflito agroma moi esporadicamente nas páxinas do seu órgano, *Guieiro*, en forma de cartas dalgúns militantes que reclaman menos ambigüidade por parte dos seus dirixentes: como exemplos desa desunión podemos citar a escisión en Pontevedra da Xuventude Nacionalista ou a disolución da delegación das Mocidades de Santiago. O conflito roza o surrealismo cando o Comité Executivo elixido na II Asemblea celebrada en Compostela, en xullo de 1935, declara o seu “arredamento” do Partido Galeguista. Intentando recuperar o sentido común, redáctase un novo proxecto de estatutos e convócase a III Asemblea para maio de 1936, en Ourense. A preparación deste congreso deixa en *Guieiro* a pegada da loita entre católicos e marxistas, entre

**A PRINCIPIOS DE
XULLO DO 36 O
GRUPO KELTIA
ANUNCIABA QUE SE
PRESENTARÍAN AO
PÚBLICO, MAIS A
SUBLEVACIÓN
FASCISTA TRUNCOU O
PROXECTO**

políticos e apolíticos, e chega ao delirio nas tres posicións ideolóxicas declaradas durante a Asemblea: esquerdas, dereitas e “galeguismo tradicional”.

Mentres a elite da mocidade perdía o tempo procurando a esencia dos valores galegos eternos, os rapaces do medio rural levaban a cabo o que nin os universitarios, nin as Mocidades fixeran, e en outubro de 1935 o grupo de Asados (Rianxo) estrea ba *A fiestra valdeira*, de Rafael Dieste. A noticia non foi recollida pola prensa debido a que o único xornal que se interesaba polas cuestións galegas, *El Pueblo Gallego*, a partir do momento en que o Partido Galeguista xira cara á esquerda, comeza unha política de distanciamento que chegaría ao punto álxido na campaña eleitoral de 1936, mais que xa ao longo de 1935 podemos percibir pola falta de información acerca deste tipo de cuestións. Cando Vilar Ponte, xa moi doente, coñece a nova da estrea de *A fiestra...*, escribe unha das súas últimas colaboracións para o xornal vigués, “Un ejemplar esfuerzo artístico”, onde, ademais de felicitar calorosamente o grupo e denunciar o silenciamento que estaba a sufrir a cultura galega por parte da prensa, arremete contra aqueles mozos, e non tan mozos, que afirmaban que só desde as elites se podería realizar a renovación dramática:

“Porque los que pusieron en escena *A fiestra valdeira*, no han sido señoritos ni damiselas de villa; han sido gentes del pueblo; y el público que disfrutó y aplaudió esta bella obra de Dieste, público aldeano y marinero”.

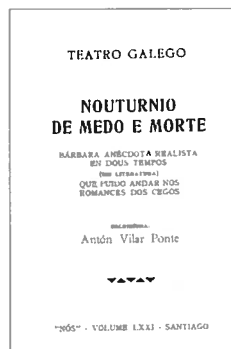
De certo, cada vez será máis difícil conseguir datos sobre o teatro galego representado, chegando ao extremo de que sabermos da existencia dun cadro galego na Baña a través dos “Ecos de Sociedad”, cando o correspondente realiza a crónica da voda

Duas imaxes da representación de *A fiestra valdeira* de Rafael Dieste.



da primeira actriz. Así, é pura casualidade tamén que teñamos documentada a estrea de *Nouturnio de medo e morte*, de Antón Vilar Ponte, en Outara (O Incio), o 12 de abril de 1936, por un grupo local en que actuaban dous mestres. A obra debeu ser representada por todas as parroquias da zona xa que Ánxel Fole afirmaba, a fins dese mesmo mes no artigo "Auge y vigor de la galleguidad", que se estaba a ensaiar na Ribeira de Piquín, baixo a dirección de Domingo Rico, mestre de Navallos; e que en Monterroso e no Incio xa se representaran *O Mariscal* e mais *Almas Mortas*.

Nas cidades non se crearía un grupo de teatro ata despois do pasamento de Antón Vilar Ponte. O escuro silencio que deixa esta morte esperta, por fin, os intelectuais, e Álvaro das Casas reclama que se cumpran os sonhos que lle foran negados en vida: a Asociación de Escritores e a posta en marcha do Teatro Galego. Do primeiro ocuparase el propio; do segundo, o grupo coruñés Keltia baixo a dirección de Serafín Ferro. Estes mozos, que pretendían recoller o facho que acendera a Escola Rexional e continuara o Conservatorio —e dos que non sabemos practicamente nada—, prepararon para a súa presentación tres obras: *O país da saudade*, de Yeats; *Nouturnio de medo e morte*, de Antón Vilar Ponte; e mais *Matria*, de Álvaro das Casas. A escolma recollía dúas das tres propostas dos últimos anos: o teatro simbolista cunha forte carga de chamamento á loita e o máis descarnado drama rural; ficaba fóra unicamente a proposta expressionista de Castelao e Otero Pedrayo. A principios de xullo do 36 o grupo Keltia anunciaban que, tan pronto como conseguise o Teatro Rosalía, se presentarían ao público, mais a sublevación fascista truncou o proxecto. Tamén ficarían na gabetá, ademais das obras de Cunqueiro, as que estaba redixindo Ricardo Carvalho Calero, *O fillo* e mais *Isabel*; e non terían difusión aquelas que viron a luz en 1936: *Rechouchío* e mais *Teatro dos*



Nouturnio de medo e morte.





Agromar: Farsa pra rapaces por J. Acuña, heterónimo de Filgueira Valverde.

nenos, de Álvaro das Casas; e *Agromar: Farsa pra rapaces*, de J. Acuña (pseudónimo de Filgueira Valverde). Como se pode observar, o programa de revitalización do teatro abranxía todas as fronteiras, mesmo a infantil.

A fráxil dorna do teatro galego, que navegara tantos anos co velame esfarrapado, o leme esnaquizado e a tripulación desnorxada, afundiou nas escuras ondas da mareira franquista. A súa memoria caeu no esquecemento, deixando como únicas pegadas da súa existencia unha mancha de datos soltos e un pequeno feixe de grandes obras que serviron de alicerce ao teatro actual. A nosa intención foi recuperarmos esa memoria, reconstruímos a súa sinuosa singradura e deixarmos constancia do pasado para leición ao futuro.

ÍNDICE DE AUTORES

A

Acuña, J.: 154.
Alcayde, Francisco: 88, 89, 96.
Alonso, G.: 128.
Álvarez, Amado: 136.
Álvarez, Daniel: 31.
Álvarez, Domingo: 131.
Álvarez, José: 129.
Álvarez Blázquez, Xosé María: 35, 36.
Álvarez Giménez, Emilio: 35, 36, 37, 38, 42.
Álvarez Limeses, G.: 116.
Álvarez de Novoa, Francisco: 97, 136.
Ameixeiras, Hixinio: 70.
Amor Meilán, Manuel: 33, 36, 37, 58, 60, 66.
Amor Soto, Lois: 72, 106, 136.
Anguita, Celia, Julia e María: 47, 48.
Ares Miramontes, José: 84.
Arévalo, Joaquín: 66, 67.
Armada Teixeira, Ramón: 43, 44, 51, 57, 59.
Artemio: 103.

B

Bal y Gay, Jesús: 103, 104, 113.
Balás Silva, Emiliano: 66, 67, 72.
Baltar, Castor: 31.
Barreiro, Alejandro: 80.
Barreiro, José María: 31, 32, 66.
Barreiro Freire, Glicerio: 107, 108.
Barro Soto, Lorenzo: 136.
Bello Piñeiro, Felipe: 144.
Bergueiro López, M.: 136.
Bermúdez Jambrina, Bernardo: 23, 48.
Blanco, José: 47.
Blanco Freire, Ignacio: 71, 72, 78.
Bouza Brei, Fermín: 10, 16, 94, 102, 103.
Brandón, Enriqueta: 120.
Buhígas Olavarrieta, José: 107.
Burgos, Agustín de: 67.

C

Caamaño Bournacel, A.: 136.
Cabaniñas, Ramón: 79, 80, 101, 112, 116, 117, 118, 119, 128, 129, 131.

Cabeza de León, Salvador: 71, 84, 110.
Camino, Alberto: 23, 25.
Cao Luaces, José María: 46.
Canda, Emilio: 128.
Carballeira, Johán: 147, 148, 149, 151.
Carballo Calero, Ricardo: 38, 39, 40, 79, 93, 94, 110, 144.
Carré Aldao, Euxenio: 16, 17, 21, 22, 23, 25, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 44, 48, 51, 52, 55, 56, 60, 61, 66, 89.
Carré Alvarellós, Leandro: 16, 19, 60, 72, 74, 84, 88, 89, 90, 93, 98, 99, 100, 101, 104, 109, 112, 113, 115, 124, 126, 131, 136, 146, 148.
Caruncho, Ricardo: 28, 30, 31.
Casal, Jacobo: 83.
Casanova, Vicente: 17.
Casas, Álvaro das: 101, 131, 132, 133, 140, 141, 142, 143, 147, 149, 150, 151, 153, 154.
Casas, Víctor: 104, 112, 113, 123.
Casás Fernández, M.: 23.
Castelao, D. A.: 66, 79, 88, 93, 105, 121, 122, 140, 141, 143, 144, 145, 147, 153.
Castro, João de: 118.
Castro, Plácido R.: 120, 121, 150.
Castro, Rosalía de: 21, 24, 25, 42, 105.
Castro López, Manuel: 46.
Castro Soromelho, L. F.: 87.
Cernadas de Castro, Diego: 15.
Chao, Eduardo: 136.
Chao Ledo, José M^a: 23, 72.
Charlón Arias, Euxenio: 68, 69, 70, 78, 86, 89, 124, 125, 126.
Civeira, Roxelio: 21, 36, 45, 46, 135.
Codina, C.: 134.
Comellas Coimbra, Manuel: 90, 92.
Cornide, José: 16.
Correa-Calderón, Evaristo: 111, 112.
Cotarelo Valledor, Armando: 94, 95, 100, 103, 106, 107, 110, 112, 119, 121, 128, 129, 131, 135, 137, 138, 139, 140, 144, 147.
Couceiro Freijomil, Antonio: 93.
Couto, Fernando: 134.
Couto, Gregorio: 11, 16.

Cova Gómez, Xan da: 17, 22, 23, 28.
 Cuveiro Piñol, Juan: 40, 41, 49.
 Cuevas García, Francisco: 28, 30.
 Cunqueiro, Álvaro: 148, 151, 153.
 Curros, José G.: 110.
 Curros Enriquez, Manuel: 24, 43, 61.

D

Dantas, Júlio: 85, 87.
 Díaz, Zoilo: 47.
 Díaz Balaño, Camilo: 78, 82, 94, 119, 126,
 127, 129, 130.
 Dieste, Rafael: 111, 112, 114, 122, 131,
 134, 143, 147, 148, 152.

E

Enciso Castrillón, Félix: 16.
 Escobar, Pedro de: 10.

F

Fandiño, Benito: 16, 17, 22, 23, 25, 27, 28,
 29.
 Fariña Cobián, Herminia: 115, 116, 130.
 Farto, Mauricio: 104, 105.
 Feixoo, Fr. Modesto: 59.
 Feixoo de Arauxo, Gabriel: 10, 12, 13, 14,
 15, 27.
 Fernández, Alfredo: 56.
 Fernández Amor: 105, 146.
 Fernández Diéguez, Amador: 31.
 Fernández Gastañaduy, Heliodoro: 66, 67,
 68, 98, 109.
 Fernández Mato, Ramón: 62, 63, 64, 66,
 75.
 Fernández de Moratín, Leandro: 27.
 Fernández del Riego, Francisco: 140,
 147, 148, 149.
 Fernández Mazas: 133, 143.
 Fernández Tafall, José: 31, 72.
 Ferreyra, Nona Inés: 134.
 Ferreiro, Manuel: 13, 56.
 Ferro, Serafín: 153.
 Figueiredo, Manuel de: 118.
 Filgueira Valverde, X.: 11, 13, 29, 140,
 151, 154.
 Flores, Ricardo: 134.
 Fole, Ánxel: 153.
 Fontenla Rodríguez, Martín: 121.
 Frade Giráldez, Ricardo: 73, 84, 85, 89, 94,
 109.
 Fraga, Isaac: 97, 123, 125.

G

Garaboa, Ramón: 64, 66.
 García, Eduardo: 46.
 García, Rodrigo: 81, 85.
 García Barros, M.: 146.
 García Pereira, Nicolás: 92, 135.
 García Romero, Celestino: 93.
 Gil, Antón: 136.
 Gil Vicente: 147, 149, 150.
 Goicoa, Honoria: 120.
 Gómez, Anxo: 22.
 González: 107.

González, Manuel María: 30.
 González, Juan Jesús: 94, 113, 115.
 González, Pedro: 47.
 González de Canabal, Juan: 10.
 González Lanchas, Manuel: 93.
 González López Pardo, Manuel María: 70.
 González Varela, Urbano: 38, 39.
 Guimerá, A.: 67.
 Guitián Rubinos, Laureano: 17, 23, 28, 44,
 59.

H

Hermida, Carme: 23.

I

Iglesia, Francisco M^a de la: 17, 20, 21, 24,
 25, 32, 33, 34, 35, 36, 45, 47, 64, 67.
 Iglesias, Fernando: 134.
 Iglesias Iglesias, José: 136.
 Iglesias Roura: 105.
 Insua, Emilio: 150.

J

Jané: 116.

K

Ken Keirades (vid. García Barros, M.): 146.

L

Labarta Pose, Enrique: 98.
 Lafuente, Lois: 85.
 Lago, Federico: 48.
 Lago González, Manuel: 23, 28, 29, 59.
 Lamas Carvajal, Valentín: 18, 23, 33.
 "Lameiro" (vid. Prado Rodríguez, Xavier):
 87, 96, 107, 109, 126, 127, 136.
 Laranjeira, Manuel: 85.
 Larrañaga: 147.
 Latorre, Vicente: 136.
 Ledo, Xohán: 12.
 Lens, Luis: 47.
 Llanderas, Nicolás de: 134.
 Lois Estévez, Rogelio: 38.
 López, Teresa: 42, 151.
 López Abente, Gonzalo: 86, 87, 112, 131.
 López Castiñeiras, José M^a: 71.
 López Medina, Xavier: 81.
 López Riobó, Xaquín: 102.
 López de Aguiar, Pedro: 36.
 Losada (mestre): 120, 128.
 Losada, Dolores: 48.
 Losada Diéguez, Antonio: 98.
 Lourenço Roussado, Manuel: 87.
 Lourenzo, Manuel: 111, 132.
 Lugrís Freire, Manuel: 35, 42, 43, 44, 49,
 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60,
 61, 62, 63, 64, 65, 67, 70, 73, 74, 75, 78,
 80, 83, 88, 89, 98, 109, 112, 115, 131,
 135, 142.
 Lustres Rivas, Manuel: 56, 64, 65, 131.

M

Mac Leish, M.: 46.
 Margarita, Rvda. Madre: 71, 93.

Martínez, Enrique: 136.
 Martínez, M^a José: 11, 12.
 Maside, C.: 110, 122, 148.
 Mato Vizoso, Manuel: 19, 23, 72.
 Mesquita, Marcelino: 79, 85.
 Moledo, Urbano R.: 135, 136, 138.
 Montero, Javier: 63, 64.
 Mosquera, Xosé: 94, 95.

N

Nan de Allariz (vid. Fernández, Alfredo):
 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 69, 78, 98,
 109, 135.
 Nogueira, Alfredo: 44-45.
 Nogueira, Emilio: 114, 115, 123, 124,
 128, 139.
 Novoa Costoya, Manuel: 46, 58, 63.

O

Olona, C.: 134.
 Osorio Docampo, Fernando: 78, 79, 83,
 102, 103.
 Otero, Joaquín: 47.
 Otero Pimentel, Luís: 30, 31.
 Otero Pedrayo, Ramón: 110, 122, 131,
 132, 140, 141, 147, 153.

P

Palacios, Miguel: 78.
 Pan Martínez, Xosé: 94.
 Panisse, Luis: 47.
 Pardo de Andrade, Manuel: 16.
 Pardo Bazán, Emilia: 30, 31, 51.
 Paumán del Nero, Martelo: 54, 67.
 Pazos, Juan María: 16, 25, 27.
 Pensado, José Luis: 14, 15.
 Peón Peón, José: 72.
 Pérez Constanti, Pablo: 9.
 Pérez Yáñez, Xosé: 72.
 Pesqueira, Joaquín: 148.
 Pesqueira Crespo, Roque: 24, 37, 38.
 Pillado Mayor, Francisco: 55, 73, 122.
 Pita Sánchez-Boado, Leandro: 30, 31.
 Placer, Gumersindo: 24, 32.
 Pondal, Eduardo: 24, 56, 80.
 Porto Rey, Francisco: 58, 59, 85, 121.
 Posada Curros, José G.: 93, 94, 101, 107.
 Posse Rodríguez, Manuel: 71, 78.
 Prado Rodríguez, Xavier: 87, 96, 97, 98,
 107, 109, 126, 127, 136.
 Presa Viso, Antón: 98.
 Prieto, Xermán: 72, 94, 103.
 Prieto Rouco, Carmiña: 136.
 Puga, Consuelo: 47, 48.

Q

Queixas, Mercedes: 22.
 Quintanilla, Xaime: 80, 81, 82, 83, 85,
 87, 90, 92, 93, 101, 105, 112, 131, 147.
 Quintáns Suárez, Manuel: 33, 42.
 Quintas, Marina: 115, 128.

R

Rabunhal, Henrique: 11.

Rey Soto, Antonio: 75, 84.
 Rey Pose, Manuel: 107.
 Rico, Domingo: 153.
 Río, Bernardo del: 107.
 Río Sánchez Granados, M^a Dolores del: 72.
 Risco, Vicente: 84, 88, 93, 100, 101, 102,
 110, 111, 112, 120, 131, 134-135, 144, 147.
 Rivas, Abelardo: 47.
 Rivero, Roxelio: 72, 73, 83, 98, 136.
 Regueira, Miguel: 128.
 Rodríguez, Eladio: 48.
 Rodríguez, Obdulia: 125.
 Rodríguez de Cea: 36.
 Rodríguez Elías, Avelino: 61, 62, 64, 66,
 74, 78, 86, 100, 126, 131, 136, 137, 139.
 Rodríguez Lence: 64.
 Rodríguez López, Xesús: 70, 71, 89, 98,
 135.
 Rodríguez Losada: 120, 128.
 Rodríguez de Vicente, "Joselín": 98, 99,
 145.
 Rodulfo, Angel: 32.
 Romero, Xosé Antonio: 75.
 Rúa, Xulio: 72, 98, 100, 115, 128.
 Ruíz Ramón, Francisco: 118.

S

Saavedra, Isidoro: 99.
 Saco Arce, José Antonio: 19, 20, 21, 22.
 Shakespeare, W.: 79, 86.
 Salgueiro, José María: 62.
 Salinas, Cándido: 20.
 Salinas Rodríguez, Galo: 17, 23, 29, 38,
 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51,
 53, 55, 56, 58, 60, 61, 64, 65, 66, 67, 73,
 74, 88, 89, 101, 104, 105, 148.
 Sánchez Hermida, Manuel: 68, 69, 70, 78,
 86, 89, 124, 125, 126.
 Sánchez Miño, Eduardo: 47, 48, 49, 53,
 55, 59, 60, 61, 64, 65, 66, 67, 69, 77, 80.
 Sánchez Pérez, Xosé: 47, 106, 136.
 San Luís Romero, Xesús: 46, 75, 76, 77,
 83, 88, 93, 94, 101, 124, 131, 135.
 Santiso Girón: 148, 149.
 Seoane, Luís: 148.
 Sestelo, Telesforo: 83, 126.
 Sevillano, Ángel: 136.
 Solá, Jaime: 130, 131.
 Soler Palmer, Manuel: 110.
 Soto Valenzuela, Xavier: 98, 99, 135.
 Suárez, Pilar: 92.
 Suárez Picallo: 134, 144.

T

"Tacholas" (vid. Fernando Iglesias): 134.
 Teijeiro, Ángel: 107, 124.
 Teixido, Farruco: 18, 108.
 Tito Vázquez, Mariano: 94, 115.
 Tudela, Mariano: 47.

U

Usero, Matías: 67.

V

Valcárcel, Javier: 31.
 Varela, Ramón: 19.
 Varela Buxán, Manuel D.: 134, 135.
 Veiga, Carlos: 47.
 Veiga, José A.: 141.
 Veiga, Pascual: 45.
 Veiga, Wescenlao: 31.
 Velo, José: 47.
 Veloso, Avelino: 58.
 Vidal Rodríguez, Manuel: 94, 137.
 Vidal Vázquez, Ricardo: 125, 136.
 Vide: 136.
 Vilar Ponte, Antón: 59, 61, 67, 79, 83,

85, 86, 88, 100, 101, 103, 105, 112, 114,
 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123,
 124, 127, 128, 129, 131, 141, 143, 144,
 145, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 153.
 Vilavedra, Dolores: 12.
 Villanueva, Maruxa: 135.
 Villares, Vicente: 16.

X

Xesta: 18.

Y

Yeats, W. B.: 79, 120, 147, 149, 150, 153.

ÍNDICE DE OBRAS

A

Abolito, O: 74.
Agromar. Farsa para rapaces: 154.
¡Ainda vive!: 89, 96.
¡Airiños... levaime a ela!: 56.
Alalá, O: 58, 59.
Alborada: 60.
Alén: 93.
Almas en pena: 109.
Almas mortas: 127, 128, 153.
Almas sinxelas: 96, 97, 127.
Amanhã: 85.
Amor e meiguería: 39.
Amor na cume: 107, 108.
Amuleto, O: 136.
Andacio: 84.
Antón de Freixide: 70.
Apuros de Gaspar, Os: 136.
Arco da vella, O: 58.
Ártabros, Os: 45.
Asambleas populares: 31.
Avarento, O: 116.
Axúdate: 70.

B

Bartolo: 135.
Beirmar: 137, 139.
Bendito Pío IX, O: 59.
Boa festa: 71.
Boa leución: 61.
Bos e xenerosos, Os: 106.
Brétema: 135.
Bufón d'El Rei, O: 110, 111, 134, 147.

C

Calabazas: 29.
Calquera entende este enredo...: 70.
Camiño da vila: 71.
Camiño de Santiago: 31.
Canta, gaiteiriño: 61.
Carmela: 107.
Carmiña: 94.
Carta do Rif, A: 78.
¿Cásome ou non me caso?: 137.
Casamenteira, A: 27.
Casamento d'un Capitán tempero, O: 18, 19.
Castrapanadas: 135.

Catro gatos, Os: 126, 136.
Catro túneles, Os: 62, 66, 137.
Catuxa de Houlihan: 149, 151.
Cego da Xestosa, O: 96, 97, 127.
Cego que se fai coxo e non lle resulta, O: 136.
Chancas de Maripepa, As: 109.
Chufón, O: 70, 71, 98.
Colerías: 136.
Contenda dos Labradores de Caldelas, A: 10, 13.
Conversa entre os arrieiros Cosme da Grouxa, Marcos Rielo e Roque Arán: 19.
Copla, A: 94.
Corazón dun pedáneo, O: 88, 111, 112.
Costumes novas: 72.
Costureira de aldea, A: 35, 42, 43.
Cuatro simples y un compuesto: 31.

D

De conversa: 70.
Dente d-ouro: 142.
¿De quen é a vaca?: 94.
¡Desleigada!: 136.
Desourentazón: 102.
Divorcio do Sidro, O: 136.
Dona do Agrario, A: 98.
Donosiña: 81, 82, 83, 85, 87, 90, 92, 112.
Dous amores: 106.
Dous folk-dramas: 149.
Dous xordos, Os: 87.
Drama do cabalo de xadrez, O: 122.

E

Embargo, O: 61, 62, 137.
Enredos: 84, 126.
Entre dous abismos: 79, 85, 127.
Entre o deber e o querer: 105.
Entremés do gato: 19, 44.
Entremés do portugués: 14, 15, 31.
Entremés famoso sobre da pesca no río Miño (vid. Contenda dos Labradores de Caldelas): 10, 12, 14.
Esclavitú: 60, 62, 64, 67, 115.
Espadela, A: 104, 113.
Estadeña: 88, 89.
Estebião: 96, 127.

¡Eu morro de pena!: 62.

Evanxeos da risa absoluta, Os: 144, 145, 147.

F

Farruco, O: 126, 136.

Farsadas: 127.

Festa da malla, A: 146.

Festa do patrón, A: 93.

Feromar: 55, 60, 105.

Fidalgo, O: 75, 76, 77, 78, 86, 88, 93, 112, 124, 135.

Fiesta valdeira, A: 122, 134, 143, 147, 152.

¡Filla...!: 39, 46, 48, 49, 58, 61, 67, 74, 88.

Fillo, O: 153.

Fim de penitencia: 85.

Fonte do xuramento, A: 17, 24, 25, 32, 33, 34, 35, 41, 47, 64, 67.

Fuliada, A: 19, 23.

G

Galicia: 134.

Galiciana, A: 17, 22, 28.

Garra mor, O: 137.

Gavilla, A: 141, 142, 143, 146.

H

Heredeiros, Os: 136.

Hirmandiños, Os: 102.

Hombre Galicia: 66.

Horfa de San Lourenzo, A: 36, 45, 46, 135.

Hostia: 119, 120, 121.

I

¡Inda non quero ser mico!: 71, 72.

Isabel: 153.

L

Lagarada, A: 131, 132, 145, 147.

Lenda de Monte Longo, A: 107.

Litigante labrador, O: 19.

Lobo do mar, O: 126.

Loitas d'a y-alma: 39.

Lóstrego, O: 98.

Lubicán: 95, 106, 107.

Luis de Castromouro: 127.

Lume nas cerdeiras: 151.

M

Macanas no mas: 31.

Madrastra: 136.

Mal de moitos: 68, 69, 126.

Man de Santiña, A: 79, 81, 101, 112.

Mareiras: 54, 55, 60, 62, 67, 88, 112.

Margarita a Malfadada: 115, 116, 130.

Marí Castaña, unha revolta popular: 36, 42.

María Pita: 23.

María Rosa: 86, 112.

Mariscal, O: 101, 112, 116, 118, 119, 120, 122, 123, 128, 130, 153.

Marola: 134.

Marta: 127.

Maruxa: 68.

Maruxiña: 28, 30.

Marzadas: 127.

Mater Dolorosa: 85.

Matria: 149, 151, 153.

Meigas e trasgos: 136.

Memoria acerca de la Dramática Gallega: 17, 41.

Memoria crítica-bibliográfica del teatro regional: 17.

Men Rodríguez Tenorio: 36, 37.

Menciñeiro, O: 70.

Mingos n'a vila: 136.

Minia: 52, 53, 54, 55, 56, 58, 61, 67.

Ministro en Ferrol, El: 31.

¡Miña xoia!: 72.

¡Miña Terra!: 72.

Miñato e mais a pomba, O: 61, 62, 63, 137.

Misa, A: 135.

Mitín: 142.

Mitín, O: 72.

Monifates: 127.

Morriña, A: 98.

Morte de Lord Stailler, A: 131, 132-133.

Mourenza: 138, 139, 147.

Mozos e vellos: 136.

Muiñada, A: 105.

N

Na corredoira: 127.

Na casa do ciruxano: 83, 126.

Nai do poeta, A: 92.

Naiciña: 134.

Negra Sombra: 107.

No íntimo: 83.

Noite Boa de 1871, A: 23.

Noite de ruada: 98, 99.

Noite de San Xoán, A: 72.

Noiturnio de medo e morte: 149, 150, 153.

Noiturnio periodístico: 70.

¡Non máis emigración!: 43, 44, 45, 59.

Norde: 83.

Noso mal, O: 126.

O

Oito de Setembro, O: 58.

Ollo cos estudantes: 136.

O meu viaxe a Cruña: 94.

Orfa de Bastabales ou O pan da emigración, A: 46.

Outro, O: 133, 142, 143, 149, 150.

P

País da saudade, O: 149, 153.

Pancho de Ríbade: 142, 143, 147.

Pano amarelo, O: 136, 137, 139.

Parla e parrafeo: 72.

Pastores de Belén, Los: 30.

Patria do labrego, A: 59, 86, 127, 128.

Paulos: 94.

Pazo, O: 73, 74, 75, 80.

Pecado alleo, O: 89, 112, 115, 130.

Pedriño ou ¡Para mariñeiros nós!: 136.

Pedro Madruga: 40, 49.

Pelagrina, A: 61.

Peruxo da Cancela: 46.

Pilara ou Grandezas dos humildes: 90, 92.
Pillounos: 94.
Pimpinela: 144, 145.
Pleito do gallego, O: 29, 41.
Ponte, A: 49, 50, 51, 52, 61, 62, 66, 67, 73, 75, 78, 115.
Por mor do drama "Minia" ou Furto, xuízo e sentenza: 56.
Por unha romaxe: 58.
Pote, O: 98.
Pote gallego: 67, 98.
Pra que m'enamorei: 46.
Pra Virxen dos Milagres: 58.
Pra vivir ben de casados: 73, 74, 126.
Pretendentes á coroa, Os: 77.
Proba de amor: 136.
Probiña está xorda, A: 105.

Q

¡Que pena tiña!...: 72.
Que vai de tempo a tempo, O: 72.

R

Rechouchío: 153.
Recordos do servicio: 135.
Recordos d'un Fiadeiro: 46.
Recordos dun vello gaiteiro: 56, 57, 59, 61.
Redención: 60.
Redención por amor: 92.
Rei d'a carballeira, O: 73.
Remedios, Os: 71.
Remuíño, O: 60.
Rentar de Castromil: 54, 67.
Retirada de Napoleón, A: 96, 98, 127.
Rexurdimento: 126.
¡Roín feira... A!: 67.
Romance de Don Galeor, O: 102.
Roncar sen dormir: 87.
Ronsel: 144, 145.
Rosas de todo o ano: 87.
Rosiña: 93, 94.
Rua 26. farsa: 151.
Ruíñ materia, A: 73.

S

Sabela: 74.
Sacrificio: 55.
Sainete ou entremés de Boa: 11, 16.
San Antón o Casamenteiro: 74, 86, 137.
¡Sangue berra... O!: 94.
Santa Liberata: 93.
Segredo da bruxa, O: 136.
Sen chousa: 58.
Señá Tiburcia, A: 93.
Señor Dalagado, O: 97.
"Si" de Gabriela, O: 94.
Sinxebra: 94, 95, 137, 139, 140.
Sobriño do abade, O: 137, 138.
Soldado Froita, O: 116, 117.
Soledá: 127.
Soledad: 31.
Soror Mariana: 87.
Sorte, La: 31.
Soures de Bastián, Os ou Por vir n'o tren: 67.

T

Teatro de Máscaras: 140.
Teatro dos nenos: 153-154.
Teatro galego - 3 conversas: 142.
Teatro Galego. Tríptico: 127.
¡Tempos aquiles!: 135.
Tempo perdido: 106.
Terra Baixa: 67.
Terra ceibe: 99, 135.
Tío Xan e a súa xente, O: 72.
Tixeira da vida, A: 137.
Todo ten goberno: 127, 136.
Tola de Sobrán, A: 85, 121.
Tolería: 136.
Tolerías: 126.
Tolo de Lastra, O: 142.
Torre de Peito Burdelo, A: 38, 39, 45.
Trasacordos de Míngos, Os: 107, 127.
Trato a cegas: 69, 126.
Tratos: 97, 127.
Trebón: 94, 112, 113, 128, 129.
Trunfo da muiñeira, O: 137.

U

Un bo destino: 136.
Un conto: 66.
Un día de exámenes no Seminario: 61.
Un día na sega: 136.
Un home de pau e ferro: 98.
Un home de sorte: 107, 108, 127.
Un home doente: 136.
Un vello con folgos: 136.
Un vello paroleiro: 67.
Unha boa misa: 98.
Unha boda na Ulla: 58.
Unha noite na casa do tío Farruco do Penedo: 17, 22-23, 28.
Unha noite n'o moíño: 60, 67.
Unha noite no moíño: 113.
Uma anedota: 79.

V

¡Vaítes...vaítes!: 84, 85, 89.
Venganza, A: 89, 126.
Venganza do sultán, A: 137.
Vida vilenga: 127.
Virxen da Roca, A: 31, 32.
Virxen dos Remedios, A: 58.
Volta da perdida, A: 136.
Volta da romaría, A: 46.
Volta da romaría de Santa Xusta, A: 46, 58.
Vuelta de Farruco, La: 31.

X

Xan entre elas: 86.
Xan Frangullas: 135.
Xan, o bó conspirador: 151.
Xastre aproveitado, O: 46.
¡Xenio de raza!: 58.
Xisma de Antón, A: 72.
Xusto, O: 99.

Z

Zoqueiro de Vilaboa, O: 56, 57, 61, 69, 111, 135.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, X. M^o: "Introducción", in Emilio ÁLVAREZ GIMÉNEZ, *Mari-Castaña. Unha revolta popular*, Cadernos da Escola Dramática Galega, nº 50, A Coruña, 1984.
- ÁLVAREZ LIMESES, G.: Discurso de presentación no Teatro Principal de Pontevedra, recollido en *El Compostelano*, Santiago, 6.6.1927.
- ALVARIÑO, Ramón: "Algo sobre arte dramática I", *A Nosa Terra*, A Coruña, nº 157, 15.2.1922.
- ALVARIÑO, Ramón: "O que se precisa para ser actor II", *A Nosa Terra*, A Coruña, nº 158, 1.3.1922.
- ALVARIÑO, Ramón: "Como se deben estudar os papés III", *A Nosa Terra*, A Coruña, nº 159, 15.3.1922.
- ALVARIÑO, Ramón: "Xogo de escena IV", *A Nosa Terra*, A Coruña, nº 160, 1.4.1922.
- ALVARIÑO, Ramón: "A caracterización V", *A Nosa Terra*, A Coruña, nº 162, 30.4.1922.
- ALVARIÑO, Ramón: "A mímica VI", *A Nosa Terra*, A Coruña, nº 164, 31.5.1922.
- ALVARIÑO, Ramón: "Os ensaios VII", *A Nosa Terra*, A Coruña, nº 166, 1.7.1922.
- ANÓNIMO: "Xan d'a Cova", *O Tío Marcos d'a Portela*, Ourense, 18.11.1883.
- ANÓNIMO: "Casos e cousas", *O tío Marcos d'a Portela*, nº 117, Ourense, 28.2.1886.
- ANÓNIMO: "Casos e cousas", *O tío Marcos d'a Portela*, nº 118, Ourense, 7.3.1886.
- ANÓNIMO: "Correspondencias. En Carballino", *El Eco de Galicia*, A Habana, 25.10.1890.
- ANÓNIMO: "De todo un pouco", *A Monteira*, nº 15, Lugo, 11.1.1890.
- ANÓNIMO: "Centro Dramático Gallego", *El Eco de Galicia*, Bos Aires, 30.12.1898.
- ANÓNIMO: "Espectáculos", *Revista Gallega*, A Coruña, 23.3.1904.
- ANÓNIMO: "El Teatro Gallego", *Revista Gallega*, A Coruña, 14.10.1905.
- ANÓNIMO: "Joven Galicia", *Gaceta de Galicia*, Compostela, 15.12.1910.
- ANÓNIMO: "Os cacique de Carballo enemigos da luz", *A Nosa Terra*, nº 137, A Coruña, 31.3.1921.
- ANÓNIMO: "Festas galegas. Agrupación Coral Galega Saudade", *A Nosa Terra*, nº 208, A Coruña, 1.1.1925.
- ANÓNIMO: "Trata de formarse una compañía. Mujeres buena presencia", *La Voz de Galicia*, A Coruña, 5.2.1926.
- ANÓNIMO: "El Teatro Regional", *Vida Gallega*, Vigo, nº 408, 30.3.1929.
- ANÓNIMO: "El estreno de O Mariscal", *Progreso*, Pontevedra, 2.6.1929.
- ANÓNIMO: "Nuestro folklore musical y su cultivo", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 7.6.1933.
- ANÓNIMO: "Galiza aldraxada no teatro arxentino. Doña Quijota de Orense", *A Fouce*, Bos Aires, nº 70, Maio de 1934.
- ANÓNIMO: "Consiñas pra os grupos", *A Nosa Terra*, Pontevedra, 6.9.1934.
- ANÓNIMO: "Unha festa d'Os Rumorosos", *A Fouce*, Bos Aires, nº 80, Xuño de 1935.
- ARTEMIO: "Nuestras entrevistas. El Doctor Cotarelo dice...", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 4.3.1924.
- BAL, Jesús: "En torno al ballet gallego. Una carta aclaratoria de", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 31.12.1925.

- BAL, Jesús: "En torno del ballet gallego. Lector:", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 15.1.1926.
- BARREIRO, Alejandro: "El teatro gallego y el idioma", *Vida Gallega*, Vigo, nº 130, 31.7.1919.
- BOUZA BREI, Fermín: "Teatro de Carnaval en Galicia", in *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, tomo V, CSIC, Madrid, 1949.
- CARBALLEIRA, Juan: "Para el logro de un teatro nuestro", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 15.11.1934.
- CARBALLEIRA, Johán: "O homenaxe que cumpre facer", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 11.1.1935.
- CARBALLEIRA, Juan: "Matria, una nueva obra del teatro gallego", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 7.5.1935
- CARBALLO CALERO, Ricardo: *Historia da Literatura Galega Contemporánea*, 3ª ed., Vigo, Galaxia, 1981.
- CARBALLO CALERO, Ricardo: "Introducción" in *Teatro Nós*, Follas Novas, Santiago, 1979.
- CARBALLO CALERO, Ricardo: "Xa somos ezquerda", *A Nosa Terra*, 10.2.1934.
- [CARRÉ, Leandro]: "Manual de actores", vid. ALVARIÑO, Ramón.
- CARRÉ, Leandro: "A moderna orientación do teatro gallego", *A Nosa Terra*, A Coruña, nº 184, 1.5.1923.
- CARRÉ, Leandro: "En torno del ballet gallego. Mais aclaraciós", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 6.1.1926.
- [CARRÉ, Leandro]: "Unhas verbas. En col do teatro gallego", *A Nosa Terra*, A Coruña, nº 221, 1.2.1926.
- CARRÉ, Leandro: "Qué opina usted acerca del teatro gallego? Leandro Carré dice...", *Vida Gallega*, Vigo, nº 412, 10.5.1929.
- CARRÉ, Leandro: "Sobre el teatro gallego y su intensificación", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 8.1.1935.
- CARRÉ, Leandro: "Una zarzuela gallega", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 19.1.1936.
- CARRÉ, Leandro: "Arte Gallego. Keltia", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 2.7.1936.
- CARRÉ, Leandro: *Literatura Galega. Teatro*, Separata de "Céltiga" Cadernos de Estudos Galaico-Portugueses, Porto, [1960].
- CARRÉ ALDAO, Eugenio: *Memoria crítico-bibliográfica del teatro regional*, manuscrito datado na Coruña en 1913, Arquivo Leandro Carré.
- CARRÉ ALDAO, Eugenio: *Literatura Gallega*, Maucci, Barcelona, 2ª edición, 1911.
- CASAS, Álvaro das: "O teatro gallego", *Arquivo Literario*, Lisboa, Livraria Editora Guimaraes, v. VII, 1924.
- CASAS, Álvaro das: "Primeros toques de llamada", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 18.3.1936.
- CASAS, Víctor: "Encol do teatro gallego I", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 22.1.1926.
- CASAS, Víctor: "Encol do teatro gallego (II) e (IV)", recortes de prensa conservados no Arquivo Leandro Carré.
- CASAS, Víctor: "Encol do teatro gallego III", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 5.2.1926.
- CASAS, Víctor: "Encol do teatro gallego", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 29.1.1928.
- CASÁS FERNÁNDEZ, M.: "Galicia Literaria. Balance de 1892", *El Eco de Galicia*, A Habana, 1.4.1893.
- CASTELAO: *Obra Completa 3. Diarios de Arte*, Madrid, Akal, 1982.
- CASTRO, Plácido R.: "El Teatro Gallego", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 9.2.1927.
- Compañía Galega Maruxa Villanueva*, A, elaboración de Francisco Pillado Mayor e Manuel Lourenzo, Cadernos da Escola Dramática Galega, A Coruña, 1979.
- CORREA-CALDERÓN, Evaristo: "El Teatro Gallego como propaganda (I) e (II)", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 14 e 15.1.1926.
- DIESTE, Rafael: "En col do noso teatro I", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 22.12.1925.
- DIESTE, Rafael: "O teatro gallego i-o teatro portugués", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 16.1.1926.
- FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco: "Villanueva de Lorenzana. Carta abierta a la Mocidade Galega", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 8.1.1933.
- FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco: "Necesidade dun teatro gallego", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 8.11.1934.

- FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco: "Tres xeneracións literarias", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 28.11.1934.
- FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco: "Panorama de traballo cultural en Galicia", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 6.1.1935.
- FERREIRO, Manuel: "O portugués como ficción dramática. (A fronteira lingüística no entremés *A Contenda dos Labradores de Caldeas [1671]*)", in *Actas del Congreso Internacional Luso-Español de Lengua y Cultura en la Frontera II*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996.
- FERREYRA, Nona Inés: "Teatro gallego en Buenos Aires", *Comisión Galega do Quincentenario Centenario*, Xunta de Galicia, A Coruña, 1989, pp. 101-109.
- FILGUEIRA VALVERDE, José: *Lago González. Biografía y selección de su obra*, Bibliófilos Gallegos, Compostela, 1965.
- FILGUEIRA VALVERDE, Xosé: "Castelao escenógrafo. Os decorados da Polifónica", *Boletín de la Real Academia Galega*, A Coruña, nº 357, Xaneiro 1975.
- FILGUEIRA VALVERDE, X.: "Presentación", in *Autopoética e Poesías. 1935. Autógrafos e inéditos de Álvaro Cunqueiro*, Consello da Cultura Galega, Compostela, 1991.
- FRAGA, Isaac: "Vigo Teatral", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 5.8.1928.
- FOLE, Ánxel: "Auge y vigor de la galleguidad", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 26.4.1936.
- FONTENLA DOMÍNGUEZ, Martín: "Un libro semanal. *Hostia*", *El País Gallego*, Santiago, nº 8, 21.2.1927.
- GALLEGUITO: "De arte regional", *El Correo Gallego*, Ferrol, 4.1.1913.
- GONZÁLEZ, Juan Jesús: "Llamamiento", *El Compostelano*, Santiago, 3.2.1926.
- HERMIDA, Carme: *Os precursores da normalización. Defensa e reivindicación da lingua galega no Rexurdimento (1840-1891)*, Xerais, Vigo, 1992.
- ÍNSUA: "Introdución", in Antón VILLAR PONTE, *Entre dous abismos. Nouturnio de medo e morte*, Biblioteca Arquivo Teatral Francisco Pillado da Universidade de Coruña, 1998.
- KEN KEIRADES: "Suxerencias do momento", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 25.10.1934.
- LÓPEZ, Teresa: "Introdución", in Álvaro CUNQUEIRO, *Rúa 26. diálogo limiar*, Laiovento, Compostela, 1996.
- LOURENZO, Manuel e Pillado Mayor, Francisco: *O Teatro Galego*, A Coruña, Edicións do Castro, 1979.
- LOURENZO, Manuel / TATO, Laura: "Grupo Nós: o teatro", in AA. VV. *Historia da Literatura Galega*, vol 3, ASPG-A Nosa Terra, Vigo, 1996.
- LUSTRES RIVAS, Manuel: "El Teatro Gallego", *Galicia*, A Habana, 7.1.1911 (Reproducido de *El Faro de Vigo*).
- LUSTRES RIVAS, Manuel: "¿Qué opina usted acerca del teatro gallego? D. Manuel Lustres Rivas dice...", *Vida Gallega*, Vigo, nº 415, 10.6.1929.
- MARTÍNEZ, M^a. José: "El entremés de *La contienda sobre la pesca del río Miño (1671)*: un problema de definición genérica", in AA. VV., *Homenaxe a Ricardo Carvalho Calero*, Universidade de Santiago, no prelo.
- MONTERO, Javier: "El Teatro Gallego", *El Eco de Santiago*, Compostela, 20.12.1910.
- MONTERO, Javier: "Contestando a un artículo. Autores y actores", *El Eco de Santiago*, Compostela, 23.12.1910.
- NOGUEIRA, Emilio: "Una carta abierta", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 10.1.1928.
- NOGUEIRA, Emilio: "Carta abierta acerca del Teatro Gallego", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 18.1.1928.
- OSORIO, Fernando: "Paradoxo", *A Nosa Terra*, A Coruña, nº 101, 25.9.1919.
- OSORIO, Fernando: "Paradoxo", *A Nosa Terra*, A Coruña, nº 108, 15.12.1919.
- PENSADO, José Luis: *El gallego, Galicia y los gallegos a través de los tiempos (Ensayos)*, La Voz de Galicia, Biblioteca Gallega, A Coruña, 1985.
- PÉREZ CONSTANTÍ, Pablo: *Notas Viejas Galicianas I y II*, Vigo, 1925-26.
- PESQUEIRA, Joaquín: "Una idea sobre el teatro gallego", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 3.1.1935.
- PESQUEIRA CRESPO, Roque: "Martíño (fragmento d'a escea II, auto 1, d'un drama inédito)", *O Tío Marcos da Portela*, nº 185, 2ª época, Ourense, 19.6.1887.
- PILLADO MAYOR, Francisco: *O Teatro de Manuel Lugris Freire*, A Coruña, Edicións do Castro, 1991.

- PILLADO MAYOR, Francisco: "A *fiestra valdeira* no teatro galego", in *Rafael Dieste. Era un tempo de entusiasmo*, A Nosa Cultura nº 15, A Nosa Terra, Vigo, 1995.
- PLACER, Gumersindo: "El primer drama gallego de D. Francisco M^o de la Iglesia González", *El Obrero de Nazaret*, nº 12, Ferrol, febreiro de 1928.
- PLACER, Gumersindo: "O primeiro drama gallego *A fonte do xuramento*", *Grial*, nº 30, Vigo, 1970.
- [POSADA CURROS]: "Dramática Gallega. Conferencia del Sr. Posada Curros", *El Compostelano*, Santiago, 21.5.1923.
- QUINTÁNS SUÁREZ, Manuel: "Introducción. A Nova Dramaturxia Galega (1882-1903)", in Frco. M^o de la IGLESIA, *A fonte do xuramento*, Compostela, Xunta de Galicia, 1992, p. 1-46.
- RABUNHAL, Henrique: "Contribuição ao estudo do *Entremez famoso sobre a pesca no río Miño*", in *Actas do II Congreso Internacional da lingua galego-portuguesa*, AGAL, 1969.
- RISCO, Vicente: "Teoría y-Estoria do Drama (Anacos de un traballo antigo, que poderan servir pr'os galegos qu'escriben pr'a escea)", *A Nosa Terra*, A Coruña, nº 148, 1.10.1921.
- RISCO, Vicente: "Os homes, os feitos, as verbas. Porfías diversas", *Nós*, nº 26, 15.2.1926
- RODRÍGUEZ ELÍAS, Avelino: "Teatro Gallego I e II", *El Faro de Vigo*, 19 e mais 20.1.1920.
- RODRÍGUEZ ELÍAS, Avelino: "¿Qué opina usted acerca del teatro gallego? D. Avelino Rodríguez Elías dice...", *Vida Gallega*, Vigo, nº 414, 30.5.1929.
- RUIZ RAMÓN, Francisco: *Historia del teatro español. Siglo XX*, Alianza, Madrid, 1971.
- SACO ARCE, José Antonio: *Literatura Popular de Galicia*, Deputación Provincial de Ourense, 1987.
- SALINAS, Galo: *Memoria acerca de la Dramática Gallega, causas de su poco desarrollo é influencia que en el mismo puede ejercer el Regionalismo*, A Coruña, 1896.
- SALINAS, Galo: "A Torre de Peito Burdelo", *El Eco de Galicia*, A Habana, 6.2.1891.
- SALINAS Galo: "A literatura e o idioma rexionais relacionados cò teatro gallego, e breves aproximacións acerca do sudamericán", manuscrito datado o 30.11.1924, carpeta Galo Salinas, Real Academia Galega.
- SALINAS, Galo: "El coro Saudade y la zarzuela gallega", *La Voz de Galicia*, A Coruña, 10.12.1924.
- [SAN LUÍS ROMERO, Xesús]: "¿Qué opina usted acerca del teatro gallego? Habla el autor de *O Fidalgo*", *Vida Gallega*, Vigo, nº 420, 30.7.1929.
- SÁNCHEZ MIÑO, Eduardo: "Sobre el teatro gallego. Al Sr. Lustres Rivas", *El Eco de Santiago*, Compostela, 12.1.1911.
- TEIXIDO, Farruco: "Correspondencia d'o tío Marcos", *O Tío Marcos d'a Portela*, nº 53, Ourense, 8.7.1887.
- VEIGA, José A.: "La unidad artística de Galicia", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 21.5.1933.
- VILAVEDRA, Dolores: "O *Entremés famoso... ¿elo ou illó?*", *Ensaio*, Vigo, 1997.
- VILLAR PONTE, A.: "*Infanta* tragedia por Manuel de Figueiredo. A *Horda* tragedia de João de Castro", *A Nosa Terra*, A Coruña, nº 153, 15.12.1921.
- VILLAR PONTE, A.: "El teatro que necesitamos", *Galicia*, Vigo, 18.12.1923.
- VILLAR PONTE, A.: "Ensayos de teatro necesarios", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 30.12.1926.
- VILLAR PONTE, A.: "Sobre las orientaciones de nuestro teatro", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 12.3.1927.
- VILLAR PONTE, A.: "El Teatro Gallego y *O Mariscal*", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 28.12.1927.
- VILLAR PONTE, A.: "Carta abierta. Acerca del Teatro Gallego", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 13.1.1928.
- VILLAR PONTE, A.: "Carta abierta acerca del teatro gallego", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 18.1.1928.
- VILLAR PONTE, A.: "Vendo como progresa o teatro valenciano", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 23.11.1928.

- VILLAR PONTE, A.: "Por la unidad artística de Galicia", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 18.5.1933.
- VILLAR PONTE, A.: "Los bufones de los extraños que nos denigran", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 13.7.1934.
- VILLAR PONTE, A.: "Un camino de galleguización que señalamos a nuestra juventud", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 16.10.1934.
- VILLAR PONTE, A.: "Sobre el gran medio de galleguización que supone el teatro", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 11.11.1934.
- VILLAR PONTE, A.: "Empresa de galleguización para el año nuevo", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 30.12.1934.
- VILLAR PONTE, A.: "Los universitarios y el teatro", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 29.1.1935.
- VILLAR PONTE, A.: "Ante los requerimientos de un coro popular", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 7.6.1935.
- VILLAR PONTE, A.: "Un ejemplar esfuerzo artístico", *El Pueblo Gallego*, Vigo, 12.2.1936.