

# Teatro recuperado

O pago / O engano / Un caso complicado

## TEATRO ALFONSETTI

### → GRAN VELADA ARTÍSTICA ←

organizada pol-o cadro de decramazón da Irmandade da Fala de Betanzos, que se efectuará o sábado 13 de Marzal de 1920, ás nove da noite.

---

### PREZOS:

Cadeira, 1'25 ptas.; Dianteira, 0'75; Xéral, 0'50.

### Prós Irmans

Cadeira, 0'75; Dianteira, 0'50; Xéral, 0'35.

---

NOTA.—O's irmáns que desexen adequerir a's suas localidades, poden pasar a recollelas o domicilio do Sr. Conselleiro Don Anxel Ramos, calle dos Plateiros, de 9 a 12 da mañán.

---

LEANDRO CARRÉ



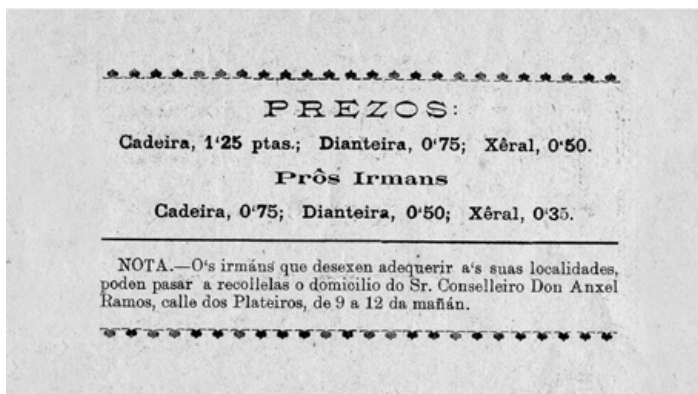
BIBLIOTECA-  
ARQUIVO  
TEATRAL  
FRANCISCO  
PILLADO  
MAYOR

DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,  
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA



# Teatro recuperado

O pago / O engano / Un caso complicado



LEANDRO CARRÉ

ESTUDO, EDICIÓN E NOTAS DE  
CARLOS CAETANO BISCAINHO FERNANDES

Deseño da Capa:  
MIGUEL ANXO VARELA

Ilustración da Capa:  
*Voandeira do Teatro Alfonsetti (Betanzos)*

Edita:  
BIBLIOTECA-ARQUIVO TEATRAL  
«FRANCISCO PILLADO MAYOR»  
<https://www.udc.es/es/publicacions>

© Da presente edición:  
DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,  
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

© Herdeiros de LEANDRO CARRÉ

© CARLOS CAETANO BISCAINHO FERNANDES

I.S.B.N.

978-84-9749-492-2

DOI:

<https://doi.org/10.17979/spudc.9788497494922>

Depósito Legal:

C 2354-2011

Impresión:

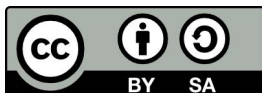
LUGAMI Artes Gráficas (Betanzos)

Maquetación:

ANTONIO SOUTO

Distribución:

<https://www.udc.gal/publicacions/distribucion>



Esta obra publícase baixo unha licenza Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)



DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,  
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

Universidade da Coruña • Facultade de Filoloxía • Campus da Zapateira, s/n • 15071 A Coruña

Consello Científico:

X. CARLOS CARRETE DÍAZ, PERFECTO CUADRADO,  
MANUEL FERREIRO, MANUEL LOURENZO PÉREZ,  
CARLOS PAULO MARTÍNEZ PEREIRO, JOSÉ OLIVEIRA BARATA,  
FRANCISCO PILLADO MAYOR, FRANCISCO SALINAS PORTUGAL,  
ARNALDO SARAIVA, LUCIANA STEGAGNO PICCHIO (†),  
LAURA TATO FONTAÍÑA

LEANDRO CARRÉ

# TEATRO RECUPERADO

*O PAGO*

*O ENGANO*

*UN CASO COMPLICADO*

Estudo, edición e notas de  
Carlos Caetano Biscainho Fernandes

MMXI



Cita: Biscainho Fenández, Carlos Caetano (2011). "Estudo introdutorio" en Leandro Carré, *Teatro recuperado: O pano/ O engano/ Un caso complicado*, A Coruña, Universidade da Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral "Francisco Pillado Mayor", pp. 7-87.

# ESTUDO INTRODUTORIO\*

---

\* Este traballo foi realizado dentro do Proxecto de Investigación FFI2009-08619 "Recuperación do Patrimonio Teatral de Galicia (1880-1923)", subsidiado polo Ministerio de Ciencia e Innovación.

LEANDRO CARRÉ ALVARELLOS (A Coruña, 1888-1976)



[Fotografía depositada na Biblioteca-Arquivo Teatral “Francisco Pillado Mayor” da Universidade da Coruña]



## LEANDRO CARRÉ NO TEATRO GALEGO

Protagonista relevante da actividade teatral galega das primeiras décadas do século XX, Leandro Carré Alvarellos (1888-1976) destacou igualmente polo seu infatigábel labor de reivindicación dese período en contra do apagamento sistemático desenvolvido polo franquismo.

Desde moi novo, Carré coñecera o ambiente rexionalista que se respiraba na Librería Regional rexentada polo seu pai, Uxío Carré Aldao, e cuxa tertulia –a Cova Céltica–, estaba integrada por intelectuais galeguistas da altura de Manuel Murguía, Florencio Vaamonde ou Eladio Rodríguez.

A inclinación pola arte dramática foi tamén temperá, segundo el propio relata:

Dende moi neno, o teatro foi de cote o espektáculo para min preferido. Unha obra dramática, unha realización teatral, ten un encanto que nada supera; unhas veces a beleza das pinturas artísticas, outras a emoción das traxedias que na vida sobrecóllennos a miúdo, ou ben a interpretación sentida que un actor acerta a lle dar á creazón poética [...]. Esta preferencia miña pol-a arte dramática non debalóu aínda poesía o cine [...] (Carré 1961: 166).

Carré accedería á arte dos palcos a partir do teatro que as compañías madrileñas traían ao Teatro Principal da Coruña: títulos clásicos, modelos declamatorios e grandilocuentes propios dos dramas de Echegaray e o realismo burgués de Benavente ou Linares Rivas.

O contacto co teatro galego produciríase da man de Galo Salinas, outro dos participantes no cenáculo da Cova Céltica, director da *Revista Gallega* –que espallaba a ideoloxía rexionalista–, autor da *Memoria acerca de la dramática gallega. Causas de su poco desarrollo e influencia que en el mismo puede ejercer el regionalismo* (1896) e padriño do seu irmán Luís. Salinas promoveu, xunto con Eduardo Sánchez Miño, a creación en 1903 da Escola Rexional de Declamación (ERD), un colectivo dramático que nacía coa vontade de se converter nun centro de dinamización teatral que formase intérpretes e acollese

unha compañía galega de repertorio. Leandro Carré asistiu á función destinada a recadar fondos para a Escola Rexional:

Cando era eu aínda un rapaz, un rapaciño que encomenzaba á abrir os ollos cursidosos para albiscar as primeiras impresións do mundo que o roedía, fun unha vez ao Teatro Principal, o teatro bautizado hoxe cō nome glorioso de Rosalía Castro, para presenciar a representación dunha comedia galega. Foi no ano 1903. Tratábase dunha peña nun acto, en verso; unha obríña sinxela e delicada, que levaron ao taboado uns rapaces ateigados de sentimento e entusiasmo para a arte esencialmente galega. Foi a primeira aparición en público da “Escuela Regional de Declamación” (Carré 1961: 168).

O proxecto non ía sobrevivir moito tempo, mais Carré recoñecería que “o nobre empeño dos noveis actores, dirixidos por Eduardo Sánchez Miño que encarnou o papel principal, facía realidade a creazón do Teatro Galego” (Carré 1961: 169), apesar de non se tratar da primeira representación na nosa lingua. Aliás, o modelo fornecido polo drama sentimental de Galo Salinas recibiría todas as loubanzas de Carré:

¡Filla...!, chamábase a obra. ¡Filla...!, coma un berro d’amore paiciño que xurde da i-alma dun probe vello que coidaba perdida para sempre a sua filla querida. Lémbrome ben da impresión que nos produxo aquel poético cadro sentimental levado ao teatro na língua propia do ambiente en que se desenrolaba. Pra min era o idioma galego tan familiar coma o castelán e cecais un pouco mais amado; mais amado porque sempre son mais amados aqueles sentimentos como aquelas persoas ou ideas que son mais disgraciados ou menos comprendidos [...]

Non coidedes, noustante, que por simpatía hacia o autor gabo a sua obra, non. Don Galo Salinas foi chamado ao palco escénico e apraudido pol-o público ao se romatar a representación da comedia (Carré 1961: 168-169).

Do teatro de Lugrís Freire estreado pola ERD –entre o que figura *A ponte*, a primeira obra en prosa do teatro galego, que Carré consi-

deraba “un drama de traza moderna”–, o noso dramaturgo salientaba *Mareiras* (1904), “[...] a meu ver a obra mestra de Lugrís, e unha das milliores do noso teatro rexional [...]” (Carré 1961: 169).

Segundo relata Xosé Manuel Maceira (2005 I) na tese dedicada ao autor, Carré iniciou a escrita teatral na nosa lingua en 1910, ano en que redixe a primeira versión de *Noite de ruada*.

Uns anos máis tarde da experiencia da Escola Rexional de Declamación, Carré foi destinado pola litografía en que traballaba á cidade do Porto, onde entraría en contacto co teatro amador através do grupo “Os Modestos”, do que foi socio, unha agrupación de longa traxectoria que chegou a dispor de teatro propio. En 1913, regresou do Porto con algúns libros especializados en arte dramática, aos que foi acrescentando outros títulos cos que completaría a súa formación teórica neste campo:

Cando en 1913 viñen do Porto [...] trouxen tres libros que me interesaban pola miña afeición ao teatro: “A Arte dramática”, “A Arte no Teatro” e “Manual do Ensaizador Dramático”<sup>1</sup>. Despois xa na Cruña, adequirín estes outros: “Vademecum del Actor”<sup>2</sup>, “Mímica melodramática”<sup>3</sup>, “El teatro espectáculo literario”<sup>4</sup>, “Guía artística” (de texto en el Conservatorio de Madrid)<sup>5</sup>, “Enciclopedia gráfica El Teatro”<sup>6</sup>, “Tratado de tratados de declamación”<sup>7</sup> (Carré 1975).

1 Carré non fornece o nome dos autores dos volumes, mais todo semella indicar que este último fora publicado por Augusto de Mello no Porto en 1890.

2 Publicada a comezos de século, a obra era da autoría de Josliu Rossinyol Boscá.

3 Trátase, probabelmente, do libro *Mímica melodramática. Bocetos didácticos* publicado en 1888 por Eduardo Minguell y Tey.

4 *El Teatro. Espectáculo literario. Breve ensayo sobre el teatro antiguo y moderno*, de Felipe Sassone.

5 Publicada en Madrid en 1903, *Guía artística. Reseña histórica del teatro y la declamación y nociones de poesía y literatura dramática* fora escrita por Enrique Rodríguez Solís, profesor de Historia da literatura dramática do Conservatorio de Madrid até 1924, e estaba precedida dunha carta de Fernando Díaz de Mendoza.

6 *Enciclopedia gráfica. El teatro (síntesis histórica)*, de Enrique Estévez Ortega.

7 Esta obra de Luis Millá Gacio, editada en Barcelona en 1914, inspiraría a maior parte dos artigos da serie “Teatro galego”, que, so o pseudónimo Ramón Alvaríño, Carré publicaría nas páxinas de *A Nosa Terra* durante o ano 1922.

Moi probablemente, Carré xa volta de Portugal coa idea de que era posíbel constituír un grupo teatral galego, pois, como lembra Xosé Manuel Maceira (2005 I: 374), en 1915 publica en Compostela un artigo en que xa comparece esta teima do dramaturgo coruñés:

O 7 de marzo de 1915 xa insistía na necesidade de construír un teatro galego e argumentaba dúas ideas constantes durante toda a vida: a existencia dun repertorio de calidade e a viabilidade dunha compañía que representase obras galegas, que mesmo podería ser “un bon negocio” (Carré 1915). Por iso, cando houbo a posibilidade de consolidar un coro na cidade da Coruña foi un dos colaboradores máis entusiastas.

Por isto non sorprende que en 1917 Carré se decidise a asumir a dirección do cadro de declamación de “Cántigas da Terra”, coro fundado na Coruña a finais de 1916 e dirixido nesa altura por Eladio Rodríguez González. Como transmitiu o propio Carré, o coro incorporaba unha sección dramática segundo o modelo de “Toxos e Froles”, o primeiro en encenar teatro galego:

A creazón dos coros populares fixo renacer, se ben dándolle outro caraute, o noso teatro. Encomenzou no Ferrol “Toxos e Froles”, que, para lle dar variedade aos festivaes outiveron a axuda de Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida [...] Outros novos coros galegos de tipo folclórico que naquela tempada se crearon en diversas vilas galegas, seguindo o exempro ferrolán, presentaban un pasatempo ou unha pequena comedia antrameias das outras dúas partes adicadas â música popular ou polifónica (Carré 1961: 170).

En 1916, Carré traducira para a nosa lingua un texto español –*A verdade. Parrafeo orixinal de Jacinto Benavente*–, mais o espectáculo inaugural de “Cántigas da Terra”, celebrado o 12 de xullo de 1917, incluía o parrafeo *A ruín materia*, da súa autoría. Desde este momento, dedicouse a elaborar para o coro textos costumistas, moitos deles aínda inéditos –aos que acrecentaría na seguinte década “estampas de costumes” e “zarzuelas”.

Ora, Carré era consciente de que o teatro dos coros tiña “outro ca-raute” diferente do da Escola Rexional de Declamación. O relevo da ERD sería tomado en 1919 polo Conservatorio Nacional de Arte Galega (CNAG), creado na Coruña pola Irmandade da Fala local:

Despois de varios anos que a Dramática galega estivera adormentada, dende a estinzón da “Escola Rexional de Declamación”, a citada labor dos coros folclóricos viñéralle dar novamente un pouco de atenzón inda que non con toda a importancia e valía que a arte requería [...]

Ao cabo a “Irmandade da Fala”, da Cruña, constituíu o “Conservatorio Nazonal de Arte Galega”, que se presentou en público o día 22 de Abril do 1919. (Carré 1961: 171).

Analísase máis adiante a forte impresión que deixou en Leandro Carré *A man de Santiña*, o espectáculo inaugural do CNAG, principalmente no que di respecto da súa localización non rural. A peza de Cabanillas e a posta en escena de Fernando Osorio resultaran moi do agrado do autor, mais non aconteceu o mesmo co título que se anunciaba como a seguinte encenación do Conservatorio.

*Donosiña* e, no xeral, as obras teatrais de Xaime Quintanilla estaban moi afastadas dos gustos de Carré, que as consideraba “exóticas pol-os tipos, pol-o ambiente e pol-o asunto” (Carré 1923). Por iso, non é difícil imaxinar o noso dramaturgo integrando o sector conservador maioritario que disentía coas liñas de renovación adoptadas polo CNAG e que auspiciou a paralización deste proxecto (Tato 1996 II: 86).

No entanto, Leandro Carré estaba fortemente interesado no mantemento da actividade dramática galega, razón que explica que promovesse –xunto a outros dous homes igualmente comprometidos como Xacobe Casal e Fernando Osorio– unha escola alternativa –a Escola de Teatro Rosalía Castro– que, á marxe das controversias que atinxiran o Conservatorio, dese proseguimento ao iniciado no seo da Irmandade.

A iniciativa de Carré está presente no feito de ser o coro “Cántigas da Terra” a entidade que acolleu a Escola de Teatro Rosalía Castro e

Maceira informa dunha circular coa que os seus promotores tencionaban conseguir apoio para o novo proxecto:

Leandro Carré con Jaboco Casal e Fernando Osorio crean a Escola de Teatro Gallego con fin de reorganizar unha agrupación puramente artística e relanzar a actividade dramática. As reunións desta agrupación facíanse no local de Cántigas d'a Terra, cuestión que informa do protagonismo de Carré nesta empresa, visto que tamén dirixía o citado coro e facilitaba recursos básicos como o local de reunión ou traballo. A Escola de Teatro Gallego Rosalía Castro fixo unha circular, asinada polos fundadores, co fin de conseguir socios protectores que aboasen unha cota mensual. Solicitaban o “auxilio da súa valiosa cooperación”, apoio “moral e material” dos galeguistas que tivesen a inquietude de engrandecer o teatro. O escrito aludía ao interese e ás deficiencias na actividade teatral, cuestión pola que se creaba a Escola, co “ouxeto de fomentar e perfeccionar no posibre canto co teatro rexional teña relación”. Solicitaron obras aos escritores de máis prestixio que se comprometeron en enviar pezas inéditas para representar. Tamén nisto sobresaíu o labor de Carré. Este, aproveitando os contactos e o renome da súa saga, dirixiuse a ilustres escritores como Antonio Rey Soto, Avelino Rodríguez Elías ou Ramón Cabanillas, que se comprometeron a colaborar coa entidade (Maceira 2005 II: 151-152).

Non tivemos acceso á carta á que fai referencia Maceira e ignoramos como xustificaban os promotores desta escola o abandono do proxecto do Conservatorio –mesmo diante do propio Cabanillas–, mais o certo é que, aínda que algúns autores se comprometeron a enviar textos, a iniciativa non debeu obter as subscricións que precisaban, pois a Escola de Teatro Rosalía de Teatro non foi adiante.

No seu lugar, a Irmandade da Fala da Coruña acolleu un cadro de declamación que substituíse a sección dramática do Conservatorio –no anuncio da súa constitución presentárase un CNAG articulado en tres seccións, a de declamación, a de música e a organizadora de exposicións e concurso de arte–, mais agora sen aulas e limitado á encenación de textos galegos. A orientación do repertorio era ostensiblemente diferente da que definira o Conservatorio, pois na

velada inaugural, celebrada en decembro de 1919, representáronse *Entre dous abismos*, de Vilar Ponte, e *O Manciñeiro*, de Charlón e Hermida, xunto á peza portuguesa *Uma anedota*, de Marcelino Mesquita.

Tras case tres temporadas de funcionamento, en febreiro de 1922 Leandro Carré tomou as rendas do cadro de declamación da Irmandade da Coruña, que muda o seu nome para converterse na Escola Dramática Galega (EDG)<sup>8</sup>. Laura Tato (1999: 88) explica a dirección que tomou o grupo teatral da Irmandade da Coruña:

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 [...]

Tanto o cadro de declamación como a EDG eran proxectos radicalmente diferentes do que inspirara o Conservatorio (Tato 1997, 1999), mais Carré teimaría en considerar toda a actividade teatral desenvolvida ao abrigo da Irmandade da Coruña como unha única realidade, se ben que dividida en dúas épocas:

O Conservatorio deu a coñecer varias novas obras de diversos autores e representóu no decurso de sete anos moitas das xa estrenadas con anterioridade. [...]

Eu mesmo dirixín a “Escola Dramática Galega”, nome con que actuou derradeiramente, na súa segunda época o citado “Conserva-

8 Carré retomaba o nome da Escola Dramática Galega fundada en 1908, en Ferrol, por Eduardo Sánchez Miño.

torio Nazonal”, da Irmandade da Fala, da Cruña, durante os anos 1922 e 1926, tempada a mais intensa en realizacións do teatro galego [...] (Carré 1961: 172)

Estas lembranzas realizadas por un Carré septuaxenario que loitaba contra o esquecemento da actividade teatral galega fomentado pola ditadura franquista introducían algunhas imprecisións temporais –a ditadura de Primo de Rivera impediu que Escola Dramática Galega se mantivese en activo até 1926, por exemplo– e proxectaban unha lectura pouco matizada dos feitos.

Até a proclamación do directorio militar en setembro de 1923, Carré xa publicara unha decena de textos teatrais –parrafeos e obras dun acto–, e subiran aos palcos *A ruín materia*, *Pra vivir ben de casados*, *A primeira conquista*, *Noite de ruada*, *Enredos*, *Tolerías*, *O corazón dun pedáneo*, *A venganza* e *O pecado alleo* (Tato 1997). A maioría foran estreadas polo cadro de declamación de “Cántigas da Terra”, que el dirixía, o cadro de declamación da Irmandade da Fala da Coruña ou a Escola Dramática Galega que o sucedeu. Mais tamén representaron títulos de Carré a Agrupación Artística de Vigo, os grupos de teatro do Centro Lucense da Coruña, da Irmandade da Fala de Betanzos, das sociedades “Sada y sus contornos”, “Artística do Tea” (Mondariz) e “El Progreso” (Mera-Ortigueira), así como os coros “Os Enxebres” (Ourense), “Toxos e Froles” (Ferrol) e “Queixumes dos Pinos” (Lavadores-Vigo).

A ditadura de Primo de Rivera recluíu a lingua do país aos espazos máis folclorizantes, de maneira que durante o directorio militar (1923-1926) o teatro galego viuse limitado á actuación dos cadros de declamación dos coros populares, sobre os que recaíron frecuentes protestos dos nacionalistas pola escolla dos títulos que levaban aos palcos. As obras de Carré con localización rural continuaron a ser representadas, mais isto non evitaría disgustos ao dramaturgo coruñés (Tato 1997).

O primeiro tivo lugar a finais de 1925 e comezos de 1926. Para frear a dexeneración en que caíran os coros e a banalización que estaban



a facer da música galega, o musicólogo Bal y Gay escribira en 1924 *Hacia el ballet gallego*, ensaio en que realiza unha proposta para os coros se achegaren aos espectáculos musicais de calidade:

[...] cierta especie de cuadros o escenas cortas a base de música y plástica que nos han ofrecido los “teatros de arte” de que antes hablé. El argumento para tales escenas puede nacer facilmente de la misma letra de nuestras canciones populares –y hasta de su música (Bal y Gay 1924: 91).

Ora, cando, con motivo da representación polo coro vigués “Queixumes dos Pinos” de *Unha noite no muiño* –presentada polo colectivo como “zarzuela”–, se puxo en relación desde a prensa local esta obra de Carré coas súas propostas, o compositor protestou enerxicamente:

No puedo consentir, por honradez intelectual y por congruencia lógica, que se quieran hacer coincidir mis ideas con las de aquellos contra quienes va, en varios momentos, mi libro. Yo no he hablado de zarzuelas, ni de coros con orquesta, que es lo que ahora hacen ciertas entidades quizá más nefastas que las primitivas (Bal y Gay 1925).

Leandro Carré (1926a) sentiuse aludido e respondeu con outro artigo, moi irónico, en que explicaba que el xa predicara sobre a renovación da escena galega, insinuaba que Bal lle copiara as ideas reformadoras e denunciaba que a relación entre as súas obras e as propostas de *Hacia el ballet gallego* fora trazada tendenciosamente por certos xornais, non por el propio.

Bal y Gay retrucou cun outro artigo furibundo en que deostaba o teatro de Carré e acusaba o dramaturgo coruñés de ser un dos máximos responsábeis do lamentábel estado en que se encontraba o teatro galego:

¿Cómo voy admitir [sic], entonces, la coincidencia de la labor de “Saudade” y de “Queixumes dos Pinos” con mi pensamiento, cuando precisamente el autor que les suministra materia escénica es uno de los que más empequeñecieron y ensuciaron nuestra posible dramática? (Bal y Gay 1926).

Case ao mesmo tempo, Carré viuse inmerso, desde o xornal vigués en que polemizara con Bal y Gay –*El Pueblo Gallego*–, noutra áspera polémica con algúns dos representantes da xeración máis nova de autores galegos.

En novembro de 1925, Rafael Dieste publicou unha serie de artigos en que falaba da baixa calidade dos actores e dos dramaturgos galegos e, pouco despois, Evaristo Correa Calderón recollía esta idea e propuña as traducións como fórmula para evitar o teatro escrito até ese momento, nun artigo en que desprezaba unha obra de Carré:

Y ya que toda nuestra dramaturgia y nuestro costumbrismo escénico, escasamente puede sintetizarse en tres obras aisladas, ¿por qué no traducir al gallego obras extranjeras, aquellas que tuviesen más puntos de contacto con la literatura de nuestra tierra? [...] Y este nos parece el camino conveniente a seguir, entretanto no poseamos un repertorio abundante y recomendable.

Querer hacer patria a base de representaciones de *O zoqueiro de Vilaboa* o de *O corazón d'un pedáneo* sería pueril. No conseguiríamos más que reirnos de nosotros mismos (Correa Calderón 1926).

As provocacións lanzadas por Dieste e por Correa Calderón recibirían resposta dalgúns dos participantes na actividade teatral da década anterior, que explicaron aos máis novos o que tiña acontecido na Coruña. Aliás, nun artigo publicado o primeiro de febreiro en *A Nosa Terra*, que nesa altura dirixía Carré, presentábase unha listaxe de obras merecedoras de respecto e que se podían comparar coas de calquera autor estranxeiro, entre as que figuraban –xunto a *Trebón*, de Cotarelo; *A man de Santiña*, de Cabanillas; *Mareiras*, de Lugrís, e *Donosiña*, de Quintanilla– dúas obras de Leandro Carré: *O pecado alleo* e *O Engano*<sup>9</sup>.

Mais as controversias aínda continuarían. Tras o cese do directorio en 1926, a mingua na represión permitiría as actividades dramáticas

9 Sabemos que as obras citadas de Cotarelo, Cabanillas e Lugrís eran as preferidas de Carré, ao igual que as pezas seleccionadas da súa autoría, polo que el propio podería ter escrito o artigo de *A Nosa Terra* (Tato 1997: 171). Sorprende, no entanto, que teña incluído na listaxe *Donosiña*, unha obra que nunca convenceu ao dramaturgo.

dun colectivo como a Agrupación Dramática de Vigo, que en 1929 representou *O pecado alleo*, de ambiente pancego. Ora ben, esta encenación do grupo vigués que dirixía Emilio Nogueira espertou de novo a polémica da verosimillanza escénica no teatro galego aplicada á lingua das personaxes:

[...] para nosotros lo gallego, lo positivamente gallego, sería lo real, y real no es que varias personas de elevada condición social hablen entre sí en lengua vernácula. En Galicia, en este caso, se habla en español. Pero esto no es un defecto de la obra sinó del concepto que se ha forjado de lo que debe ser el teatro gallego. Nosotros no podemos admitirlo. El teatro en que todos hablen la misma lengua no puede pasar, en nuestro país, de una “verdad convencional” (*Vida Gallega* 408).

*Vida gallega*, a revista viguesa que se mostraba tan contrariada co monolingüísmo escénico da obra de Carré, iniciou así unha enquisa dirixida a destacados escritores<sup>10</sup> que, so a epígrafe “¿Que opina usted acerca del teatro gallego?”, irá publicando nas súas páxinas durante o ano 1929.

A opinión de Carré Alvarellos, o primeiro dos consultados, non pode ser máis categórica, repetindo o que xa sinalara nunha conferencia celebrada en 1923: “[...] se considerarán exclusivamente como obras de Teatro Gallego las que sean escritas originalmente en nuestro idioma vernáculo” (Carré 1929). Negábase, así, a reproducir no palco a diglosia presente na sociedade galega e defendía a representación de calquera camada a falar a nosa lingua. Tamén repetía as causas do atraso do teatro do país que apuntara Galo Salinas en 1895 –a falta de actores– e propuña o “sainete de costumbres ciudadanas” como fórmula para avigorar a escena galega.

Durante a ditadura de Primo de Rivera, Carré promoveu xunto con Ánxel Casal a Editorial Lar, que funcionou na Coruña entre 1924 e 1928. Para alén dunha revista, editaron unha cuarentena de textos literarios, entre os que tamén tivo presenza o xénero dramático:

10 Foron interrogados o propio Leandro Carré, Avelino Rodríguez Elías, Manuel Lustres Rivas, Manuel Lugiés Freire e Xesús San Luís Romero.

En Lar, imaxinamos que por iniciativa de Carré –home de teatro–, proxectan desde finais de 1925 a creación dunha Biblioteca Teatral –prelúdio da que vai sir en Nós–, onde se editaron, entre 1925 e 1927, catro importantes obras do noso teatro, pezas de dramaturgos tan capitais como foron Ramón Cabanillas e Antón Vilar Ponte, Armando Cotarelo Valledor e o propio Leandro Carré Alvarellos (Rabuñal 2000: 54).

Os catro títulos teatrais publicados por Lar foron a terceira edición de *Pra vivir ben de casados* e *O corazón d'un pedáneo*, do propio Carré, e dous textos que “propugnan unha certa revisión da historia en chave nacionalista e postulan dous mitos de longas raigames entre nós: Pardo de Cela e Prisciliano” (Rabuñal 2000: 55): *O Mariscal*, de Cabanillas e Vilar Ponte, e *Hostia*, de Cotarelo.

Após a proclamación da Segunda República, Leandro Carré conti-nou a defender as bondades da actividade dramática como medio de espallamento do ideario nacionalista e de superación do realizado durante a ditadura de Primo de Rivera:

O Teatro Galego, como manifestazón da nosa propia cultura, como estudo da vida da nosa terra, pode e debe ser á par que un motivo de distraición, un medio de expansión do noso idearium e unha forma artística de vigorizar a modalidade característica do pobo galego nos seus sentimentos e no seu pensar, na forma de expresión, na mesma estética, cousa en todo diferente das demais da península (Carré 1931b: 221).

Nesta altura, Carré mostrouse moi activo na prensa, publicando artigos en que opinaba sobre temas tan variados como a ortografía da nosa lingua, a autonomía á que Galiza aspiraba, o papel do nacionalismo ou a necesidade de constituír unha sociedade de escritores galegos.

Coa irrupción do fascismo, o proceso de reivindicación nacional en que o teatro se insería ficou totalmente esganado e as representacións na nosa lingua regresaron aos formatos máis folclórico, triviais e vulgarizados.

Durante a guerra, Carré foi encarcerado durante varios meses, os membros da súa familia abandonaron a casa familiar para se refuxiaren, repartidos, nas dos familiares e o seu fillo Leandro foi dado por desaparecido en combate (Maceira 2005 I: 230-232).

Nas décadas de 40 e 50, o autor aproveitou as limitadas ocasións ao seu alcance para falar do noso idioma cun evidente obxectivo dignificador, aínda que tivesen que ser ditadas en español. É o caso da conferencia “La lengua gallega”, que o escritor pronunciou no Liceo Artesanos de Monelos o 15 de abril de 1948.

Tamén se serviu de revistas portuguesas para dar a coñecer, algunhas veces por entregas, os textos teatrais da súa autoría que o franquismo condenaba ao silencio. *Perdoémonos* (1953) vería a luz na revista portuense *Lustada e Co'a máscara do amor* (1955), *Meiguerías* (1956), *Almas en pena* (1957) e *Tiros na rúa* (1957-1959), na bracarense *Quatro Ventos*.

Cando puido, estivo presente en medios galegos como *La Noche* (Compostela), *Vida Gallega* (Vigo) ou *La Voz de Galicia* (A Coruña), falando en ocasións sobre teatro galego. Tamén escribiu no *Boletín de la Real Academia Gallega*, da que fora proposto correspondente en decembro de 1942<sup>11</sup>. Porén, serán as publicacións galegas de Buenos Aires as que acollerán a maioría dos artigos publicados por Carré nestas décadas, nomeadamente *Galicia. Revista del Centro Gallego de Buenos Aires* e *Opinión Gallega*, ambas na capital arxentina. O autor asinará os seus escritos máis comprometidos con diferentes pseudónimos –L. da Rúa, L. de Sergude, L. do Pazo, Ramón Alvariño, Perucho do Ruevoiro...–, mais iso non impedirá que en 1952 Carré se sinta ameazado e publique unha mensaxe de despedida –despedida que non chegaría a concretarse, pois continuou a escribir:

Teño que deixar de vos escribir. Inda que pareza mentira nesta altura, hai algo que me obriga a calar. Non é naturalmente, a forza da razón; pero é a razón da forza [...]

11 Carré ingresou formalmente na RAG o 3 de marzo de 1945 co discurso *El idioma gallego en la Edad Media*. Foi contestado por Xosé Filgueira Valverde.

En parellas circunstancias todo pode constituir un perigo, a mais leve conmozón, un berro algo estridente, calquera cousa. Por isto todo-los servidores do ídolo están atentos hastra aos mais insinificantes movementos, feitos ou ditos [...]

O Ministerio de Educaçón e Propaganda ordenou â imprensa de Galiza que “non se pode publicar nada en galego, nen seguir unha poesía” (Rúa 1952, apud Maceira 2005 II: 189).

Nestes anos Carré aproveitaría igualmente as oportunidades que fornecían algúns programas radiofónicos de Londres ou París –a BBC e a RTF–, que emitirían textos da súa autoría, incluído un co que en 1964 gañara o concurso “Nieto Pena” intitulado “Pol-a creación d’un teatro galego do noso tempo”. Tamén concorrería a outros premios aos que podía presentar os seus traballos sobre a cultura galega, como o “Padre Feijoo”, do Centro Galego de Buenos Aires, que gañou en 1957 cun texto sobre o que se debía considerar como literatura galega.

Calquera vía servía para loitar contra o esquecemento ao que o franquismo quería condenar os frutos da cultura galega. Por ese labor, o dramaturgo aínda recibiría unha homenaxe pública na Coruña, organizada en 1968 polo coro “Cántigas da Terra” con motivo do seu octoxésimo aniversario.

O papel de “ponte historiográfica” (Rabuñal 1994: 147) de Carré co-braría toda a súa dimensión desde comezos dos anos setenta, cando comezan a agromar os primeiros sinais do movemento que conduciría á recuperación da actividade escénica galega.

O dramaturgo seguía moi atento ao que sucedía nos palcos, acompañaba desde a imprensa as estreas de pezas galegas<sup>12</sup> e escribía a favor da consolidación do teatro amateur na Coruña (Carré 1968). Tamén seguiu os festivais de teatro galego que os grupos do teatro refundacional destes anos organizaban na Coruña e estaba enteirado

---

12 En 1973, por exemplo, asinaba co pseudónimo “Leandro Larra” a crónica “Teatro galego. A noite vai coma un río”, en que se recollía a estrea do texto de Cunqueiro a cargo da Agrupación Teatral Tespís, da Coruña.

da celebración das Mostras que se celebraron en Ribadavia desde 1973. Carré insistiría na súa teima, animando aos grupos novos a que representasen obras de comezos de século en lugar dos textos que estaban a encenar:

Agora encomenzamos de novo con estas “mostras”. ¡Ben haxa quen pensou neso! e oxalá que medre o entusiasmo dos grupos de amadores; mas, permitídenos que fagamos uns comentarios ás novas “Mostras de Teatro Galego”.

Pra facer “Mostras de Teatro Galego” coidamos que se non deben desbotar nen esquecer as obras que se estiveron representando no decurso das devanceiras realizazóns a que vimos de nos referir pra poñer en escena outras obras estranxeiras traducidas co presto de que aquelas son “vellas”, xa que, por exemplo, *A comedia da oliña*, de Plauto, autor román do ano 100 antes de Cristo, non sómente é un “pouquichiño” mais vella, senon que está moi superada polo *Avaro* de Moliere; e mais graciosas e mais comprensivas e aparecentejas para os nosos son moitas das pezas galegas que temos. *A barca do inferno*, de Gil Vicente, é do año [sic] 1500, tamén “algo” mais vella das que eu recordo, e de querer presentar unha obra portuguesa de aqueles tempos, deberíase recodir a *A Castro*, de Antonio Ferreira [...] Poderíamos pasar pola tradución de *O mendíño e o can morto*, de Bertolt Brecht como unha mostra do teatro moderno, inda que non é precisamente do millor que ten o autor; mas, se de fomentar e arrequectar o noso auténtico Teatro Galego se trata ¿por qué non repasar algunhas das obras lembradas por moi poucos e aínda en xeneral descoñecidas para a xenerazón actual? (Carré 1974)

E, máis unha vez, tivo que lembrar e reivindicar o que se tiña alcanzado no teatro galego antes da guerra cando os máis novos, inmersos no proceso que acabaría por conducir á constitución do sistema teatral que hoxe coñecemos, afirmaban que non existía tradición no teatro galego. Foi Manuel Lourenzo o que, no coloquio posterior a unha das primeiras funcións do grupo de teatro da Asociación Cultural O Facho, da Coruña, pronunciou a sentenza que tanto ofendeu a Leandro Carré e que fixo con que o que fora director da

Escola Dramática Galega replicase e remitise aos asistentes ao seu texto “Literatura galega. O teatro”, publicado no Porto en 1961. Así o lembraría anos máis tarde o propio Lourenzo:

Andaba como un tolo buscando documentos até que nun acto se me ocorreu dicir que había que partir de cero porque non había nada antes. Levantouse un señor e púxome pingando despois de recitar unha serie de títulos de obras. Era don Leandro Carré Alvarellos, director de teatro das Irmandades da Fala da Coruña e autor dun cento de obras. Funno visitar á súa casa e deume material que me puxo en contacto con outras persoas até que, cando houbo documentación suficiente fixen xunto con Pillado a historia do teatro (Vidal 1997).

Efectivamente, para os interesados naquela altura na historia do teatro galego, Carré converteríase no principal testemuña e fonte de información sobre o acontecido antes do golpe militar de 1936, se ben que non resultase unha figura moi cómoda, debido á distancia etaria e estética<sup>13</sup> e ás imprecisións do seu depoimento<sup>14</sup>.

Así, por parte dos novos recoñecía-se o labor que Leandro Carré desenvolvera<sup>15</sup>, mais o afastamento entre eles e o vello dramaturgo era moi evidente:

Falar de Leandro Carré Alvarellos (1888-1976) é facer un pouco a historia do teatro galego de entreséculos. Sen o seu labor de recolleita documental [...], unha boa parte do noso teatro ficaría inédito,

---

13 No volume *O teatro galego* (1979), Manuel Lourenzo e Francisco Pillado explicaban así como entendían eles o teatro de Carré: “A súa idea do teatro, era, na técnica, benaventiana, con abundantes filtracións románticas [...] Preocupáballe o “decir” e o “comportarse” do actor en escea –máis ou menos como a calquera director de Compañía daquel tempo–; o que non era un atranco para que nas súas obras abondaran as esceas “a lo María Guerrero”, desmelandamente cursis”.

14 Lourenzo e Pillado tampouco ocultaban o seu incomforto polos erros que Carré lles transmitira: “[...] os seus *Apontamentos para a historia do teatro galego* (1931), a separata *Literatura Galega. Teatro* (1960), e máis o estudo *Pola creazón dun teatro galego do noso tempo*, [...] son textos de recurso necesario para os estudosos do tema, que, eso sí, haberan de se afacer ás inexactitudes do erudito” (Lourenzo e Pillado 1979: 81-82).

15 A sociedade cooperativa nada na Coruña en 1978 e integrada, entre outros, polos propios Manuel Lourenzo e Francisco Pillado denominaríase Escola Dramática Galega “denominación que é unha homenaxe a aquela que creara na Coruña a Irmandade da Fala [...]” (Lourenzo e Pillado 1979: 142).



especialmente o que atinxe á época das Irmandades, que él, como director, estrenou no período da Escola Dramática Galega (1922-1926), o máis fructífero en representacións, como levamos apuntado.

[...] Leandro Carré é, acaso, a figura máis representativa da nosa escea, non tanto pola calidade da súa obra dramática, canto polo traballo inxente que librou a prol da normalización da vida teatral galega. [...]

Nos derradidos anos da súa vida, erixiuse en defensor do teatro do seu tempo, fronte ás experiencias das novas xeneracions, coas que polemizou seguido (Lourenzo e Pillado 1979: 80-81)

Leandro Carré Alvarellos morreu na Coruña o 14 de febreiro de 1976, sen conseguir o seu desexo de ver nos palcos do país as obras teatrais –tamén as súas– escritas nas primeiras décadas do século, mais co recoñecemento do labor que desenvolvera na promoción da actividade dramática galega, pois, como xa dixerá Manuel María en plena ditadura franquista “[...] nadie luchó con tanto empeño para la creación dun teatro gallego como el infatigable Leandro Carré Alvarellos” (Manuel María 1958).

Do seu legado, salientamos a decidida defensa da calidade, da técnica, da preparación dos participantes na cerimonia teatral na nosa lingua pola que el tanto se esforzou:

[...] é preciso estudo: coñecemento da técnica teatral, da vida en sí, do ser humano, e da arte de espresar os pensamentos, as ideas, as paixóns. E, acima de todo, saber atopar este “tic” dramático da trama íntima da obra, que atrae, interesa e conmove ¡que é a maior dificultade do autor teatral!

E ademais, actores capaces de interpretaren debidamente, axeitadamente, no escenario as producións dos autores d’esa literatura dramática ben concebida e realizada (Carré 2006b).

## MODELOS REPERTORIAIS PROPUGNADOS POR LEANDRO CARRÉ

Se entendermos por “repertorio” a colectánea ordenada de regras e modelos que regulamentan a produción e consumo dun ben cultural (Even-Zohar 1999: 31), as primeiras décadas do século XX coñecerían unha auténtica polémica polo establecemento das fórmulas repertoriais que definirían o incipiente sistema teatral galego –por outras palabras, o protosistema teatral.

Neste apartado tentarase describir cales foron os posicionamentos de Leandro Carré a este respecto, cales os atributos que segundo o dramaturgo coruñés debían caracterizar o teatro galego –tanto os relativos á temática, como á estrutura, ao estilo ou á lingua en que debían estar escritas as obras dramáticas.

En todo o momento, Carré parte da consideración da autonomía do teatro galego, en relación principalmente a aqueloutro que ameaza coa súa absorción –o español–, como expuña en 1922 no primeiro dunha serie de artigos dedicados á formación dos actores e actrices:

A escena galega ten grandes diferencias coa castelá pol-o ambiente das obras, pol-a psicoloxía dos tipos, pol-a forma da expresión, e mais pol-as modulacións características da fala; de sorte que quens se adiquen á dramática rexional débense especializar no estudo de canto constitue a vida rural e vilenga de Galicia (Un vello actor 1922).

Aliás, na disputa polo establecemento do elemento que delimitase a pertenza ou non dunha obra dramática ao teatro galego, Carré nunca dubida en colocar a lingua como factor para a adscrición ao sistema cultural galego –fronte aos que tomaban en consideración outros aspectos como o tema, o ambiente ou a orixe do autor:

E ao me referir ao Teatro Galego, non falo naturalmente mais que do escrito na nosa fala, porque eu non podoo en maneira algunha considerar como obras galegas á todas aquelas que, aínda tratando de copiar tipos da terra, son escritas en castelán.

E non se me tache por esto de esclusivista, nen se diga que pretendemos establecer *cotos cerrados*, como aseguraba non hai moito tempo certo cronista. ¿Qué mais quixera eu, que desexo a grandeza da miña Patria, que ver arriquecida a nosa Dramática por algunhas obras que non é posible contar como formando parte d'ela, non porque nós as rechacemos, senon porque os seus autores non quixeron escribilas para a sua Terra?

Nada significa que un autor trace unha obra inspirada nun asunto galego ou desarrollando a sua acción en Galicia, como nada sinifica, por exemplo, que Linares Rivas escriba *Lady Godiva*, cuia acción se desenvolve en Inglaterra, para que por eso podamos ademitir que esta obra pertenza ao teatro inglés, senon ao español.

Por outra parte, pode un autor galego escribir unha obra sobre algún asunto ou problema universal, de ambiente completamente alleo á Terra nosa, que teña a sua acción en calquera parte estra, e noustante esa obra non podería se mais que unha obra galega (Carré 1923).

Neste sentido, Carré atribuía o feito de moitos dramaturgos de orixe galega escribir en lingua española á carencia no noso ámbito cultural dun elemento institucional forte:

En Galicia, nazonalidade perfectamente definida e que posee unha Literatura e unha Arte propias, carécese d'unha institución poderosa que labore pol-o engrandecemento e progreso da sua arte musical e dramática, e ninguén se preocupa d'esas cousas, obrigando así á moitos que poideran dar á sua terra días goriosos, á levar o froito do seu talento e da sua arte á arriquecer outros pobos (Carré 1923).

Na conferencia que estamos a citar, intitulada “A moderna orientación do Teatro galego” e pronunciada en 1923 no marco dunha serie de palestras organizadas pola Sección de Cultura e Fala da Irmandade da Fala da Coruña, Leandro Carré rexeitaría “certas obras de *ambiente que din galego*” con argumentos que xa esgrimiran os rexionalistas cando loitaban contra o estereotipo de brutos e incultos que transmitía dos galegos o teatro español<sup>16</sup>:

16 Contra estas consideracións, Carré achegaba unha descrición dos galegos e das galegas máis delicada e agradábel: “En xeneral, o galego é afable, cortés e hospitalario. Non é avaro nen refractario á cultura

Non hai dereito realmente á que algúns escritores, coa autoridade que lles dá fora de Galicia a condición de seren nados nesta Terra, presenten as xentes galegas como envolveitas nas burdas vestimentas das pasiós mais ruíns, das medoñentas supersticiós mais ridículas, das baixezas todas que sómente poden cometer as almas cativeiras. Certamente que en Galicia, *coma en todol-os pobos do Universo*, existen homes viles e ñorantes; mais ¿á que vén ese empeño en presentar escrusivamente estas lacras da humanidade cando se quer facer unha pintura das nosas xentes? ¿Por qué ese afincar mais e mais na crénza dos estranos que os galegos somos todos altamente cobizosos, torpes e grotescos? [...]

Hora é xa de que seipamos facernos respetar, de que romatemos d'unha vez co'ese falso e imbécil tipo galego que roda pol-os teatros españoles entre as gargalladas do púbrico (Carré 1923).

Así pois, Leandro Carré é herdeiro e sucesor dos dramaturgos rexionalistas. O único acréscimo importante que realizará a esta herdanza será a localización non rural para as tramas dos textos e a consecuente incorporación de personaxes burgueses ou fidalgos, segundo a tendencia inaugurada por Cabanillas en *A man de Santiña*<sup>17</sup>. Esa é a “nova tendencia” da que fala na conferencia que estamos a mencionar:

#### INÍCIASE A NOVA TENDENCIA

E hai que notar outra cousa. *A man de Santiña* é a primeira obra galega representada en que todol-os personaxes son fidalgos, seño-

---

conforme a pintan decote os estranos, nen triste e chorón: o carácter galego é mais ben pródigo e amigo de saber; e boa proba d'isto son os préstamos e facilidades que se dan uns aos outros moitas veces sen garantía ningunha, e as dificultades que teñen que vencer para impoñerse o sacrificio de estudar nas escolas rurales que sacrificio é ter que andar ao mellor unha legua, e loitar despois coa diferenza de idioma en que lle 'ensinan'. As moitas sociedadeas que teñen constituídas total-as colonias galegas para beneficencia e para o sostenimento de escolas que o Goberno non fai, proban tamén a nosa afirmación de rebuldeiro, como se ve nas festas, romarías, fiandós, tascas, etc., etc., que se celebran adoito en total-as comarcas. [...] A honradez e a nobreza de sentimentos son características no galego, como é tamén o amor á Terra e ao traballo” (Alvariño 1922c).

17 Laura Tato (1999: 79-80) explica a radical novidade de *A man de Santiña*: “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 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 galegos aos fillos o problema da lingua estaría resolto; de aí o interese en convencer a muller das cidades das bondades da enxebreza [...]”.

res. Este é o cambio, o camiño que se inicia, para o progreso do noso Teatro, a nova orientación que ha dar impulso â Dramática galega.

[...] *A man de Santiña* iniciou, pois, a nova tendencia. Realmente, a vida de Galicia non é sômente a vida dos labregos, e non debe pol-o tanto limitarse o noso teatro á escenas rurales, senon que debe atender tamén aos innumerables motivos e problemas que teñen existencia nas vilas, dándolle â par variedade ao ambiente das obras escénicas e arriquecendo o seu desenvolvemento artístico (Carré 1923).

Efectivamente, Carré concordaba con dous dos obxectivos deseñados en 1919 pola Irmandade da Fala da Coruña para a renovación teatral: o tema universal e a incorporación de ambientes urbanos e de personaxes das camadas sociais máis elevadas<sup>18</sup>. Desde a constitución do Conservatorio, asumiu a idea da ambientación vilega, pois os textos teatrais que escribiu con anterioridade a 1919 estaban localizados no rural. Para alén dos parrafeos *Palique* (1917), *Ár de progreso* e *A ruín materia*, os catro títulos dramáticos publicados por Leandro Carré antes de 1919 –*Pra vivir ben de casados* (1918), *Noite de ruada* (1918), *Tolerías* (1918) e *Rexurdimento* (1918)– desenvolven a súa acción nunha aldea galega. O mesmo acontece con *Enredos*, estreada e publicada en 1919.

No entanto, dúas pezas escritas no primeiro semestre de 1919, segundo testemuña o propio autor<sup>19</sup>, *O pago* (marzo) e a nunca estreada nin publicada *Os amores de Xan, quinto* (xuño), están localizadas, respectivamente, nunha cidade calquera de Galicia e na Coruña. A importante novidade das ambientacións pacegas ou urbanas e das personaxes das camadas máis privilexiadas, que achegaba *A man de*

18 Así o proclamaba *A Nosa Terra* o 6 de xaneiro de 1919, no artigo en que se comunicaba o ofrecemento de *A man de Santiña* por parte de Cabanillas: “[...] para a dinificación *momentánea e urgente* do noso idioma nada juzgamos millor que as obras teatrás de tema universal nas que interveñan persoaxes d’altura, escritas en galego. Obras nas que o galego sirva samente de meio d’espresión como outro calquer idioma nazonal”.

19 Como se verá máis adiante, Carré compilou nuns volumes manuscritos as súas obras longas, indicando en cada caso a data en que foran escritas.

*Santiña*<sup>20</sup>, converteríase desde este momento nunha teima de Leandro Carré.

Así o argumentaba, por exemplo, en “Conceito da Literatura Galega e outros ensaios”, texto co que gañou en 1957 o Premio “Padre Feijoo” do Centro Galego de Buenos Aires:

Caraiteres estranos, paixons noxentas, danse en xentes de todas as crases. Estudemos aquelas e apriquémolas a persoas de crianza superior con preferencia ás das crases homildes. Os lectores son xentes de cidades. Démoslles literatura axeitada aos seus gustos e coñecimentos. Fagámoslles ver de camiño que a lingua galega é doce, é meiga; mas é rexa e enérxica tamén; que coma outra calquera préstase para amosstrar total-as sensazóns, total-as inquedanzas, ou as ledicias e as máguas; en fin todol-os sentimentos e mail-as emozóns todas do ser humán; e que en boca das xentes cultas é unha forma de espresión das mais fermosas do mundo.

Elevemos o nivel da nosa literatura ao cume. Así o eisixe a nosa propia dinidade de galegos. [...]

Se os temas universaes se non esgotan en ningunha lingua ¿Por qué han de se esgotar na galega? Poderían esgotarse sômente se o conceito da nosa literatura rexional for un conceito restrinxido, de elemento rural escrusivamente; mas de ningunha maneira se empregamos o idioma do noso país no ampro senso de lingua europea, culta e literaria, auta para desenrolar calquera tema de características universaes (Carré 2006a: 80-81).

Porén, non sorprende constatar que na produción teatral de Carré posterior a 1919 varios títulos continúan a estar localizados en contornos rurais, pois durante a represión da cultura galega posta en

---

20 O texto deixou nel unha fonda pegada. Sen considerala unha obra mestra, Carré (1923) gababa os méritos da obra de Cabanillas: “Non foi baldío o esforzo da Irmandade cruñesa, e o chamado ‘Conservatorio Nazonal de Arte Galega’ tivo o mais formidabre éxito coa representación de *A man de Santiña*, esa delicada comedia de Cabanillas, que é unha xoya pol-a alanura das frases, pol-a poesía que arrodea c’ unha aureola recendente as figuras que nela teñen vida. Lástima que un linguaxe tan poético, tan belo, non dé relevo á unha acción mais emocionante. Un anaquiño que afondase a pasión, o drama que se inicia, e a comedia de Cabanillas ocuparía o mais alto lugar na Dramática galega”.

andamento por Primo de Rivera, o dramaturgo continuou a fornecer os coros populares de textos que non ultrapasasen o marco en que a ditadura recluíu o teatro galego.

Así, *A venganza* (1922) e *O corazón d'un pedáneo* (1925) ambientáanse na aldea; *Almas em pena* (escrita en 1921 e publicada en 1957), nunha modesta casa de pescadores, e aínda escribirá varios parrafeos e “estampas de costumes”. Aliás, das cinco obras teatrais publicadas por Xosé Manuel Maceira no volume *Leandro Carré Alvarellos: obra inédita e esquecida* (2006), tan só unha –*Ao rolar da vida*, escrita en 1929– se localiza nunha cidade. Porén, *O pecado alleo* (1924), que se desenvolve nun pazo, *Tiros na rúa* (publicada entre 1957 e 1959) e as tres obras que se inclúen neste volume si teñen unha ambientación non rural.

Aínda que, como estamos a ver, el propio non se sirva sempre destas localizacións<sup>21</sup>, Carré continuará a defender toda a súa vida que no teatro galego é posíbel tratar calquera tema e que este se pode desenvolver en calquera contexto, sen ningún tipo de restricións. Eis a argumentación que o dramaturgo fornecía no traballo co que gañou en 1964 o concurso “Nieto Pena” da Radiodiffusion-Télévision Française de París:

Os temas son a esencia, a razón de ser da obra mesma; e como a literatura, sexa teatro, novela ou poesía, é unha arte e a arte é universal, o autor dramático ha procurar dotar á súa obra, libremente, de un valor propio e orixinal, sen se someter a única e forzosamente a tópicos rexionaes locais, nen a encaixillados que limiten a súa idea, a súa esgrevia ilusión de lograre unha obra con caraiter de universalidade, se ben esto non sexa doado de acadar; mais, hai que intentalo (Carré 2006b: 65).

21 No entanto, xa en 1951 Varela Jácome consideraba, na súa *Historia de la literatura gallega*, que as obras protagonizadas por fidalgos ou burgueses (*O pecado alleo*, *O engano*, *O pago*, *Ao rolar da vida*, *Tiros na rúa* e a inédita *Coas das crebadas*) eran as máis importantes da obra teatral de Carré e engadía: “La preocupación de Carré Alvarellos es dar categoría al habla gallega, y para ello localiza sus obras en ambientes urbanos”, idea que compartía o propio autor –“Os personaxes d’estas miñas obras son señores fidalgos, homes de cidade; xentes cultas. É os temas tratados son de caraiter universal se ben vistos e estudados na propia terra nosa en cuio ambiente se desenrolan” (Carré 1955).

Ora ben, isto non significa que concordase totalmente co proxecto de renovación que, so a dirección de Fernando Osorio e a promoción e apoio de ilustres irmandiños como Antón Vilar Ponte, abrigaba o Conservatorio. Tras a peza de Cabanillas, anunciouse a encenación de *Donosiña*, de Xaime Quintanilla, unha obra que encaixaba perfectamente na liña naturalista que desde a dirección do Conservatorio se consideraba que permitiría o tránsito á contemporaneidade que o teatro galego precisaba. O texto de Quintanilla foxe dos códigos do teatro realista burgués de filiación romántica e trata, sen o condenar, o áspero tema do adulterio dunha muller –acompañado da extorsión, do roubo e do asasinato–, sen retirar da vista do espectador os sucesos máis duros e delicados, como adoitaba facer o teatro convencional.

Leandro Carré, imbuído de referentes rexionalista e dos modelos calderonianos do teatro español, dificilmente podería asumir a estética naturalista –o terceiro dos alicerces da renovación propugnada desde o Conservatorio–, como el propio patenteaba na conferencia organizada pola Irmandade da Coruña após se frustrar o proxecto do CNAG:

O Teatro non debe ser copia exacta da realidade, tal como ela é, con todol-os seus componentes bós ou malos, pois xa é sabido que na vida, se ben algunhas veces descóbrese unha manifestación de beleza, moitas mais son as que de cote producen impresiós antiestéticas, desagradabres e insulsas, a mais de que para ver un cuadro tan realista que imite o mesmo natural, non é preciso ir ao teatro. A arte dramática debe ser a creación de algo novo, que aínda lembrando a vida real, na que se inspira, tenda ao ideal, espertando no espectador un sentimento de beleza, unha emoción purificadora e educativa (Carré 1923)

Non sorprende, pois, que o texto de Xaime Quintanilla lle resultase estraño, excesivo e deselegante:

*Denosiña* e *Alem*, de Quintanilla, son dúas obras exóticas pol-os tipos, pol-o ambiente e pol-o asunto. A primeira parece inspirada



nas cousas francesas en que abundan os maridos enganados, as cobizosas aventureiras, os bandidos que se finxen amigos dos que explotan, e hastra os cínicos chantaxistas. Somella como se Quintanilla quixera satisfacer co' esta obra os gustos do público afeito ás produccións cinematográficas por series en que se ven as cousas máis estranas.

Houbo quen comparou esta obra coas de Maeterlink [sic]. ¿E en qué se asomella esta produccións do gran autor belga? ¿Onde ten esa delicadeza, esa forma dramática e misteriosa que tanto emociona n-aquel autor? (Carré 1923)

Leandro Carré dirixía desde 1917 a sección de declamación do coro coruñés “Cántigas da Terra” e, segundo se anuncia en outubro de 1919, este coro acollerá a Escola de Teatro Galego Rosalía Castro, promovida polos interesados en dar continuidade ao proxecto teatral das Irmandades cando o Conservatorio está a esmorecer por disidencias canto ás liñas que debían definir a súa actuación (Tato 1997 e 1999). Porén, este proxecto tampouco alcanzaría a callar.

Tras o desaparecemento do Conservatorio, as actividades teatrais da Irmandade da Fala da Coruña terían continuidade –deixando de parte a pretensión da renovación do teatro galego desde o naturalismo– nun cadro de declamación que, a partir de 1922 e até o seu desaparecemento en 1923, levará o nome de Escola Dramática Galega. Coa partida de Antón Vilar Ponte, Leandro Carré estivo á fronte da EDG ao mesmo tempo que dirixía *A Nosa Terra*, o boletín da Irmandade, onde publicou unha serie de oito artigos sobre a interpretación actoral, dos que seis están directamente inspirados no *Tratado de tratados de declamación* (1914), de Luis Millá Gacio. A influencia do teatro romántico de figuras faise moi evidente nalgúns fragmentos destes artigos, como en aquel que pretende axudar a caracterizar as personaxes a partir da maquillaxe. Eis un exemplo, a propósito de como debían pintarse as cellas, que deixa constancia dos modelos caducos e totalmente afastados da revolución actoral que protagonizara Konstantin Stanislavski desde finais do século XIX:

As cexas son unha das cousas que mais variación prestan ao tipo e contribuyen á lle dar carater.

Xuntas e grosas, acusan estupidez.

Arredadas e finas, hipocresía.

Ben dibuxadas e en arco, bondade.

Mal dibuxadas e rematando en punta hacia arriba, maldá (Alvariño 1922b)

A actividade dramática desenvolvida por Leandro Carré tanto nos coros populares como na Escola Dramática Galega estivo caracterizada pola representación de títulos de autores rexionalistas como Galo Salinas –con cuxa obra *¡Filla...!*, escrita moi probabelmente en 1892, inaugurou a súa primeira temporada á fronte da EDG–, xunto a pezas da súa autoría. En palabras de Laura Tato (1999: 88), “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”.

Con todo, o autor non tiña ningunha inclinación polo exitoso modelo de teatro fornecido polas pezas de Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida, que Carré definía como “dous rapaces animosos que representaron varios diálogos que eles mesmos escribían”. E acrecentaba:

Certamente que estes diálogos, inda que teñen moita gracia e tipos ben estudados, non poden noustante se consideraren como obra de gran valor na nosa dramática, mais eles abriron as portas do Teatro Galego á comedia, xa que por entón foi cando se crearon novos coros en diversas vilas galegas, e seguindo o exemplo do ferrolán entre dúas partes de música representaban un xoguete ou unha comedia (Carré 1923).

Con certeza, temos que procurar a razón deste rexeitamento na idea de Carré de que “alguns autores pecan de esceso buscando o éisito

de risa coas cóchegas da crudeza” (Carré 1923). O decoro exixido á arte escénica, segundo o pensamento de Carré, non cadraba con estes “excesos” cómicos:

Eu entendo que está ben un pouco de realismo, sobre todo cando se trata de presentar cuadros rurás feitos como pasatempo, mais non sexa tanto que pique coma os toxos ou o que é peor, que cause noxo, que por riba de todo a obra teatral ha ser artística (Carré 1923).

Nos últimos anos da ditadura de Primo de Rivera –que aplicou unha forte censura ás manifestacións non folclóricas nin banalizadoras da cultura galega–, Carré propuña como solución ao problema da falta de público para a actividade dramática galega o modelo do “sainete de costumes”, de grande suceso no teatro comercial español:

Quizá una de las cosas que pudiera contribuir grandemente al robustecimiento de la escena gallega sería el sainete de costumbres ciudadanas. La representación de tipos populares bien dibujados, con gracia, atraería seguramente una gran muchedumbre de público al teatro (Carré 1929)

A diferenza do teatro de Charlón e Hermida, este era un xénero elegante e amábel aos ollos burgueses, pois nel non tiñan cabida os excesos verbais e os sucesos desagradábeis eran retirados do ollar do espectador. Tamén nos sainetes, Carré teimaba en levar as ambientacións ás cidades, diferenciándoos así das “estampas de costumes”, que focaban os traballos da cultura rural tradicional.

Canto á estrutura formal dos textos dramáticos, Leandro Carré rexeitaba por frívolas e pouco vantaxosas certas prácticas introducidas polos novos dramaturgos, como a de prescindir da estrutura tradicional en escenas:

En Galicia houbo quen quixo meterse á innovador no noso Teatro, e toda a novidade que se lle ocorreu foi suprimir a división por escenas, iñorando que eso é produto da necesidade mecánica da representación (Carré 1923).

O dramaturgo coruñés tamén se mostraba contrario á inclusión de monólogos, “que con razón van desaparecendo no moderno teatro” (Alvariño 1922a).

Moi probablemente, coñecía obras de Strindberg, Ibsen, Maeterlinck ou Tchekhov<sup>22</sup>, mais, como se inferirá a seguir da análise das tres obras reproducidas neste volume, os seus textos están arraigados –consciente ou inconscientemente– na tradición española que, desde o Barroco, xira á volta da temática da perda e recuperación da honra.

Tras a guerra civil, Carré non volvería a editar teatro até a década de cincuenta, en que dá a coñecer en revistas portuguesas catro pezas breves e a comedia dramática *Tiros na rúa*, publicada en tres entregas entre os anos 1957 e 1959 e cuxos modelos repertoriais daban continuidade aos empregados polo autor na década de vinte. Xosé Manuel Maceira (2005 I: 641-642) informa aínda da existencia de, polo menos, un drama e tres comedias inéditos escritos nestas décadas e de catro “estampas” compostas nos anos cuarenta.

Tras o silenciamento da actividade teatral galega durante a ditadura fascista –tempo en que teimará por conservar a memoria do acontecido nas primeiras décadas do século–, en 1964 Carré publica en *La Voz de Galicia* un artigo intitulado “Por la creación de un teatro gallego de nuestro tiempo”, tradución para o español do orixinal galego co que gañara ese ano o concurso Nieto Pena da Radiodiffusion-Télévision Française<sup>23</sup>. En oposición á folclorización á que se someteran as manifestacións escénicas na nosa lingua, o dramaturgo defende un teatro que resulte do interese das elites cultas:

Quizaves o cinema sexa un espectáculo mais de masas; mas, o teatro ten maior encanto para xentes cultas, de espírito inqueda e mais gostante das belezas que ten o diálogo engrinaldado de ideas e de

22 Así o parece recoñecer o autor cando fala das súas obras: “En todas elas tratei de facer arte seguindo un rumbo de modernidade d’acordo có que puider adeprender nas obras do teatro noruego, ruso, dinamarqués e alemán á cuio estudo adiqueime, e que deixaron na miña alma unha visión de arte e sentimento ideal” (Carré 1923).

23 O autor concorrera a este concurso cun lema abondo significativo: “O Teatro é un grande medio da civilización; mas, non prospera onde non a hai”. Almeida Garret”. Reproducimos o orixinal en galego, recollido por Xosé Manuel Maceira en *Leandro Carré: Obra inédita e esquecida* (2006).

pensamentos, que van directamente impresionar o sentir e o pensar do espektador (Carré 2006b: 57-58).

Rebélase igualmente contra a reclusión, provocada polo réxime franquista, do teatro galego na escrita, como un teatro para ler que non alcanzase a ter forma escénica. Carré defendía a dimensión espectacular –e, por tanto, social– do acto dramático:

O teatro é un espektáculo; un espektáculo literario realizado, vivido, por un grupo de actores, coa coperación do escenógrafo, o xastre, o eletricista, etc. etc.

É un espektáculo artístico cuio principal oxeto é o de distrair, entreter con apacemento o público que co'este fin acode ao teatro.

Agora ben, o teatro pode conter en sí, â par que os elementos de recreio para o espírito do espektador, outras características que o complementan; ben sexan estas de carácter educativo, social ou político; e tenden a espertar en quen contempla a realización escénica un sentimento moral, de pura beleza artística, emocional ou fantástica, etc. (Carré 2006b: 59).

Mais, con independencia das características da obra dramática, Carré lembra cal debe ser a norma sistémica que se aplique ao noso teatro, a valiza que determine cando un título dramático pode ou non ser considerado galego: o idioma<sup>24</sup>.

Nun panorama tan difícil como o que deixara a censura franquista, o dramaturgo coruñés continuaba a crer que era posíbel recuperar a escrita dramática na nosa lingua, se ben que mostrándose moi realista canto ás posibilidades de número e calidade dos autores que se decidisen por escribir en galego:

O pretendermos que os dramaturgos galegos poidan emparellarse cós millores do mundo é ridículo, e non por considerarmos que sexa imposible que algún dos nosos poidera acadar sona universal;

24 “E no tocante â linguaxe ou idioma en que as obras foron creadas e escritas, é o que lle dá nacionalidade e ambiente â produción escénica” (Carré 2006b).

mas, de momento, coidamos que sería abondo que aparecieran na escena rexional tres ou catro autores novos que poideran superar áqueles que nos derradeiros anos devanceiros ao 1936 lograban os entusiastas aprausos do público nos teatros das nosas cidades (Carré 2006b: 61-62).

Repetindo o argumento, de longa tradición desde Galo Salinas, de que non había actores para o teatro galego, Carré lembraba que existía unha tradición dramática en galego e lamentábase de que non se encenasen as obras de antes da guerra, entre as que figuraban as súas:

Dícese adoito que non hai un teatro galego. O que non hai son actores que realicen as obras escritas; algunhas xa representadas con aprauso e imprentadas [...]

[...] das do noso teatro rexional, as mellores son cáseque descoñecidas en ausoluto, e só chegamos a ver algunhas vegadas as mais simples, as de menos importancia e inda d'estas, malamente seleizoadas e peor intrepretadas cáseque sempre.

D'ahí que, coa compracencia de certa cras de “críticos”, corra o dito de que non temos un teatro galego, ou que “todo” o que hai é tan ruín que non merez ser tido en conta.

Coidamos que a conclusión é falsa e inxusta (Carré 2006b: 62-63).

Infelizmente para os seus intereses, o movemento de recuperación da actividade dramática galega que se iniciaría a finais da década de sesenta non se sentiría interesado polo teatro do tempo das Irmandades, moi afastado do que desexaban levar aos palcos do país.

No mesmo artigo, Carré consideraba urxente que se puxesen ao alcance dos grupos amadores espazos que lles permitisen mostrar os seus espectáculos sen ter que alugar os caros teatros vilegos, “cuio aluguer resulta enormemente cuantioso”<sup>25</sup>, e ponderaba a pertinen-

---

25 “Sería preciso dispôr d'un local accesíbele para entramos elementos: actores e público, xa que uns e outros precísanse para que o teatro funcione” (Carré 2006b: 63).

cia dos certames de textos teatrais, como o celebrado en Lugo en 1960 ou o creado en 1963 pola asociación cultural compostelá “O Galo”:

Fálase arestora de establecer un premio anual de teatro, e inda que os certames teñen perdido o creto, non deixaría de ser un estímulo se o premio é d’algunha importancia, para contribuíre a fomentar a arte teatral na nosa terra.

Coidamos noustante que o primordial é podere se dispôr d’un local axeitado para as eisibicións dos grupos de amadores que realicen as representacións das obras que xa hai, mais das que poidan ire aparecendo e aperfizoándose cò estudo e a práctica, que é, ao noso entender, a maneira mais eficaz para acadar o que nos propoñemos, se, en verdade, queremos facer un teatro galego dino de nós e do noso tempo (Carré 2006b: 67).

E aínda insistiría na súa vella teima de defender os textos dramáticos con ambientacións urbanas:

Coidamos que un dos defeitos que ten o noso teatro actual (salvo as esceicións d’unha vintena de tíduos), é a de pretendere gañar a estima das xentes homildes da campía ou das vilas, e derrámase en temas e ambientes d’unha vulgaridade que o afoga [...]

A Galiza é unha rexión da España; é pol-o tanto, un país europeo. E mália de que a maor parte da povoazón da Galiza vive no campo, eisisten cidades coa vida e caraiterísticas de taes povoacións, e nelas poden se atoparen motivos infindos para realizar creacións de inúmeras obras teatraes, sen que deixen de ser temas galegos [...] (Carré 2006b: 64-66).

Non costa moito imaxinar cal sería a opinión de Leandro Carré a respecto do *Ipólito* de Eurípides, o espectáculo vangardista co que o 26 de abril de 1973 homenaxeaba ao escritor o Teatro Circo da Coruña, un dos grupos involucrados na recuperación da actividade dramática galega de finais da década de sesenta e comezos do setenta que con-

duciría á refundación do sistema teatral<sup>26</sup>. Sexa como for, a propecta idade de Carré –para alén da distancia estética– fixo con que as súas ideas sobre o curso que o teatro da Galiza debía tomar xa non tivesen a máis mínima incidencia no desenvolvemente da actividade dramática deses anos.

En agosto desde mesmo ano, con motivo da estrea de *A noite vai coma un río*, de Álvaro Cunqueiro, polo Teatro Experimental Tespis da Coruña, nunha crónica en que asinaba como Leandro Larra, Carré mostrábase “verdadeiramente satisfeito” e celebraba que o noso teatro se fose arriquecendo, “inda que moi pouco a pouco, por se ter perdido a continuidade de aquela devanceira xeira que decorreu dende o ano 1919 ao 1935, tan vizosa en acontecementos da arte teatral galega e do revalorecemento da nosa fala vernácula” (Larra 1973).

---

26 *La Voz de Galicia* [25-4-1973] informou do acto: «Teatro Circo quiere adicar esta representación, a don Leandro Carré Alvarellos, pola súa labouira longa e feraz a prol do teatro galego do pasado, como autor e director de escea da Escola Dramática Galega das Irmandades da Fala, e mais a aquela xeneración que arricou o teatro das follas dos libros pra o poñer enriba dos escearios».



## FÓRMULAS TEATRAIS PRESENTES NESTAS OBRAS

A primeira cuestión que atrae a nosa atención nas tres obras teatrais que se reproducen neste volume é a dos subtítulos: *O pago* descríbese como “drama en tres actos”, e *O engano* e mais *Un caso complicado*, como “comedia dramática en tres actos” e “comedia en dous actos”, respectivamente.

A diferenza entre “comedia” e “comedia dramática” refírese, sen dúbida, ao tipo de final destas obras, pois *Un caso complicado* ten un desenlace feliz con promesa de matrimonio e *O engano* conclúe co suicidio do protagonista. Mais, entón, cal é a razón para considerar como comedia unha peza cun final tan duro? Pensamos que Leandro Carré calificaba as súas obras como comedia ou drama segundo o estado emocional que provocaban no espectador durante o seu desenvolvemento, isto é, se se representaba ou non un grado especial de sufrimento por parte das personaxes. Neste sentido, os protagonistas de *O pago*, cualificado polo seu autor como drama, están a vivir desde a primeira escena unha situación desesperada por falta de diñeiro —feito que imposibilita o tratamento que Miguel, enfermo, precisa para salvar a vida. É, así, un drama, máis concretamente un drama burgués achegado nalgúns trazos ao melodrama, pois se ben non ten o subliñado musical que, en orixe, este termo demanda, si incorpora a intensificación, desde o comezo, do aspecto patético e sentimental. *O engano* e *Un caso complicado* non acrecentan na súa trama esta intensificación emocional, apesar do final violento da primeira, de maneira que a súa contemplación resulta máis afábel, menos “dramática”; por iso as cualifica Carré como comedias, aínda que unha delas sexa unha “comedia dramática”.

Con todo, esta clasificación non envolve modelos ou fórmulas diferenciadas, xa que a estrutura, a lingua e até o ritmo do drama son moi semellantes aos das comedias.

Tamén é salientábel o feito de dúas das obras teren unha extensión absolutamente inhabitual na época. *O pago* e *O engano* son pezas en tres actos, continuando o modelo que inaugurara Lugrís en *Mareiras*.

Fóra dun texto en verso de San Luís Romero moi virado para o século XIX<sup>27</sup>, nese momento, unicamente Carré e Quintanilla, con *Donosiña*, se decidiran a imitar a Lugrís Freire. O teatro galego adoitaba integrarse en veladas que incluían música ou pezas en español, mais estes autores consideraban que se podían dar funcións que incluísen unicamente a representación dun título galego.

A seguir, ponderaranse, peza a peza, as características dos títulos reproducidos neste volume, con especial atención aos modelos repertoriais que desde eles se propugnan.

### O PAGO

Carré apunta ao comezo desta obra que se trata dun texto premiado en 1920 no certame de Betanzos co “3º lugar, 4º premio”. Esta enigmática orde débese ao feito de o primeiro premio ter sido declarado deserto, o que fixo con que Carré considerase que, apesar de ter recibido o cuarto galardón, a súa obra ocupaba o terceiro lugar entre as premiadas<sup>28</sup>.

Segundo ten estudado Laura Tato (1997, 1999), o proceso atinente a este certame resulta moi revelador das diferencias “entre dúas concepcións diferentes do teatro galego dentro das Irmandades da Fala” (Tato 1997: 86) e até do minoritario que era o bando dos que propugnaban vías de renovación para o teatro galego.

O premio demorou máis dun ano en ser fallado, moi probablemente polas disensións entre os membros do xuri –Salvador Cabeza de León, Antonio Rei Soto e Vicente Risco–, diverxentes estética e ideoloxicamente. Esta falta de unanimidade tería provocado, igualmente, a non adxudicación do primeiro premio. Tato (1999: 84) explícanos este proceloso proceso:

27 *O Fidalgo*, drama en tres actos e en verso, estreada en 1918 polo grupo compostelán “Brisas Futuras”.

28 Para alén dos seis primeiros premios, o xuri concedería tres accesits a senllas obras de Leandro Carré: *A paz do campo*, *O engano* e *Os amores de Xan Quinto*. Con tan estensa participación, debían ser grandes as aspiracións do autor por conseguir o premio, así como a decepción polos galardóns finalmente alcanzados.

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 [...] 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.

As obras presentadas por Carré non podían ser encadradas na estética naturalista –tampouco no expresionismo ou no simbolismo, as outras vías de renovación que ían ser tentadas–, mais no mínimo fuxían do costumismo ruralista decimonónico –á excepción, eventualmente, da inédita *A paz do campo*, á que non temos acceso. A lóxica decepción do autor non o fixo renunciar ás ambientacións urbanas, como xa se ten sinalado. Tampouco recusou Carré citar os premios obtidos no certame de Betanzos, pois eran moi poucas as entidades sancionadoras da calidade dos textos e o autor non ía abdicar do capital simbólico que estas mencións concederan á súa obra.

Así describía Leandro Carré esta peza, tras a análise de *O engano*:

*O Pago* é outra cousa. Presenta n-unha forma dramática a necesidade, a xusticia, de que a xente que traballa nunha casa de comercio ou nunha industria calquera, teña participación nos seus beneficios, sendo algo así como unha especie de socio industrial. Nesta obra non sômente desenvólvese a acción na cidade, senon que, como vedes, o asunto d’ela non está inspirado nun tema que afecte escrusivamente ás nosas xentes, do campo ou da vila, senon que pode ser de interés para as xentes de moitos países; é dicir: tende ao “universalismo” (Carré 1923).

Por esta razón, o autor incluiu este título, xunto a *O engano* e *O pecado alleo*, entre os títulos da «nova orientación» que “destacan pol-a súa extensión e importancia” (Carré 1923), xunto a obras de Galo Salinas, Xaime Quintanilla, Armando Cotarelo e Xacobe Casal.

A acción de *O pago* está localizada nunha *cidade calquera de Galicia*, mais esta cidade é facilmente identificábel coa Coruña, pois os protagonistas devecen por ir á aldea de Montrove, próxima á cidade herculina. A trama constrúese á volta dunhas personaxes pequeno-burguesas con problemas pequeno-burgueses, como a necesidade de diñeiro para alugar unha casa no campo –segundo a recomendación do médico, para que a ameazada saúde de Miguel poda mellorar. Rómponse, así, a vinculación da lingua galega co rural, incorporándoa sen maiores xustificacions á vida das cidades. Como acontecía coas tres señoritas de *A man de Santiña*, de Cabanillas –cuxa influencia sobre Carré xa foi sinalada–, a obra incorpora unha personaxe vestida de *mantilla* a falar galego.

No primeiro acto, a acción verase moi litimada e o interese centrase na exposición da situación através do diálogo entre as personaxes. Trátase dunha prolongada presentación do drama en que unicamente ten lugar a venda das súas xoias por parte de Luísa, a cuñada do doente.

No segundo, a acción localízase na casa comercial onde traballaba a personaxe que require atencións médicas e procédease á caracterización do seu xefe, don Camilo, e de Ernesto, outro dos empregados. Neste acto preséntanse a maneira de actuar de dous vividores sen escrúpulos que antepoñen o seu interese á ética profesional –Peñalba e o propio Ernesto–, actuacións que animarán a don Camilo a abusar da súa posición diante da muller do doente para obter dela favores sexuais. Aliás, cómpre sinalar que o roubo de Ernesto na empresa é presentado por Carré como consecuencia da influencia dunha muller –probabelmente unha actriz, pois un contrato que acaba de asinar, e co que podería manter ao seu namorado, obrígaa a saír do país.

A acción do terceiro acto céntrase na proposición indecente de Don Camilo á muller do doente e as consecuencias fatais que provoca neste último coñecer as intencións do seu xefe. Carré dedica dúas escenas, a sexta do segundo acto e a cuarta do terceiro, a desenvolver a chantaxe que don Camilo realiza a María coa intención de ob-

ter dela favores carnais, de maneira que o espectador está advertido desde a metade da obra deste feito e o tema sitúase, así, no centro da trama.

Hai un aspecto nunha didascalia que chama poderosamente a nosa atención pola función que Carré destina para este tipo de comentarios. Na escena cuarta do primeiro acto, indícase que o dono da casa en Montrove *fai unha reverencia e vaise pol-a dereita*. Eis a seguinte intervención de María, a muller do enfermo:

MARÍA – (*Que simula acompañalo hastra a porta volve cavilosa*)  
¡Quinientas pesetas!

Na nosa opinión, non é María quen *simula acompañalo hastra a porta*, pois non hai ningunha razón para que non despida correctamente ao visitante e finxa ir con el. A simulación á que se refere Carré é a que debe realizar a actriz que interprete María, pois tras abandonar o palco xunto ao actor que interprete a Modesto, deberá agardar un tempo antes de regresar, “simulando” que o acompañou até a porta<sup>29</sup>. Non é frecuente que Carré reserve as didascalias para este tipo de indicacións propias da encenación<sup>30</sup>, mais temos que lembrar que, nas datas en que redixiu este texto, o dramaturgo estaba a publicar nas páxinas de *A Nosa Terra* unha especie de manual de interpretación por entregas.

Apesar de que o autor consideraba, como vimos hai pouco, que a temática central da peza era a necesidade, por xustiza, de que quen traballe nunha empresa teña participación nos seus beneficios para que non se vexa desprotexido se ficar doente, finalmente Carré realiza unha caracterización pouco densa e bastante maniqueísta do xefe, a personaxe da que nace a inxustiza, e non alcanza a describir certamente a explotación capitalista. Miguel non morre por non cobrar

29 Algo semellante acontece na escena cuarta do ato segundo de *O engano*, nunha didascalia de Benito: “(Que simulaba falar con Luís, chégase a Pepita, sorrindo)”.

30 En contraposición a este exemplo, temos a intervención de Lucas na escena sexta do primeiro acto de *Un caso complicado*. Carré indica na didascalia *Finxindo desesperación*, porque será este finximento da personaxe a que vai crear toda a trama policial.

o seu salario durante a enfermidade e carecer, por tanto, do diñeiro que precisa para o seu tratamento; a súa morte virá provocada pola afrenta á súa honra que provoca a proposición sexual do seu xefe á súa muller a cambio de concederlles os cartos que necesitan. Prodúcese, pois, unha confusión entre a explotación laboral e o ataque á honra, entre as perversións dun sistema inxusto e a chantaxe sexual.

Para alén dunha leve insinuación á situación laboral da muller —[...] *pero a costura, o bordado, total-as laboras da muller páganse tan pouco, que traballaría toda a vida e non resolvería nada*, di María— e, tal vez, ao tema da fe —o ambiguo reproche de Miguel *¡Oh! que crueldade a de quen, podendo darlle a felicidade aos seus fillos, estrózalles a alma!* semella dirixido a Deus—, Carré pretende colocar no centro do drama unha denuncia sindicalista. Así o expresa unha personaxe:

RAMÓN — ¡Obrigalo! ¡Si! Eses homes que mais trafican cos seus dependentes que coas mercancias, non teñen entranas; pero tampouco teñen talento nin corazón. Están afeitos á mandar e ser obedecidos sen réprica e hai que acabar co'esa tiranía, hai que facerlles ver que os dependentes tamén son homes, que teñen dereito á vida; que teñen dereito á unha parte dos beneficios; e si por boas non llo queren reconocer ¡por malas hai que ir! E pol-as malas farei que don Camilo conceda á Miguel o que éste necesita para atender á súa saúde, se non quere concederllo pol-as boas.

Mesmo é insinuada unha solución violenta, que tome a xustiza pola man:

RAMÓN — É que a mansedume vaise esvaíndo xa. A sofrida crase media, pandote de todo o mundo, está farta de inxusticias, de aldraxes, de sufrimentos, e ten que revoltarse; ten que reclamar tamén os seus dereitos...

[...]

¡Hai que reclamar con valentía, hai que ameazare! É triste ter que recurrir a extremos violentos, pero hai que facelo!

Con todo, hai unha evidente distancia a respecto do teatro de tese centrado na denuncia da explotación laboral ou contra os abusos dos empresarios<sup>31</sup>, pois a situación ten algo de *naif*—a saúde depende de iren a Montrove—, impoñense finalmente as opinións de quen ten medo de que o xefe se irrite e deixe de retribuír a parte do soldo que aínda paga ao doente —¿*E si se enfada e deixa de pagarlle o sueldo?*— e Carré non alcanza a se librar dos referentes da tradición do teatro calderoniano:

MARÍA — O infame... despois de esgazar a vida de Miguel... pretende aínda estrozar a súa honra...

[...]

MIGUEL — A vida... xa vai;... a honra... ¡non! eso non... María... eso non... (*acora, morre*)

Por todo isto, podemos concluír que estamos perante unha obra próxima ao modelo español de Benavente ou Linares Rivas, en que se tratan os problemas da clase media con fórmulas dramáticas moi convencionais, incluída a división en tres actos e o tema calderoniano da honra.

Apesar de ter recibido un premio do Certame de Betanzos de 1920, non temos constancia de que o texto fose estreado nin publicado. Unicamente foi reproducido nos anexos á tese de doutoramento de Laura Tato Fontañá, cuxa transcripción desta peza foi incorporada á páxina da Biblioteca Virtual Galega dedicada ao autor.

## O ENGANO

Algo semellante acontece con *O engano*, escrita en setembro de 1919, pois, apesar de ser distinguida polo xuri do Certame de Betanzos de

31 Consideramos exaxerado o “enfoque case revolucionario” que Maceira (2005 I: 471) atribúe á obra, mais concordamos coa afirmación de que *O pago* evidénciase “como medio e índice das necesidades de aproximarse á clase media” que definían os nacionalistas.

1920 cun dos accésits, non consta que fose estreada ou publicada<sup>32</sup>. No entanto, hai indicios da querencia do dramaturgo por este título:

[...] debeu converterse nun feito reivindicativo e de afirmación para o autor. De maneira que a escolleu como texto de ingreso no Seminario de Estudos Galegos, acto que se celebrou o 7 de novembro de 1925. A prioridade do conflito humano, a exemplaridade e a dimensión ideolóxica convertían o texto nun discurso ideal para reivindicar a honestidade intelectual e o compromiso galeguista (Maceira 2005 I: 476).

Leandro Carré dedícaa *á xuventude galega*, á que quere alertar sobre o engano que representan a idealización provinciana de Madrid e os cantos de serea da gloria prometida pola capital. Aliás, na liña ideolóxica das Irmandades da Fala, o autor pretende animar as persoas con inquietudes ou actividade pública a se reincorporaren á cultura do país e a traballaren pola consolidación dun sistema cultural autónomo do referente español, con factores propios, relacións diferenciadas entre os seus axentes e regras de xogo específicas. A dinámica social, lembremos, levaba os que aspiraban a ascender socialmente a renegaren dos trazos que identificaban a súa orixe, a comezar pola lingua.

Situada a acción, de novo, nunha cidade –neste caso, Compostela–, unha das grandes novidades da obra é a súa localización en ambientes teatrais –o protagonista é un dramaturgo–, se ben que esta derive ao ámbito máis familiar a medida que a trama avanza.

---

32 Tampouco sería estreada pola Escola Dramática Galega que dirixiu o propio Carré desde 1922, aínda que *A Nosa Terra* anunciaba en febreiro de 1924 que a obra ía ser representada pola EDG na nova temporada xunto con *Mareiras*, de Lugo. “Sabemos que nin *O engano* de Carré, nin ningunha das obras premiadas no Certame da Irmandade chegou a ser estreada pola ‘Escola Dramática’”. O que se descoñece é se as súas actividades foron interrompidas por orde gubernativa ou porque funcionasen a autocensura e o medo nos seus integrantes. Fose como for, na nosa opinión”, di Laura Tato (1997: 98) a propósito da actividade teatral en tempos da ditadura de Primo de Rivera, “o máis probábel é que, aínda que o intentase, a ‘Escola Dramática’ non podería conseguir o permiso necesario para retomar as actividades, visto que as súas veladas non cabían na categoría do folclórico. A súa finalidade de concienciación do feito diferencial galego, o seu vínculo ao proxecto político da Irmandade da Coruña a reivindicación da lingua non eran asimilábeis pola Ditadura”.



Xogando co título da súa propia obra, Carré preséntanos un autor teatral, Ernesto, que pensa ter triunfado cunha peza intitulada *O engano* – máis probabelmente *El engaño*, segundo veremos– gada interesadamente por un crítico irmán da súa namorada. Estes eloxios, unidos ás lóxicas aspiracións dun home novo, levan Ernesto a procurar a fama en Madrid, onde agarda triunfar coas súas obras dramáticas.

Máis unha vez, a acción progrede moi devagar e a atención concéntrase nos diálogos, cos que se presentan as personaxes, a orixe dos exaxerados eloxios que Ernesto recibe e a súa vontade de marchar a Madrid. No primeiro acto coñecemos igualmente que un dos seus amigos, Luís, tamén escribe, mais, a diferenza de Ernesto, faino en galego:

LUIS – [...] Eu escribo sómente pol-o pracer de escribir. Para mais, escribo, non na lingua oficial do Estado, pois non son eu dos que soñan coa gloria que poida conceder Madrí, senón na nosa fala que eu amo tanto porque é a miña.

Ademais, Luís é consciente dos perigos da adulación excesiva que está a recibir Ernesto e advirte nun aparte: *Lástima de rapaz. Vanno botar a perder*. Con todo, semella que Carré non se identifica a si propio cunha personaxe que, na súa modestia, non se mostra moi interesado en que as súas obras alcancen difusión pública:

LUIS – Confórmome coa propia satisfaiación de falar á solas coa miña raza, tendo coma suprema aspiración o desexo de que algun día os beizos dos meus irmáns que hoxe esqueceron a propia fala, adprenderán á bendecir o nome de aqueles que para eles escribían cando aínda era unha loucura o escribir en gallego.

Luís non é máis que un actante que serve de contrapunto á figura de Ernesto, sobre a que Carré pon o foco coa intención de convencer os escritores novos e ambiciosos de que non procuren na Corte o

prestixio, o capital simbólico que poden obter no incipiente campo teatral galego a condición de se integraren nel mediante o cultivo da nosa lingua. Porén, as personaxes da peza dubidan sobre cal debe ser a autoridade canonizadora que conceda prestixio a un autor, pois se confunden en todo momento os sistemas que conviven en loita polo espazo social galego, aquel que se expresa en español e aqueloutro que teima por se configurar á volta da lingua galega:

SOFÍA – Eso non. O que realmente val apréciase o mesmo na provincia do que na Corte.

ERNESTO – Engánaste. O marchamo da Corte é necesario como garantía dos valores científicos ou literarios, e hai que ir á conquistalo aló.

SOFÍA – Noustante xa ves cantas persoas de valer viven e traballan e brillan aquí sen ostentar ese marchamo.

PEPITA – Non digas... Aquí, fóra dous ou tres, non hai quen valla nada, ausolutamente nada, inda que queiran aparentar grandes conocimientos de todo, e se pregoen a si mesmos como sabios.

Onde é que teñen que mostrar o seu merecemento estes autores? Do noso punto de vista, Carré non alcanza a patentear que se trata de prestixios diferentes alcanzados en concorrencias diversas, sancionados por institucións desemeillantes e valizadas por normas específicas –por moito que o máis debilitado se poda servir do prestixio alcanzado polo seus axentes no outro campo. No entanto, introduce a idea de “traballar pola terra” como fórmula para alcanzar un estado de cousas en que Galiza non se mostrase dependente e non tivese que renunciar aos seus atributos:

ERNESTO – Ben falado, amigo Luis, ben falado; con todo, eu vou á Corte, porque non teño paciencia para agarda esa época esprendente de galleguismo en que ti soñas.

SOFÍA – Que mal fas, Ernesto. Ten razón Luis. Se ti, e os que coma ti poñen en Madrí o seu pensamento, traballaran na súa

casa, na súa Terra, co mesmo afán que pensan facelo en Madrí, esa época esprendente que soñan os que, coma Luis, aman á súa Galicia, non tardaría en chegar.

Contra certos preconceptos asociados á lingua galega que as personaxes verbalizan nas súas intervencións —o galego non é para o mundo; se tes ansias de glorias, o normal é que escribas en español etc.—, Leandro Carré non só constrúe a obra con personaxes vilegos a falaren a nosa lingua, mais articula o texto a partir dunha grande convención aceptada nas culturas lingüisticamente normalizadas e inhabitual no teatro galego de 1919: contra calquera prescrición derivada do criterio de verosimillanza, todas as personaxes de *O engano* falan no idioma da Galiza, sexa as que ambicionan unha sociedade galega a se expresar en galego, sexa as dispostas a esquecer a súa personalidade lingüística por ascenderen socialmente. Até a crítica publicada nun xornal sobre un espectáculo en español —dísenos que Ernesto non escribe en galego<sup>33</sup>— é incorporada na nosa lingua con total normalidade.

No intento de que o público entenda e interiorice o que significa atraizoar a nosa herencia cultural, nomeadamente a lingüística, para abrazar outra socialmente prestixiada, Leandro Carré pon en relación este tema co feito de deixar atrás a persoa amada, trazando así unha analoxía entre o abandono do ser querido e a renuncia aos sinais identitarios:

SOFÍA — E á ti atráete mais o brillo da fama que o amor.

ERNESTO — Seguro está o amor; a fama haina que conquistar aínda.

SOFÍA — Confías moito.

ERNESTO — Confío na miña vontade e...

SOFÍA — No teu talento, si... confías tamén nas miñas esperanzas que saberán agardar, agardar... ¡Non debías deixarme así, Ernesto!

33 “Eu son gallego, eu recei moitas veces os divinos versos do poeta; mais nunca honrei a súa memoria escribindo no idioma que ela amaba tanto, no noso idioma rexional”, confesa o protagonista.

ERNESTO – Para vencer na loita é preciso estar solo e sentirse estrano; é necesario que a voluntá sexa inseparable compañeira: o ideal único amor...

SOFÍA – ¡O ideal único amor! (*Enxuga unha bágoa*)

Desde este momento, manterase o paralelismo entre un e outro abandono, mais centrando a trama no asunto amoroso. Así, no segundo acto, para alén de informar sobre a mudanza de intereses do adúlador do teatro de Ernesto, relátasenos como a vida da namorada esquecida continúa até coñecer un outro amor, de maneira que o espectador pode construír o paralelismo co sucedido na vida cultural galega, que tamén teima por continuar apesar das desercións. Aliás, algunha personaxe lembrará a correlación:

SOFÍA – O seu erro é o que me desespera. Xordo que non quixo ouvir a voz da razón, que hastra cegou para non ver os amores que aquí debían têlo preso: amor da nai; amores da Terra e da noiva... Lonxe do seu fogar e órfo de cariño non é posíbre que poida loitar cos desenganos.

Contrariamente ás visións esencialistas da cultura galega, Carré insinúa un posicionamento voluntarista e proactivo. Continuándomos coa analoxía amorosa, Sofía lamenta que o cariño de Ernesto fose un costume e, por tanto, algo do que se pode prescindir facilmente: nin o amor nin a adscrición á cultura galega veñen dados, ambos os dous deben nacer de verdadeiras opcións persoais<sup>34</sup>.

*Todos, todos pretenden voar fóra do niño, lonxe dos pais, da Terra dos seus maores... ¡Como se enganan!*, proferirá a nai de Ernesto remitindo ao título da obra. Porén, Carré fai seu o espírito das Irmandades de recibir a todos os que, após desertaren da lingua e dos sinais identitarios, tivesen vontade de regresar á cultura do país. Neste sentido, o final da escena sétima do segundo acto é un auténtico eslógan das Irmandades da Fala:

---

34 “Voluntá sexa o noso lema sempre”, dirá Benito. “Con voluntá consíguese todo”.

BENITO – O engano é unha herba que medra en todol-os corazóns. ¿Quen non sufríu na vida un engano? O caso é saber reitificar a tempo o erro.

AMALIA – ¿E non podemos facer que Ernesto volte para cabo de nós?

BENITO – Cos brazos abertos recibireino, ben o sabes.

Sorprendentemente, porén, Leandro Carré constrúe un final sen esperanzas, pois o suicidio de Ernesto impide calquera tipo de rectificación. O desertor acaba por percibir finalmente cal é o seu lugar no mundo –*¡Agora é cando eu comprendo cal é a Terra miña!*–, mais a vergoña, o ridículo polo fracaso, a honra burlada e derrotada, converteranse no cerne da resolución da trama, da mesma maneira que o conflito amoroso se resolve cun *duelo*. Carré procura desvendar as trampas da atracción de Madrid e da cultura que se vehiculiza en lingua española, mais el propio non é sempre capaz de construír fórmulas afastadas dos modelos procedentes do teatro español. Máis unha vez, comparece o tema da honra e os finais conmovedores do drama burgués.

Como xa vimos, o autor reputaba *O engano* como comedia, mais iso non significaba que gardase ningunha relación co modelo de teatro cómico fornecido por Charlón e Hermida, tan pouco do gusto de Carré. Así o explicaba o dramaturgo:

*O Engano* non é unha comedia de chistes nin de situacións cómicas; non é tampouco un drama en que hai riñas, mulleres deshonradas, nin escenas altisonantes. Mais que unha obra de teatro é quizais unha noveliña dialogada: a vida cotiá nas vilas galegas; as cobizas da mocidade intelectual que soñando ca gloria fuxen da Terra; a saudosa desesperanza das nosas sinxelas rapaciñas que se ven esquencidas pol-a ambición dos noivos soñadores... Esta obra é unha chamada á mocidade artística e literaria; á cantos sinten un ideal de grandeza espiritual, para que non deixen á Galicia, para que adiquen o esforzo da súa intelixencia á laborar no propio fogar, na propia Terra (Carré 1923).

## UN CASO COMPLICADO

Das tres obras incluídas neste volume, *Un caso complicado* –escrita a finais de 1922– é a única da que temos documentada a súa estrea. Efectivamente, o Real Coro “Toxos e Froles”, de Ferrol, subiuna ao palco do Teatro Xofre desa cidade o 28 de xullo de 1928<sup>35</sup> e aínda coñecemos outra encenación da peza que “Toxos e Froles” levou ao Salón Campoamor da Graña (Ferrol), o 8 de xuño de 1930, e ao Salón Severa de Fene, o 5 de xullo dese mesmo ano, sempre so a dirección de José Castro Moreno.

Laura Tato (1999: 92) infórmanos de que, após o desaparecemento do cadro de declamación co que estreara *Donosiña* en 1920, Xaime Quintanilla “envorcou todos os seus esforzos en [...] 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”. Con anterioridade a esa data, os festivais de Toxos e Froles –o primeiro dos coros galegos en contar cun cadro de declamación, que logo sería imitado por toda a Galiza– completábanse coa representación de parrafeos de Charlón e Hermita. Como xa foi sinalado, Carré non era partidario deste tipo de pezas e el propio confesa que escribira *Pra vivir ben de casados* e *Tolerías* “para cumprir os desexos de «Cántigas da Terra», do que fun director escénico” (Carré 1923). Porén, tanto estas como as obras doutros autores que os coros representaban “foran inspiradas na vida dos nosos labregos” (Carré 1923) e foi comentada, igualmente, a vontade do dramaturgo coruñés por incorporar –tamén no repertorio dos coros– pezas con ambientacións urbanas en que, segundo o modelo de *A man de Santiña*, personaxes burguesas se expresasen na lingua do país. Esta debeu ser a razón pola que Carré se decidiu a escribir *Un caso complicado* e a regalarlle ao coro ferrolán, segundo consta no

35 Segundo a folla voandeira coa que se anunciaba a representación –hoxe custodiada na páxina 365 do tomo do *Historial Real Coro Toxos e Froles* corresponde aos anos 1914-1930– o elenco estaba integrado por Carmen Cortázar (Celia), Socorro Tuero (Engracia), Manuel Lorenzo (Don Bonifacio), José López Bouza (Don Modesto), José Lizandra (Feliciano), José Castro Moreno (Bruno), Gonzalo Moreno (Lucas) e Manuel Rodríguez Becerra (Severino). A representación desta obra “escrita expresamente para “Toxos e Froles” inseríase nun extenso festival ofrecido a beneficio da familia do facelido José Edreira, que fora director do coro.

manuscrito autógrafo: *Escrita expresamente para Toxos e Froles a cuia enxebre agrupación adícaa O Autor.*

Ora ben, é moi posíbel que o autor ficase sen unha copia desta obra e que, despois da guerra civil, Carré acabase por se resignar a non poder dispor dela para a incluír nos volumes manuscritos en que compilaría a súa obra longa.

A data da redacción de *Un caso complicado* (novembro-dembro de 1922) coincide cos primeiros meses da temporada en que Leandro Carré estivo á fronte da Escola Dramática Galega, polo que non parece insensato pensar que o dramaturgo escribise esta peza coa idea de estrealala co cadro de declamación da Irmandade da Fala da Coruña e que, diante da imposibilidade de o facer após o advenimento da ditadura de Primo de Rivera, se decidise a regalala ao coro ferrolán.

Canto á estrutura, esta peza ten unicamente dous actos, fronte aos tres de *O pago* e *O engano*. Probabelmente non é indiferente a esta división o feito de se tratar dunha peza destinada a un coro popular, que dificilmente encenaría un texto en tres actos. *Un caso complicado* é unha comedia de resolución dun caso policial que se presenta nas primeiras escenas, de maneira que no primeiro acto se expón o embrollo e no segundo se investiga e resolve.

En relación con esta estrutura, e tamén a diferenza das outras dúas pezas, *Un caso complicado* comeza cun ritmo rápido, pois xa na quinta escena do primeiro acto, após presentarnos a relación entre os namorados Cecilia e Feliciano e a situación en que a teñen que manter por causa do pai dela, prodúcense os tiros que van provocar a investigación.

Inicialmente poderíamos considerar *Un caso complicado* como unha peza policial de intriga en que se procura a resolución dun crime. Os interrogatorios e a presenza dun xuíz que investiga corroborarían esta clasificación. Porén, para o público non hai tal intriga que deba desentrañar, pois desde a escena sétima do primeiro acto, pouco despois dos tiros, os espectadores saben a quen ían dirixidos os disparos e mais que non houbo asasinato ningún:

LUCAS – (Boeno, se saben que foi á min á quen lle ceibaron o tiro, non se arma pequena).

CECILIA – Polo d'agora está salvado... [...]

A única resposta que deberá procurar o público son as motivacións de Lucas, o criado da casa: primeiro, por que estaba alí e provocou os tiros; despois, por que non confesa todo e enlea o barullo<sup>36</sup>. O proceso para o auditorio é, pois, de reconstrución do que realmente puido motivar o comportamento do criado da casa e de rir a cómica impericia dun xuíz presuntuoso.

As personaxes están caracterizadas, no xeral, en clave de comedia. O amante é medoñento e provoca o riso a súa covardía, coa que mesmo semella disfrutar a namorada. Bonifacio, o pai dela, *señor dun xenio condanado* é bruto até o extremo e está caracterizado parodicamente, ao igual que Modesto, o xuíz. Tamén crea situacións absurdas que o pai do suposto asasinado –e o máis interesado en que o caso se resolva– traballe como escribán do xulgado e sexa el quen teña que realizar unha indagación paralela á infrutuosa do xuíz.

Esta caracterización paródica das personaxes está construída, en moitos casos, desde o propio nome. Así, Bonifacio é todo menos bonachón ou benfeitor. Feliciano, apesar do seu nome, é un infeliz que todos cren morto e desaparecido. O petulante e fatuo xuíz chámase Modesto e o alguacil Severino.

O xogo coas palabras está tamén presente nos diálogos: *Como que era un infeliz o tal Feliciano; Tamén poidera dar que o mesmo que supoñemos morto fose un vivo; Que felicidade, Feliciano* etc. Eis un exemplo de diálogo baseado no xogo de sentidos:

BRUNO – Pero o meu fillo?

LUCAS – Está na gloria del Señor.

---

36 O público ficará a saber que Lucas roubou un cocho do seu señor e que o moven a liar a intriga as recompensas que poda obter dos namorados: "CECILIA– Fai un esforzo; eu che recompensaréi. // LUCAS– (D'eso tratábase) (*mutis pol-o foro*)".



BRUNO – ¡Lucas, ti que dis! Denantes falaches que non morrera.

LUCAS – E non morreu, o que non quita para que esté tan a gusto que ben se pode dicir que está na gloria.

Asimesmo, son cómicas as reiteradas interxeccións que distinguen a fala de Bonifacio –*zoncho!, carestos!, centola!, patela!, retepolaina!...*

O humor tamén se consegue coa introdución na trama do roubo dun coche, que se chega a confrontar coa namorada do suposto morto: *El quería à miña filla mais que a todol-os coches da vila xuntos*, dirá Bonifacio. A contraposición entre as probas dun eventual crime sanguento e as pegadas do roubo dun coche tórnase igualmente simpática:

MODESTO – [...] E o caso é que a blusa ensanguentada atopada no pozo é unha proba do asesinato; mais a desaparición do porco recén morto que había na bodega, desorientame...

Do mesmo modo resultará cómico para o público advertir como os investigadores desbotan a versión certa dos feitos –primeira escena do segundo acto– ou o momento en que o pai do tiroteado vai procurar consolo no suposto asino do seu fillo –escena novena do primeiro acto.

Para alén do tema central da investigación dun posíbel crime, Carré introduce na obra outros temas secundarios, como os amores non consentidos ou a preocupación por non dar nas vistas, de grande tradición nas literaturas dramáticas peninsulares:

CECILIA – (*Enxoitando as bágoas*) Non, se por el non choro... pero xa verás, agora andaremos en léguas; e as do Boticario, coa envexa que nos teñen, sabe Dios o que inventarán.

A relación de Feliciano e Lucas, o criado da casa, aseméllase moito a que adoito mantiña o galán co gracioso no teatro barroco español e que con certeza integraba os referentes do público. De novo, Carré incorpora nas súas obras trazos definidores da tradición dramática da que teimaba en se emancipar o incipiente teatro galego.

Máis do que unha peza de intriga policial, *Un caso complicado* é, pois, unha comedia que se serve do modelo de trama detectivesca para lle dar unha volta cómica através da parodia. Carré xoga con estas fórmulas coñecidas polo auditorio –ou os lectores– e constrúe unha comedia con final feliz que conclúe cun compromiso de matrimonio.

## FONTES MANUSCRITAS DOS TEXTOS REPRODUCIDOS

Reprodúcense neste volume tres obras de Leandro Carré que tiveron certo protagonismo na actividade teatral galega do primeiro terzo do século XX —ora por recibiren premios, ora por coñeceren forma escénica—, mais que nunca até hoxe foran publicadas —coa excepción da reprodución na páxina do autor na Biblioteca Virtual Galega [www.bvg.udc.es] da transcrición realizada por Laura Tato (1996) de *O pago*. Para a nosa edición, servímonos dos manuscritos conservados no arquivo particular do dramaturgo —no caso de *O pago* e *O engano*— e dos depositados no Real Coro “Toxos e Froles” de Ferrol —para *Un caso complicado*—, únicas fontes destes tres títulos.

Se ben Carré deixou constancia no propio texto da data en que foran escritas as pezas (*O pago*, marzo de 1919; *O engano*, setembro de 1919; *Un caso complicado*, novembro-décembro de 1922), semella que non todos os manuscritos conservados se corresponden coas datas en que foron redixidos: por outras palabras, polo menos en dous dos casos (*O pago* e *O engano*), os textos foron copiados do orixinal polo propio Carré nunha data posterior, pois, no desexo de ter toda a súa obra compilada, o autor copiou a súa produción dramática en volumes manuscritos.

Así, consérvanse no seu arquivo particular tres cadernos intitolados *Teatro Gallego. Obras orixinaes de Leandro Carré Alvarellos* Tomo I (sen indicación<sup>37</sup>), Tomo II e Tomo III, de formato vertical e con follas raiadas, numeradas e escritas por un lado no primeiro tomo (páxinas impares) e por ambos lados nos dous seguintes. Aliás, se compararmos a letra coa doutros manuscritos do arquivo particular, comprobaremos que se trata nos tres casos da man do propio Carré<sup>38</sup>.

O primeiro caderno está escrito até a páxina 397 e inclúe os seguintes títulos ordenados cronoloxicamente segundo a data da súa escrita

37 O feito de, a diferenza dos volumes seguintes, non incluír a numeración do tomo no primeiro dos cadernos, pode indicar que o proceso se realizou en datas moi distantes, de maneira que, cando iniciou a compilación, o autor aínda non acumulaba tantos títulos dramáticos como para considerar que ía precisar máis dun caderno.

38 Con todo, hai unha evidente evolución na grafa, pois no Tomo III o trazo é menos firme e evidencia unha man máis tremulante (consecuencia natural da idade de Carré na altura da súa escrita).

(entre 1910 e 1917): *Noite de Ruada*<sup>39</sup> (pp. 1-63); *Rexurdimento* (pp. 65- 159); *Enredos* (pp. 161-303); *Pra vivir ben de casados* (pp. 305-369), e *Arredados da festa* (pp. 371- 395). No índice, e cunha tinta diferente, sinálase antes de cada un dos títulos que todas as obras foran xa publicadas (*Pubo*)<sup>40</sup>.

O volume que nos atinxe, o Tomo II, escrito até a páxina 269, recolle as pezas *Os amores de Xan, quinto* (pp. 1-55)<sup>41</sup>; *O pago* (pp. 57-115); *O engano* (pp. 117-189), e *O pecado alleo* (pp. 191-267). Segundo as indicacións do propio Carré ao final de cada un dos textos, todas as obras incluídas neste caderno foran escritas entre xaneiro de 1919 e marzo de 1920 e o autor ordena de novo os títulos segundo a data de redacción.

O terceiro dos volumes, escrito até a páxina 102, inclúe unicamente *As fadas*, unha comedia dramática en tres actos que, segundo se indica na marxe inferior dereita da penúltima páxina<sup>42</sup>, foi concluída en abril de 1948 –unha anotación posterior na marxe esquerda apunta (*De Mayo 1947*) a. Na capa do mesmo escribiuse en diagonal *modificada*.

Fóra desta numeración de tomos, existe aínda un outro caderno en que se reproduce, tamén da man de Leandro Carré, a obra *E seguimos a rolar, a rolar...*<sup>43</sup>, datada en abril de 1929.

39 No caso de *Noite de ruada*, indícase na primeira páxina *Esta obra foi reformada en 1918*, de maneira que o volume inclúe unha versión parcialmente diferente da publicada ese ano como folletín de *O Tío Marcos d'a Portela*.

40 *Arredados da festa* foi publicada en 1918 no volume *Contos e diálogos*, so o título “Ár de progreso, parrafeo”. Na súa tese de doutoramente inédita *Leandro Carré Alvarelos na literatura galega* (2005), defendida na USC, Xosé Manuel Maceira Fernández explica a mudanza no título: “A versión manuscrita deste parrafeo, gardada no Arquivo Carré, denomínase ‘Arredados da festa’ e está asinada en 1917. O cambio de título indicaba tamén unha alteración na prioridade comunicativa. No teatro o autor pretendía identificar un referente inmediato pouco polémico, focalizaba o tema na visión costumista ofrecida polos vellos, mentres que ao editar o texto priorizaba a motivación ideolóxica e a carga reivindicativa” (Maceira 2005 I: 376, nota 513).

41 *Os amores de Xan, quinto* permanece aínda inédita, mais non foi incluída neste volume por se tratar dunha peza de que non consta que tivese ningunha trascendencia pública, pois non foi estreada nin premiada en ningún certame teatral.

42 Despois de dar por finalizada a obra nesta páxina, Carré mudaría o final de *As fadas* acrescentando unha breve escena final en que se fai referencia ao título. Por iso, riscou da páxina 101 as liñas “Cai o pano” e “Fin” e escribiu “sigue”, pois a nova escena ocupa a páxina 102.

43 So o título “Ao rolar da vida”, esta peza foi incluída no volume de 2006 *Leandro Carré Alvarelos: Obra inédita e esquecida* (Introdución, escolma e notas de Xosé Manuel Maceira Fernández). O responsábel

Por se tratar da única fonte coñecida destas obras, transcribimos os orixinais de *O pago* e *O engano* sen máis adaptacións que as indicadas no apartado CRITERIOS DE EDICIÓN. Todo parece indicar, por outro lado, que se trata dunha versión corrixida –ou, cando menos, parcialmente corrixida– realizada polo propio autor a partir dunha redacción inicial non conservada. Polo que se pode colixir da comparación da versión incluída no volume e a publicada –no caso das pezas que chegaron a ser editadas–, as modificacións alcanzarian principalmente a lingua e, talvez, a algunhas didascalias. Como exemplo, presentamos o caso de *Pra vivir ben de casados...*, incluído no primeiro dos cadernos manuscritos en que Leandro Carré compilaba toda a súa obra teatral galega e que foi publicado na Colección Lar en 1918, aínda que a obra coñecería varias reedicións. Pois ben, o texto manuscrito compilado presenta a respecto da terceira edición até sesenta variantes<sup>44</sup>. Sorprendente número que non pode ser debido ao desleixo do copista –o propio autor–, pois non é infrecuente que Carré risque páxinas enteiras cando comproba, ao repasar o copiado, que ten omitido algunha frase do orixinal. Así, para alén de algún evidente erro, as mudanzas refírense á ampliación ou aclaración de didascalias, á ortografía, á *consecutio temporum*, á introdución do seseo implosivo ou de apóstrofos para indicar elisións por fonética sintáctica, á supresión da preposición *a* en perífrases de *ir* con infinitivo, á uniformización de opcións en pares como *decir-dicir*, *para-pra*, ou á troca de palabras por outras que o autor considera máis galegas –*bodega-adeга*– ou máis cultas, introducindo en moitos casos lusismos –*tolería-tolice*. Estamos, pois, perante o que parece un proceso permanente de corrección dos seus textos que, aínda que non conservemos probas directas, tamén podería ter atinxido aos dous que nos ocupan, *O pago* e *O engano*.

---

da edición non describe a fonte concreta do texto que se reproduce e límitase a comentar a rodapé “Tanto as versións que deron lugar ao texto definitivo, como o que se reproduce neste volume gárdanse no Arquivo Carré”. Sorprendentemente, da nota parece inferirse que o texto reproducido non é o definitivo.

<sup>44</sup> Desde do noso punto de vista, o manuscrito semella unha versión corrixida da terceira edición. Sexa ou non esta a secuencia da copia, o certo é que o enorme número de mudanzas está a indicar un importante proceso de intervención nos textos ao longo do tempo.

Relativamente ás fontes manuscritas de *Un caso complicado*, encontrámonos cunha situación que parece derivar do propio título e que reclama unha investigación detectivesca concorde coa temática da peza. A comezar polo feito de Carré excluír a obra –unha oferta realizada ao Coro Toxos e Froles, de Ferrol– das compilacións que o autor realizaría da súa obra longa, como se non tivese acceso ao seu orixinal<sup>45</sup>.

Como resultado das súas investigacións na primeira metade da década de noventa, Laura Tato Fontaíña daba conta desta peza na súa tese de doutoramento, defendida en 1996 so o título *O teatro galego e os coros populares (1915-1931)*. Aliás, o texto de *Un caso complicado* era transcrito no apéndice de obras recuperadas pola investigadora, que describía así a fonte: “O manuscrito, conservado na carpeta nº 8 do Arquivo Toxos e Froles, semella da mesma man que os conservados no arquivo persoal do autor. Está formado por 33 folios brancos unidos artesanalmente por medio de tres enganches metálicos” (Tato 1996 I: 373). Todo indica que existe un erro no número de páxinas, pois a transcripción inclúe un total de cincuenta e tres folios, que Tato numera entre colchetes –[f. 1], [f. 2] etc.–, máis dúas páxinas iniciais –[capa] e [f. 0]–, que elevarían o número total a 55. En calquera caso, podería tratarse dunha gralla dactilográfica (33 en lugar de 55), mais consideramos que se trata dunha outra confusión que tentaremos explicar máis adiante<sup>46</sup>.

O máis importante, porén, é que este orixinal manuscrito –ao que chamaremos C, do que derivaría a transcripción realizada por Tato, á que denominaremos T– desapareceu dos fondos custodiados polo Real Coro “Toxos e Froles”<sup>47</sup>. Hoxe, a pasta número 8 do arqui-

45 As publicacións de textos dramáticos de Carré posteriores a 1922 –e anteriores á guerra– adoitan incluír *Un caso complicado* na listaxe de obras do autor que se reproduce ao comezo ou ao final do libro. Igualmente, o seu autor cita este título nos “Apontamentos para a historia do teatro galego” (Carré 1931) e en *Literatura galega. Teatro* (Carré 1961). No entanto, entre as obras recollidas por Leandro Carré en varios volumes manuscritos conservados no seu arquivo particular –once pezas longas escritas entre 1910 e 1948– non figura *Un caso complicado*.

46 Tato non informa do tamaño deste manuscrito, mais polo limitada cantidade de texto que se reproduce en cada un dos folios descritos pola investigadora, é moi probabel que se tratase dun formato achegado ao da cartilla.

47 En 2011 puidemos comprobar persoalmente como moitas pastas do arquivo de textos teatrais de “Toxos e Froles” –nunha porcentaxe próxima ao vinte por cento– estaban valesiras, a pesar de estaren identificadas claramente co título dunha obra dramática. O feito de o seu arquivista deixar de realizar

vo de textos teatrais do coro ferrolán –identificada como *Un caso complicado*– contén unicamente os libretos manuscritos dalgunhas personaxes<sup>48</sup> e a fotocopia dun manuscrito diferente da transcripción realizada por Tato de C, ao que denominaremos F. Esta nova fonte, constituída por trinta e catro páxinas –incluída a capa– cosidas por tres grampos metálicos, mostra unha letra radicalmente diferente da de Leandro Carré e inclúe algunhas diverxencias importantes a respecto de T, para alén de non incluír a data en que a obra foi escrita. Laura Tato depositou na Biblioteca-Arquivo Teatral “Francisco Pilla-do Mayor” unha fotocopia dese segundo manuscrito, idéntica a F<sup>49</sup>, e relata que lle foi facilitada polo arquiveiro na altura en que estaba a realizar a consulta dos fondos, se ben que, diante da evidencia de que T era produto da man de Leandro Carré, ela se decidise por transcribir este último manuscrito ignorando F. Con todo, a confusión no número de páxinas teríase producido no momento de describir o manuscrito do que derivada a transcripción: Tato tería efectuado manualmente a copia do manuscrito C no arquivo de “Toxos e Froles”, mais non tería reparado en que realizaba unha descrición –con toda seguridade confeccionada posteriormente e sen a presenza de C– a partir de F, e máis en concreto a partir da fotocopia incompleta de F que lle facilitara o arquiveiro e que non tiña a páxina once –de maneira que as trinta e catro páxinas do manuscrito F se converterían nas trinta e tres que Tato apunta en T na súa descrición de C.

A hipótese inicial, que tentaremos constatar nos seguintes parágrafos, é que o texto consultado por Tato –isto é, C– é o orixinal regalado polo autor ao coro ferrolán, segundo se indica no propio

---

as súas funcións por cuestións de idade e de saúde e o coro se mudar de local e coñecer na transición do século un momento de turbulencias na súa directiva poden ter dado oportunidade á espoliación.

48 Nas primeiras décadas do século, cando aínda non eran habituais os procedementos mecánicos ou electrónicos de reprodución de textos, o normal era que para o proceso de ensaio dunha obra teatral se realizasen copias parciais do orixinal en que se inclúan unicamente os parlamentos dunha personaxe e retencencias distribuídas nun número de liñas equivalente ás intervencións das outras personaxes que o actor ou actriz debía respectar antes de continuar a falar. Desta maneira, existía un destes caderniños para cada papel.

49 Sen dúbida, as dúas fotocopias foron tiradas no mesmo momento, pois a conservada pola investigadora non ten a páxina once, incluída dúas veces na copia custodiada no arquivo do coro ferrolán. Isto fai que o número de páxinas sexa de trinta e tres e trinta e cinco, respectivamente, cando o orixinal F tiña trinta e catro folios.

manuscrito<sup>50</sup>, e que o texto fotocopiado en F é unha copia realizada para o director ou o apuntador nun proceso de ensaio –ora o que conduciría á súa estrea en 1928, ora a encenação realizada en 1930. Segundo esta suposición, acorde con o feito de C estar escrita da man de Carré, F derivaría de C e, por tanto, nos lugares en que ambos manuscritos ofrecesen lecturas diverxentes, a correcta sería a fornecida por T –sempre, é claro, que non se tratase dun eventual erro de transcripción de C, conxectura que só pode ser argumentada de maneira indirecta a través da estatística de usos lingüísticos de Carré ou atendendo á improbabilidade, segundo o seu comportamento no proceso de reprodución do texto, de que o copista de F innovase na estrutura concreta que representa o *locus criticus*. Trátase en todo caso de conxecturas imposíbeis de demostrar, por non conservarmos o orixinal de C, e, por tanto, unha razón para incluírmos na nosa edición as variantes que presentan as fontes T e F.

Un dos argumentos que explicaría que F fose copia de C é a grafía do segundo apelido do autor da peza –Alvarellós–, que en F figura con <b>. Non semella lóxico que o autor escribise desta maneira o seu apelido, sobre o que nunca presentou ningunha vacilación gráfica. Nesta mesma liña, o copista de F comete frecuentemente erros ortográficos inusuais en Carré (e que T non presenta): *voa* (boa), *xofá* (sofá), *baise* (vaise), *concevisse* (concebise), *desvotarémola* (desbotarémola), *ben* (vén)... Igualmente, o copista de F introduce solucións que non son propias de Carré –aliás, de maneira inconstante, pois conviven coas típicas do autor–, como *desapareceu* (desapareceu), *preguntar* (perguntar) etc.

Entre os argumentos que explican que F sexa copia de C apuntamos as seguintes lecturas deficientes do primeiro, nalgún caso carente de sentido:

T, lembremos, transcripción de C, (*Que trae ao lombo o corpo inanimado de Feliciano*) versus F (*Que trae ô lombo inanimado de Feliciano*)”.

50 Tanto T como F inclúen a seguinte anotación após o título: “Escrita expresamente para Toxos e Froles, a cuia enxebre agrupación adícaa O Autor”.



T *Vamos, non te desesperes así como así, o coitado era parvo* versus F *Vamos non te desperes. Así como así, o coitado era parvo...*

T *Pois inda ben que eu o vin saír do Casino* versus F *Pois inda ben o que vin saír do Casino.*

T *Pois di quen matou o meu Feliciano* versus F *Pois di que matou ô meu Feliciano.*

No mesmo sentido apunta certas haploloxías e haplografías como *enresado* F, fronte a *enrevesado* T; *este o culpabre* F, fronte a *este é o culpabre* T; *Interrogareino cando veña* F, fronte a *Interrogareino agora cando veña* T, ou *De ti depende: e adevírtoche* F, en lugar de *De ti depende. Conque dime... e di a verdade; e advírtoche* T.

Tamén pode servir como proba desta secuencia na copia que na escena quinta do primeiro acto, o copista de F corrixe a quinta intervención de Cecilia, inicialmente adxudicada a Engracia (*Eng C.*), coincidindo así con *T*.

E talvez teñamos unha corrección similar cando F escribe primeiro *¡Ai, eso non señor!* e, despois, engade por cima *si que*, para reproducir finalmente o que fornece T – *¡Ai eso si que non señor!*

En ocasións, e como é normal nestes procesos de reprodución, o copista de F inclúe un sinónimo da palabra orixinal e despois repara na alteración e corríxea. É o caso de *porco cocho* ou *convenlle descansar un pouco de acougo*.

Aliás, en F realízanse mudanzas sistemáticas ou case sistemáticas: *dicir* trócase por *decir*, *mau* por *man*, *mellor* por *millor*, *xuez* por *xues*, *se* por *si*, *nen* por *nin*, *hasta* por *hastra* etc. Tamén teima en recoller por escrito fenómenos propios da fonética popular galega, como a segunda forma do artigo (T *vai ser a fin* – F *vai sel-a fin*), anaptixe (T *advírtoche* – F *adevírtoche*), síncope (T *dereita* – F *dreita*), elisións vocálicas por fonética sintáctica (T *que un* – F *qu'un*), parágoxe (T *estar* – F *estare*) etc. Adoita trocar, igualmente, o sufixo *-idade* por *-edade* (T *novidade* – F *novedade*) e tende, nuns casos, a castelanizar

(T *ensanguentada* – F *ensangrentada*; T *derruba* – F *derriba*; T *enganades* – F *engañades*), noutros, a galeguizar e até hipergaleguizar (T *diálogo* – F *parrafeo*; T *furibundo* – F *con carraxe*; T *regalo* – F *regaliño*), e, no xeral, foxe de termos e estruturas cultas ou achegadas ao portugués (T *pegar lume* – F *poñer lume*; T *aparecendo* – F *aparecendo*; T *perguntar* – F *preguntar*).

Hai, no entanto, un número moi limitado de lecturas diverxentes que poderían indicar a filiación contraria entre os manuscritos –isto é, C proceder de F. Estaría neste caso a lectura de F *como o meu amo lle non lle nega nada*, que en T é *como o meu amo non lle naga nada*. Para alén do erro evidente de *naga* (de Carré ou de T), temos a corrección para antepor o pronome persoal átono á negación, moi frecuente en Carré –*que, ao menos, o non faría padecer tanto* (*Un caso complicado*), e *iso o non consinto eu* (*Un caso complicado*), e *me non decato* (*O pecado alleo*), *así como ela se non lembra de min* (*A venganza*)...<sup>51</sup>– e que T non reproduce.

Ora ben, a porcentaxe de indicios neste sentido é moi minoritaria en contraposición aos que sinalan para o proceso inverso de derivación dos textos e, en moitos casos, poden ser explicados ora como correccións do copista de F<sup>52</sup>, ora como eventuais erros de transcripción de T. Aliás, o feito de C contar coa letra do propio Carré e F non, dificultaría moitísimo explicar a derivación de C a partir de F.

Por iso, a nosa edición realizouse desde a premisa de T –o texto transcrito por Tato– ser unha transcripción directa de C –o orixinal de Leandro Carré– e F unha copia de C realizada con motivo dunha encenación da obra. E posto que os medios con que contaba Tato para a súa transcripción eran moi superiores aos do copista de F –incluído un maior coidado na copia, o coñecemento doutras obras de Carré e as técnicas ecdóticas da investigadora–, partimos de que a

51 Porén, temos tamén exemplos en que Carré non emprega esta estrutura: *Primeiro non me decatei* (*O pecado alleo*), *que non lle pode dar* (*O pago*), *que non che senta ben* (*O engano*)...

52 O copista de F podería ter visto xa nos textos de Carré esta estrutura, sorprendente para el, e ultracorrexe as seguintes aparicións en que o autor non a emprega. Tamén corrixiría a Carré cando Lucas se dirixe a Cecilia como *señor*, así como certo léxico que considera errado –*lumenada* T, *lumeirada* F; *madexa* T, *madeixa* F– e algúns teísmos –*sentarte ben* T, *sentarche ben* F; *estou escribindote* T, *estou escribindoche* F. No entanto, nalgún caso non serían correccións ben sucedidas –*perdiñozos* T, *perdiñoas* F.

súa lectura está moito máis achegada a C e só en casos moi concretos –e que non terían outra explicación– tomamos en conta a posibilidade dun erro de transcripción de T a respecto de C.

Sexa como for, incluímos nun aparato crítico todas as variantes que se dan entre as fontes de *Un caso complicado*, na idea de que os investigadores podan concordar coa nosa lectura ou propor alternativas derivadas dunha outra filiación entre os manuscritos.

Outro aspecto que se tivo en conta na nosa edición de *Un caso complicado* foi a recuperación das partes que, segundo o testemuño de Laura Tato, estaban riscadas en C e que a investigadora decidiu excluír da súa transcripción e levalas para as notas a rodapé.

O motivo desta decisión é a convicción de que na grande maioría das veces –se non en todas– se trata de correccións realizadas en C por unha man diferente da de Carré no proceso de ensaios da obra.

En moitos dos casos, Tato indica nas súas notas de T que unha segunda man escribiu anotacións ás didascalias<sup>53</sup>, a lapis e en español<sup>54</sup>. Nun caso, mesmo chega a acrecentar –agora con tinta– unha intervención dunha personaxe, probabelmente por motivos de ritmo no final dunha escena<sup>55</sup>.

No resto de correccións, todas elas riscados, Tato só indica unha vez que se trata dunha intervención a lapis<sup>56</sup>. En todos os demais casos

53 Na undécima escena do primeiro acto, indícase, debaixo do respectivos nomes, por onde aparece cada unha das tres personaxes que se incorporan –*izq. decha. fô.-*; na escena seguinte, figura a aclaración (*aparte*) no último parlamento de Bonifacio, escrito entre parénteses, e na didascalia inicial da décima escena do segundo acto pode lerse *las dos*. Finalmente, nas escenas finais dos dous actos esta segunda man escribiu *Prevenición*, moi probabelmente para estaren pendentes de fechar o pano.

54 A lingua en que están escritas estes comentarios é acorde coa diglosia que presidía as actividades teatrais dos coros. Porén, Carré nunca realiza anotacións en español nos cadernos en que compila a súa obra teatral.

55 Tato (1996 I: 391) sinala, ao final da primeira escena do segundo acto: “De outra man e con outra tinta, aproveitando os dous renglóns que fican en branco: *Bonif.- ¡Coma non! ¡¡Recuncaremos!!*”.

56 Na terceira escena do primeiro acto, riscouse a lapis *que se te non moves, poida*. Nesa ocasión, ademais, o encenador pode ter decidido eliminar esta estrutura sintáctica, ora porque resultase estraña á actriz que encarnaba Encarna, ora porque decidise que non ía ser ben percibida polo público. Con todo, a *consecutio temporum* do período resultante devén excéntrica coa eliminación –*Pois espabilate, home, que do curazón non morras*.

non di que sexa outra tinta e dá por suposto que se trata dunha mudanza do propio Carré. Con todo, non achamos motivo para considerar que esteamos diante dunha intervención diferente daquelas outras, realizadas con motivo dos ensaios, en que se advertía unha letra diferente –imposíbel de diferenciar no caso dos riscados– e, posto que sempre<sup>57</sup> son ben supresións de expresións que, sen querer, podan adiantar a resolución do misterio<sup>58</sup>, ben eliminacións de reiteracións no parlamento que poden atrapallar a fluencia da escena<sup>59</sup>, non se torna sorprendente que fosen realizadas por algún dos responsábeis da estrea da obra pola grupo de teatro de “Toxos e Froles”. A hipótese de que fose Carré o que corrixise o ritmo das escenas eliminando as reiteracións excesivas é dificilmente sustentábel, pois sorprendería que o autor, tan coidadoso sempre na copia das súas obras, regalase ao coro unha versión riscada da peza.

Isto é todo o que atinxe a C, a partir das indicacións feitas por Tato en T. No que di respecto a F, en diferentes alturas do texto unha frecha apunta a un comentario nas marxes, sempre en español, en que se advirte os actores e as actrices de que deben estar prontos para entraren en escena ou en que se fan apuntamentos relativos ao lugar por onde acceder ou facer mutis. Por outro lado, excepto en dous casos, os numerosos riscados de C aparecen sen eliminar en F, polo que pode tratarse dunha intervención en C posterior ao copiado que deu lugar a F.

Por todo isto, consideramos que as dúas mans correctoras que interfiren respectivamente C e F están directamente relacionadas coa *misse en scène* da peza. Máis aínda, serían a proba de dúas encenacións diferentes de *Un caso complicado*, encenacións que foron documentadas –a primeira en 1928; a segunda en 1930. Fica por saber a cal delas se corresponde cada unha das mans interventoras, aínda que non

57 Só hai unha vez en que se risca un termo para o substituír por outro –*Coitado!*, termo documentado noutras obras de Carré (*O pago*, por exemplo), convértese en *Pobre del*. A motivación desta mudanza pode ser a mesma que a da eliminación comentada na nota anterior.

58 Aparecen riscadas todas as frases en que se di que o cadáver non existe.

59 *¡Canto gozo! ¡Canto gozo! ¡Quen sabe! ¡Quen sabe! ¡asi me gusta! ¡asi me gusta! ¡Ben! ¡Moi ben! ¡Victoria! ¡Victoria!* etc.

sería sorprendente que F fose copiado con motivo da estrea –para conservar o orixinal C tal como o entregara o autor– e que as modificacións e riscados de C se producisen no proceso que conduciría á encenación de 1930 –nesta ocasión, sen os cuidados que dous anos antes levaran a preservar o manuscrito. O feito de que F manteña os elementos riscados en C corroboraría esta hipótese.

Así pois, en concordancia coa idea de que existan moitas posibilidades de que estas intervencións no texto non foron realizadas por Leandro Carré, na presente edición optouse por reconstruír todos estes elementos riscados.

## A LINGUA DE CARRÉ

Leandro Carré naceu en 1888 no barrio coruñés da “Pescadería”, unha parte da cidade herculina caracterizada nesa altura por unha presenza moi minoritaria da lingua galega, reducida aos usos diglósicos das lavandeiras, mozas de cría ou de servir e, no xeral, dos integrantes das camadas sociais menos favorecidas –aliás, de número reducido nesta zona da cidade.

De familia galeguista de orixe catalá (o seu trasavó Juan Carré Bartra nacera en Banyolas-Girona), o dramaturgo tivo acceso desde novo ao ambiente rexionalista conformado á volta da “Librería Regional” do seu pai, Uxío Carré Aldao, onde se manifestaba un claro interese pola lingua galega –se ben que o movemento rexionalista non centrase no idioma as súas reivindicacións.

Con todo, foi na aldea de Sergude (Carral) onde Leandro Carré tivo contacto directo co idioma. Este acceso á fala viva e popular produciuse nos veráns da súa infancia, cando a familia se deslocaba para pasar as ferias de verán.

E aínda vai ter a oportunidade, con vinte e tres anos, de ter un coñecemento directo do portugués, do que nacerá un filolusismo que deixará importantes pegadas na lingua empregada por Carré nas súas obras. A litografía “La Artística”, onde traballaba desde 1909, destinouno en 1911 á súa sucursal no Porto e Carré ficará nesta cidade até 1913.

Humanista autodidacta sen formación universitaria, o interese polas cuestións lingüísticas e filolóxicas atravesou toda a vida de Leandro Carré (Maceira 2005 I: 555 e ss.). Así, dedicouse ao estudo da lingua medieval –o seu discurso de ingreso na Academia Galega en 1945 intitulouse *El idioma gallego en la Edad Media* (1973)–; da fala do século XVIII, a partir da obra de Frei Martín Sarmiento (Carré 1970); da de Curros (Carré 1959), e mesmo realizou achegas sociolingüísticas<sup>60</sup>, normativas –unha gramática (R. A. 1919)

60 Maceira (2005 I: 569) informa da existencia dun inédito de 1964, intitulado *Ensaíos filolóxicos*, en que inclúe unha aproximación da situación sociolingüística galega.

e mais un dicionario (Carré 1928a e 1931a)– e de planificación lingüística<sup>61</sup>.

Defensor da restitución do idioma e dos dereitos lingüísticos do galego xunto cos dos seus falantes, Carré propugnou desde moi novo a creación dunha variante culta e a necesidade de que os escritores se esforzasen por millorar o seu coñecemento da lingua:

“[...] o que sobran son *Amigos da fala* que teñen por lema «falar e escribir o galego coma seipamos, *inda que sexa mab*», cando o seu lema, sendo verdadeiros amigos da fala debera ser «estudar, aprender ben o galego pra falalo e escribilo ben». ¡Ah! Pero é máis cómodo dicir: *Non temos obrigación de saber, e como non hai libros... Como nada fixeron os que nos precederon...*” (Carré 1918)

Tamén defendeu, con matices segundo o momento<sup>62</sup>, a unidade do galego e portugués, se ben que se opuña á asunción para a nosa lingua da norma gráfica portuguesa<sup>63</sup>. Tremendamente pragmático, sempre priorizou a dimensión social do feito lingüístico sobre as consideracións teóricas e coidaba que era preciso socializar os progresos normalizadores, o que, segundo o seu criterio, exixía unha “sinxeleza na forma ortográfica que facilite a lectura e mail-a comprensión” (Carré 1928b). Por iso, mais do que a reintegración, propugnou desde a práctica un achegamento á lingua portuguesa, mostrándose especialmente permeábel no que atinxe á morfosintaxe e ao léxico.

61 Nunha conferencia intitulada “A Nosa Fala”, cuxa celebración no Centro Cultural dos Castros (A Coruña) estaba prevista para os días inmediatamente subsecuentes ao alzamento militar de 1936, animaba aos galegos a “impoñelo, que, despois de todo é o que intentan facer outros pobos cos seus idiomas” e ligaba a lingua á loita pola liberdade económica (Maceira 2005 I: 564).

62 Fóra da grafa, desde a década de dez até a guerra Carré experimentou unha evolución na súa consideración sobre o grao de unidade de ambas as linguas. Así, en 1919 rexeitaba a “adoución ausoluta da ortografía portuguesa; que se ben o portugués tén moita semellanza cō galego, non é tanta que faga dos dous idiomas un só”, mais na conferencia que preparou en xullo de 1936 –e que os levantados contra a República prohibiron– “defendía a identidade básica do galego e do portugués” (Maceira 2005 I: 564).

63 “Leandro Carré critica a escrita fonética, que nunca se lle ocorreu utilizar, por ter sido ensaiada noutros idiomas e ter sido abandonada, por producir grandes confusions, mas tampouco se declara partidário da adopçom ‘absoluta’ da ortografía portuguesa (...). Nom obstante reconhecce que a ‘nova ortografía portuguesa’ é *quase* a ortografía usada polos escritores galegos das últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX” (Henríquez Salido 1992: 203).

Na controversia sostida desde as páxinas de *A Nosa Terra* e *El Pueblo Gallego* nos anos 1925 e 1926 cos mozos vangardistas que argumentaban a favor da incorporación das grafías <j>, <g>, <n>, <lh> etc., Carré sostíña que este achegamento ortográfico representaría un obstáculo na restauración de usos do galego e preguntábase: “E digo eu: non será mellor procurar que nos entendan primeiro os «da casa»? ¡E inda hai moito que decruar!” (Carré 1926b).

Porén, esta resistencia a uniformizar a grafía co portugués<sup>64</sup> non significaba que Carré defendese a escrita fonética e, moito menos, a ortografía española, tal como patenteaba en 1970 nunha misiva enviada ao presidente da Real Academia Galega:

Eu entendo que nada temos que ver na nosa fala galega coa ortografía castellana, senon que debemos axeitarnos ás características especiais do idioma que empregamos como característico e noso que é.

Señor Presidente; tanto estamos a trocar as formas propias da nosa lingua que vai ser millor escribirmos en castellano escrusivamente para que poidan nos entender mais doadamente e con craridade os que non son galegos ou que, aínda sendoo lles non interesa coñecela e usala tan como ela é” (Carta de Leandro Carré ao Presidente da Real Academia Gallega datada o 3-6-1970 e depositada no arquivo particular de Leandro Carré).

Esta oposición ás liñas que estaban a marcar desde a RAG os académicos afíns ao proxecto da Editorial Galaxia no relativo ás normas ortográficas da lingua supuxo a súa marxinalización das empresas promovidas por este colectivo e até, segundo algúns investigadores, un certo silenciamento do realizado por Leandro Carré<sup>65</sup>.

64 Con todo, serán comúns en Carré grafías como *dever*, *duvidar*, *povo* etc.

65 Así o explica Xosé Manuel Maceiras (2005 I: 117, nota 148): “Resulta rechamante o esquecemento da inxente contribución de Leandro Carré no período das Irmandades, actitude que non só evidencia diferenzas estéticas. Ao ollar o fenómeno en conxunto obsérvase incomodidades, desconfianza e silenciamento encauzado polo herdo ou maxisterio risquiano en moitos dos próceres da cultura galega, alimentado polas diatribas no debate intelectual cívico e mais polo pragmatismo político do grupo coruñés que chocaba con Vicente Risco, cando este era o guieiro do nacionalismo. Ademais estivo a crítica do coruñés, ás veces envolta en polémica persoal, ao oficialismo cultural galeguista que se instarou na segunda metade do século XX. Esta elite que ignorou o traballo de Carré estaba no contorno intelectual da Editorial Galaxia [...]”.



Mais a permeabilidade da lingua de Carré a respecto do léxico e as solucións morfosintácticas do portugués xa lle deparara algún disgusto antes da guerra. Álvaro das Casas, na comunicación “O teatro galego”, lida en portugués no Instituto Histórico do Minho, fala da obra dramática de Carré como pezas “cheias de palabras muito rebuscadas, nessa censurável mania de escrever nem uma só voz castelhana, mas chinesa. Como se assim se pensasse mais em galego”. Carré (1955) contestaría a estas palabras, argumentando que Álvaro das Casas, como outros autores “novos”, emitía xuízos sobre as súas obras sen as coñecer. Con certeza, as tensións provocadas polo relevo xeracional estaban presentes nestas disputas.

O certo é que, a pesar dos contratempos e da difícil situación histórica pola que pasou a cultura galega, o seu interese por difundir e promocionar o noso idioma manteríase ao longo de toda a súa vida. Así, encontramos un Leandro Carré de setenta e seis anos a ministrar un “Curso de gramática galega” organizado en 1964 pola Asociación Cultural “O Facho” na Coruña.

No tocante á lingua empregada por Carré nas obras incluídas neste volume, chama a atención o esforzo do autor por alcanzar un idioma de calidade, esforzo que facía con que esta se fose depurando co tempo. Así, a lingua de UCC<sup>66</sup>, escrita en 1922, semella máis requintada que a dos outros dous títulos, de apenas tres anos antes<sup>67</sup>.

A vontade por manter solucións coherentes non empecerá que existan numerosas vacilacións do tipo *quere/quer, inda/aínda, deseol/deseo, verdá/verdade, hasta/hastra...*<sup>68</sup> Porén, esta inestabilidade mingua un pouco, tamén, co pasar do tempo: por exemplo, en OP hai doce

66 Neste apartado, abreviaranse os títulos das tres obras dramáticas: OP (*O pago*), OE (*O engano*), UCC (*Un caso compricado*).

67 Por exemplo, nas obras de 1919 é moi frecuente o uso, á maneira das substantivacións do español, dos infinitivos con artigo anteposto –*cando aínda era unha loucura o escribir en gallego* (OE); *Será tan triste para el o ter que se confesar vencido!* (OE); *será para min un gran placer o poder compracelo* (OE); *Non che fai ben o falares tanto* (OP)–, fenómeno do que só temos unha ocorrencia en *Un caso compricado*. Igualmente, a variante dialectal *unhos*, exclusiva en *O pago* e *O engano*, é substituída por *uns* na última obra.

68 Nalgúns destes pares advírtese, non obstante, a prevalencia estatística dun dos termos en todos os títulos. Entre *dicir-decir*, por exemplo, este é o número de aparicións: *O pago* (9-4), *O engano* (9-2), *Un caso compricado* (9-2).

aparicións de *sen* e catro de *sin*, fronte a OE e UCC, onde só se emprega *sen*.<sup>69</sup>

Nun momento en que aínda non se contaba cun estándar definido, a base da que parte Carré para a súa lingua literaria é a fala das Mariñas betanceiras, isto é, a subárea occidental de transición do dialecto central. Así temos plurais en *-ós* das oxítonas en *-ón*–*pretensiós* (UCC), *cavilaciós* (OP), *correiciós* (OE)– e o ditongo *-oi-* (*moito*, *noite*). Porén, a lingua literaria de Carré introduce algunhas particularidades do bloque occidental, como a diferenciación xenérica *irmán-irmá*. Hai, ademais, algunha pequena pegada gráfica de seseo implosivo non consistente *-xusgado* (UCC)<sup>70</sup>, a forma *unhos* é case exclusiva –só existe unha ocorrencia de *uns* (UCC)– e o sufixo número-persoal para a P5 aparece nos pretéritos hipercharacterizado en *-chedes*: *toléachedes* (UCC), *vichedes* (OE), *saíchedes* (OP). Finalmente, Carré constrúe en *-aes* o final das oxítonas en *-al*–*xornaes* (OE), *elementaes* (OP), *lateraes* (UCC); aínda que *piñeirales* (OP)– e en *-és* o das oxítonas en *-el*–*papés* (UCC).

Con todo, existe no dramaturgo un decidido desexo de alcanzar unha variedade supradialectal culta, sen marcas xeográficas, e é totalmente infrecuente, ademais, a caracterización das personaxes a partir da variante dialectal<sup>71</sup>. Neste sentido, sorprende que OP e OE só presenten a forma *man* e que UCC apenas ofrezca ocorrencias de *mau*, cando non hai unha concreción xeográfica<sup>72</sup> –*Lugar da acción, unha vila calquera de pouca importancia*.

69 En *O pago* hai doce aparicións de *bastra* e unha única de *hasta*. Porén, no manuscrito C de *Un caso compricado* todas as ocorrencias son de *hasta* –dúas veces trocado en F por *bastra*.

70 Aínda que non o reflectise na grafía, semella que o autor está a ter presente este tipo de seseo e a recomendar a súa realización. Así o advirte na súa gramática, facendo extensivo este fenómeno a todas as variedades xeográficas: “En toda Galicia conserva el sonido de la *s* la *z* en fin de dicción: *luz* (lus), *nariz* (naris), *noz* (nos), *vez* (ves), etc.” (Carré 1967: 21 apud Freixeiro 2006 I: 47).

71 Os seus coñecementos sobre a dialectoloxía da nosa lingua limitábanse aos trazos máis evidentes. Así, na oitava entrega dos artigos da serie “Teatro galego” –dirixidos aos interesados na interpretación–, subtitulada “Características dos tipos galegos”, Carré fai un percurso moi superficial polas variedades diatópicas –en termos de “fala suave” “acentos rudos”...– e limitase a sinalar se hai ceceo, nasalidade ou “terminacións” características –sen as describir. Unicamente se detén un pouco na fala da cidade das Burgas: “Por Ourense úsanse algo mais as finais de moitas verbas en *u*, tal como «*mau*», «*irmau*», «*tu*», inda que non tanto como xentes estranas se empeñan en nos facer falar á todol-os galegos. Tamén se dí «*il*», «*aquil*», «*iso*...»” (Alvaríño 1922c).

72 Como xa se sinalou, esta é unha das lecturas diverxentes entre T e F que peor encaixan na hipótese de F ser unha copia de C realizada por unha man diferente que intervéñ sutilmente no texto, fronte a transcripción literal realizada por T.

Tampouco hai evidencias de que Carré procurase a distinción das personaxes segundo variedades diastráticas a partir de pares do tipo *pral para*, *hastal hastra*, *conocimentol conocimiento*, *verdál verdade* etc. Se observamos, por exemplo, a distribución entre as personaxes das ocorrencias *Deus* e *Dios*, fóra da menor presenza da primeira non podemos tirar ningunha conclusión, pois todas as personaxes que din *Deus*, empregan igualmente *Dios*. Semella máis unha vacilación característica do propio Carré.

No aspecto fonético, déixase constancia de certas contraccións, asimilacións ou crases, mais o autor non enche a súa lingua escrita de apóstrofos e trazos que dificulten a lectura. Igualmente, foxe da representación gráfica de rotacismos e outros fenómenos de fonética sintáctica<sup>73</sup>.

No xeral, recorre aos trazos para sinalar os alomorfos do artigo e, nalgún caso, do clítico de acusativo –*Diol-o non queira*, *Diol-o perdoe* (UCC). Aínda así, non é constante a constatación gráfica deste fenómeno e son numerosísimos os casos en que non se reflicte na escrita.

O apóstrofo é reservado para as elisións e crases vocálicas por fonética sintáctica –principalmente da preposición *de*: *d'agora*, *d'ouvirte*, *d'un...*– e para as contraccións dialectais da preposición *con* e os demostrativos ou os persoais *elleles*, *elalelas* –*co'este*, *co'ela...*

No que atinxe aos grupos consonánticos cultos, encontramos os seguintes fenómenos:

1. Dun lado, é frecuente a vacilación entre as solucións con lateral alveolar e con vibrante no segundo elemento dos grupos consonánticos tautosilábicos integrados por oclusiva máis *l*: *compreto* (OE), *groriosa* (OE), *púbriico* (OP, OE) ou *recramar* (OP) fronte a *placer* (OE), *incluso* (OE) ou *arreglo* (UCC). Estas vacilacións danse até

73 Na súa gramática (Carré 1967: 35, apud Freixeiro 2006 I: 211) explica esta súa postura cando describe o rotacismo: “Algunas veces se cambia en *r* la *s* final de ciertas palabras, y aunque esto no es ni muy frecuente ni en todas partes, lo consignamos como una de las transmutaciones de consonantes que suelen hacerse en el lenguaje popular, pero que no deben fijarse en la escritura”.

coa mesma palabra –*clarol craro* (UCC); *grorial gloria* (UCC)...– e na solución do sufixo latino -BILE(M) –*posibre* (UCC), *agradable* (OE)...

2. Por outro lado, téndese a simplificar outros grupos cultos mediante a eliminación do primeiro elemento –*istantiño* (OE), *dinos* (OE), *enima* (UCC), *ecétera* (OE)–, se ben *x /ks/*, *cc* e *ct* poden vocalizar o primeiro elemento –*éisito* (OE), *correiciós* (OE), *elétrica* (OE)– ou perdelo –*espricate* (OE), *escelente* (UCC), *reflesiona* (OE), *esiste* (OE), *reta* (UCC).

Coa excepción da sincopada *pra*, moi presente, son escasos nestas obras os exemplos de plasmación escrita de fenómenos de alteración vocálica como parágoxes –*dare* (OP), *sere* (OP), *ameazare* (OP)–, anaptixes –*admirabre* (OE, UCC)– ou apócopes –os esperábeis *moi* e *gran*– e non localizamos ningún caso de epéntese. Lembremos que Carré defendía unha escrita que non estivese chea de complicacións que dificultasen a lectura.

Finalmente, en *O engano* encontramos dous casos de constancia gráfica do alomorfo -*nol-na* do clítico de acusativo, solución dialectal que o estándar actual non recolle neses contextos: *Vanno botar a perder* (OE); *outros aprovéitanna* (OE).

No apartado morfosintáctico, xa foi sinalada a coexistencia de dúas solucións para a evolución do sufixo latino -TATE(M): temos ocorrencias en –*tál-dá*– *Con voluntá consíguese todo* (OE); ¡*Canta maldá, canta ruindade aniña no corazón d'algús homes!* (OP)–, se ben son moito máis numerosas as formas en –*tadel-dade*. Algo parecido acontece co pronome persoal de cortesía, que aparece como *vosté(s)* e como *vostede(s)*, e os substantivos deverbativos formados co sufixo -*mento*, que flutúan no timbre da vocal temática –*agradecemento/agradecimento* (OP); *conocementol conocimento* (UCC).

É evidente a súa preferencia polas formas históricas non regularizadas das terceiras persoas do presente que perden o -*e* final após consoantes *l*, *n*, *r* e *z*. Así, temos as ocorrencias maioritarias *val*, *sal*, *quer*, fronte ás que conservan o -*e*, moi inferiores en número.

En *UCC* son frecuentes os latinimos gráficos *nascer, renasceu, desapareceu, aparecendo* para os verbos con étimos en -SCERE; con todo, conviven con formas como *aparecer*, exclusivas nos outros dous títulos.

Proseguíndomos coa colocación pronominal, o dramaturgo coruñés foxe da posposición do pronome persoal en construcións con infinitivo e propende á anteposición, máis xenuína, nomeadamente após preposición –*sen nos querer conceder* (OP); *desista de o facer deputado* (OE); *non hai por que se preocupar d'eso* (UCC)–, após adverbio de negación –*sería mellor non lle dicir nada* (OP); *coidei non te volver á falar máis* (UCC)– e outros adverbios –*onde me agachar* (UCC)–, conxuncións e perífrases conxuntivas –*denantes de me deitar* (UCC)– e nas perífrases verbais –*tês que te agachar* (UCC); *ten que che doer* (UCC). Con todo, tamén encontramos exemplos de dubidosa gramaticalidade cando antepón o clítico de acusativo ao infinitivo en contextos en que non opera ningún elemento que condicione a próclise: *á ver se podemos [...] nos librar do castigo* (UCC).

Outro trazo característico da colocación pronominal de Leandro Carré, mais de novo non sistemático, é a intercalación do adverbio *non* entre o clítico afectado por próclise e a forma verbal: *que, ao menos, o non faria padecer* (UCC); *o que se non pode confiar aos papés* (UCC); *xa verá despois como o meu amo lle non nega* (UCC); *e verás se te ves meter onde te non chaman* (UCC); *que eso sí que o non soporto* (UCC); *Diol-o non queira* (UCC). Porén, tamén aquí encontramos usos agramaticais, probabelmente provocados por unha vontade diferencialista<sup>74</sup>, en que non existen razóns para a anteposición do clítico e, por tanto, non hai lugar para esta modalidade de intercalación: *E eso o non consinto eu* (UCC); *Eu me non quixera ver no seu pelexo* (UCC); *Pero se me non gusta a tila!* (UCC).

74 Sánchez Rei describe así estes excesos: (1999: 189): “Coincidindo cronoloxicamente co [...] «galego enxebriista» para a lingua escrita no primeiro terzo do presente século, rexístanse cunha relativa frecuencia construcións con pronomes átonos cuxa estrutura no interior do período sintáctico non atinxe a cota necesaria de corrección gramatical, quer na súa etapa medieval, quer na época contemporánea. Este tipo de ordenamentos de palabras, segundo deducimos dos textos que empregamos, só vigoraron produtivamente nos anos que precederon a Guerra Civil [...]”.

E aínda podemos observar exemplos de interpolación de elementos tónicos –sempre pronomes persoais suxeito– entre o pronome átono proclítico e o verbo: *traballos con que s'el arriqueceu* (OP); *o que ch'eu digo é que val* (OE); *canto ch'eu poida dicir* (OE).

Máis un fenómeno relativo á posición dos clíticos é a secuencia *che se*, en lugar da canónica *se che*, “posíbel no centro-sur de Lugo e Ourense” (Freixeiro 2006 I: 177). Porén, só temos unha única ocorrencia nestes tres títulos: *non che se debe facel-o tempo tan longo como á min* (UCC).

Un claro indicador da calidade da lingua literaria de Carré constitúeo a presenza dalgúns infinitivos persoais oportunamente empregados –*pra seguirmos xuntos sempre* (OP); *dinos da honra de seren lidos* (OE); *teño ganas [...] de podermos palicar* (UCC)–, e mesmo de futuros de conxuntivo– *sea como for* (OP); *se for preciso* (UCC); *se ao menos tiver onde me agachar* (UCC).

Tamén se inclina Carré, de novo con excepcións, pola construción do obxecto directo animado sen a preposición *a* –*é preciso avisar un médico* (UCC), *non botarás de menos os que deixas* (OE), *hai tamén que avisar o dono da casa* (OP)–, mais neste punto tampouco se mostra totalmente consistente –*paréceme ben ir buscar un médico... eu vexo moi mal ao señor* (UCC), *aman á sua Galicia* (OE)...

Porén, ás veces existe confusión, na terceira persoa, entre o clítico de acusativo e o de dativo –*Atallándolle* (OE); *Isto non é meu... non debo tocarlle...* (OP)– e pódese descubrir algún desafortunado exemplo da forma *os* para o pronome persoal átono de segunda persoa do plural –*Virei logo para levaros ás dúas cabo de min* (OE). Sexa por influencia do portugués, sexa por castelanismo, localízase, igualmente, varios exemplos de teísmo –*Parécete que non teño razón* (OE); *deséote moita sorte* (OE); *volvo á te escribir* (UCC); *Sóbrate razón* (OE); *ganas de te falar* (UCC). Tamén constatamos catro ocorrencias, cando menos, de cheísmo –*eu che recompensaréi* (UCC); *Felicítoche* (OE); *Non fagas caso dos egoísmos que che queren ter pechado na vila* (OE); *ese monicre-que que che persigue* (UCC)–, fenómeno que non é característico do dialecto central do que Carré parte.

Fronte ao preconcepto da mala colocación pronominal dos escritores coruñeses, entre os que se incluíría Leandro Carré, nestas tres obras hai, no xeral, unha porcentaxe moi alta de disposicións correctas. Así, só hai un exemplo de pronome personal átono en inicio de período –*Te esaltas sen motivo* (OP)– e as disposicións enganadas, moi poucas en total e case todas elas nun único título –*O pago*–, adoitan ser énclises desafortunadas: *xa verás como a sua quentura faiche ben* (OP); *que acompañouno* (OP); *Endexamais vinte tan alritado* (OP); *É que a mansedume vaise esvaíndo xa* (OP). Son moi escasas as próclises que non están certas –*Engracia a reanima* (UCC); *eu che recompensarei* (UCC).

Canto ao uso dos tempos verbais, destacamos o uso do infinitivo pro imperativo: *Pois nada; aceptala* (OP); *Agardar primeiro á que veña Luisa* (OP); *lembrarse de ir facendo os preparativos* (OP). Cunha única excepción –*Quizais houbera feito mellor quedando aló* (OE)–, Carré non constrúe formas perfectivas co auxiliar *haber*.

Unha outra vacilación prodúcese na perífrase temporal “*ir + infinitivo*”, pois encontramos ocorrencias con e sen preposición: *Vou chamar a Miguel* (OP); *hai que ir á conquistalo* (OE). Con todo, é maioritaria a que non emprega a preposición.

Neste apartado, tamén é moi evidente a prevalencia das perífrases temporais formadas co verbo *haber* máis infinitivo como formas analíticas dos tempos que expresan posterioridade (o futuro, tempo absoluto, e o pospretérito, tempo relativo). Así, son moi frecuentes construcións como *Non lle ha pasar mal ningún* (UCC), equivalente a “Non lle pasará mal ningún”, ou *E quen había dicir* (UCC), equivalente a “E quen diría”. Esta percepción analítica dos futuros –como formas historicamente formadas sobre o infinitivo e o presente reducido do verbo *haber*, que pode ir anteposto ou posposto– propiciará a aparición da mesóclise, fenómeno absolutamente inusual no galego do século XX. Efectivamente, encontramos en Carré este tipo de posición pronominal, aínda que limitado a un único exemplo nas tres obras que nos ocupan: *Pois matalo hei, zoncho!* (UCC). No entanto, sorprende que non se documente ningún exemplo de colocación do

clítico entre *haber* e o infinitivo, pois nestes casos Carré sempre recorre á perífrase temporal con preposición *de* –*hei de o matar* (UCC), nunca “heino matar”– e só prescinde da preposición nos enunciados negativos –*por qué non o hei dicir [...]?* (UCC).

Concluimos o apartado morfosintáctico sinalando a ausencia nestas obras de alternancia vocálica no radical verbal dos verbos semirregulares da terceira conxugación, quer con *-e-*, quer con *-u-* como vogal radical. É certo que temos en OP as formas *sofre* e *sofres*, mais tamén un sorprendente *sofro* xunto a *sofrida* e *sofrimento*, polo que se intúe un radical *sofr-* sen alternancia. No relativo aos verbos *seguir*, *servir*, *durmir* e *tusir*, non se documentan nas tres obras formas con vocal alternante no radical e só temos ocorrencias como *sigue*, *sirven*, *fuixe*, *tuses* etc. Unicamente temos en UCC a forma *descobre* en convivencia con *descubre*; semella, no entanto, unha outra vacilación de Carré entre os radicais *cobr-* e *cubr-*, pois temos *descobrin* (UCC) e *descobrirei* (UCC) ao mesmo tempo que *descubría* (UCC) e *descubrir* (UCC).

Finalmente, no nivel léxico advertimos, de novo, o compromiso de Carré por alcanzar unha lingua culta e extensa que non se mostre impermeábel respecto ao portugués. Constatase, neste sentido, certa amplitude léxica derivada moi probabelmente do coñecemento da variante lingüística de alén Miño –*moramos* (OP), *magriño* (OP), *arreféceme* (OP), *público distinto* (OE), *ciumenta* (OE), *tiramol-o mérito* (OE) e *tiran o xuicio* (UCC)...

A vontade diferencialista non o leva a incorporar un grande número de hipergaleguismos –temos *libreirias* (OP) e pouco máis–, mais si a procurar solucións galegas que non sexan idénticas ao español –*ouvir* (nas tres obras)–, nalgúns casos recorrendo ás formas estandarizadas en portugués –*preguntar* (nos tres títulos), *cha* (UCC), *doidamente* (OE). Mais, como é lóxico, isto non evita os castelanismos derivados da situación sociolingüística en que se encontraba o idioma: *enrevesada* (UCC), *sueldo* (OP), *poseer* (OP), *tacaño* (OP), *alaxas* (OP), *plomo* (UCC), *mueca* (UCC), *allanamiento* (UCC), *hampón* (OE), *desfachatez* (OE), *noivazgo* (OE)...



## CRITERIOS DE EDICIÓN

De acordo cos criterios xerais desta colección, para a presente edición de *O pago*, *O Engano* e *Un caso complicado* respectáronse as fontes na súa integridade e non se procedeu a ningún tipo de nivelación lingüística do texto orixinal dos tres títulos, de maneira que se reproducen as vacilacións que, con frecuencia, Carré presenta. Aliás, en *Un caso complicado* recupérase, polas razóns que se explicaron anteriormente, os fragmentos riscados no orixinal que se custodiaba no arquivo do Real Coro “Toxos e Froles” –hoxe desaparecido– e que en 1996 Laura Tato decidira excluír da súa transcripción.

Unicamente se interviu no texto a nivel estritamente gráfico, mais sempre sen embarazar a fidelidade ao orixinal. As mínimas adaptacións realizadas atinxiron os seguintes aspectos:

### 1. PRESENTACIÓN XERAL

O criterio director foi, máis unha vez, o respecto ao orixinal. A intervención limitouse ao agrupamento nun mesmo parágrafo das didascalias iniciais das escenas e, nos casos en que a didascalia interior dun monólogo ía en liña á parte, á incorporación da mesma ao corpo das réplicas. Os apartes das personaxes reproducense entre parénteses e en letra regular, para os diferenciar das didascalias, formatados en itálica, tal como se intúe nos manuscritos orixinais (a destreza de Carré alcanzaba a diferenciar nos manuscritos dous tipos de letra).

### 2. PUNTUACIÓN

Recóllese a puntuación orixinal das pezas, coa única excepción da eliminación dos signos iniciais de admiración e interrogación. Aliás, acrecentouse unha vírgula naqueles casos en que o signo eliminado figuraba no interior dun período, para conservar a función demarcativa do inicio do treito afectado pola curva interrogativa. Así, *Porque d'outra sorte ¿cómo atestiguar o que non viron, o que non presenciaron?* (UCC) mudouse para *Porque doutra sorte, como atestiguar o que non*

*viron, o que non presenciaron?* Extraordinariamente, o signo adicionado foi un punto –*que pretende casar o seu fillo contigo ;contigo, retepolaina!* (UCC) foi mudado para *que pretende casar o seu fillo contigo. Contigo, retepolaina!*– ou duplicouse a interrogación para evitar que a eliminación do signo inicial conducise a unha lectura ambigua –¿*Que dis, non mintes?* (UCC) deu en *Que dis? non mintes?*

### 3. NIVELACIÓN DOS ASPECTOS GRÁFICOS

A grafía <y> –*ensayos* (OE), *cayado* (OP), *y eu* (OP), *rayolas* (OP), *apoya* (OP), *trayo* (OE), *choyo* (UCC), *Ley* (UCC)– foi substituída por <i> e eliminouse o <h> de *ahí* (OP, UCC). Por outro lado, púxose en minúscula *don* e *doña*, excepto nos casos en que tiña función demarcativa de inicio de período.

Adaptouse a acentuación aos usos prescritos na norma actual<sup>75</sup>, sempre que isto non envolvese a mudanza de sílaba tónica, e adaptouse, segundo os mesmos criterios, o uso de <b> e <v>, de maneira que se actualizaron algunhas formas como *cobarde* (UCC), *povo* (OE), *duvidar* (OP, OE, UCC), *provabrementemente* (OE) etc.

Nos casos en que existiu unha vacilación histórica entre a escrita conxunta ou separada de dous elementos, adaptouse a grafía aos criterios vixentes na actualidade. Así, *de cote*, *a penas* e *tal vez* foron mudados para *decote*, *apenas* e *talvez*.

Canto ao apóstrofo, mantívose nas elisións vocálicas por fonética sintáctica –*d'ouro*, *d'agora*, *hei d'atopalas*– e mais nas contraccións dialectais da preposición *con* –*co'el*, *co'esta*– e eliminouse unicamente nas crases historicamente consolidadas –*d'eso* e *d'un*, por exemplo, foron mudados para *deso* e *dun*.

E no que di respecto do hifen, foi eliminado nas contraccións da preposición *por* cos artigos –*pol-a*, *pol-os* pasaron na nosa edición a *pola* e *polos*–, foi substituído por apóstrofo na crase da preposición *de*

<sup>75</sup> Cando o orixinal presenta *à*, forma en que Carré grafa a contracción, foi transcrito como *á* e cando fornece *á*, mudouse para *a*.

co artigo *El-d-El Señor* (UCC) mudouse por *d'El Señor* e foi colocado segundo os usos actuais nas segundas formas do artigo –*todal-as* transformouse en *tódalas*; *facel-a riqueza*, en *face-la riqueza* etc. A mesma regularización foi realizada nos casos en que Carré emprega o trazo para sinalar un alomorfo do clítico de acusativo, paralela á da segunda forma do artigo –*Diol-o perdoe* (UCC) mudouse en *Dio-lo perdoe*.

Finalmente, achegáronse as aclaracións lexicais que se consideraron pertinentes e, a nivel ecdótico, para *Un caso complicado* incluíuse un aparato crítico en que se recollen as variantes que presentan os manuscritos –con exclusión das atinentes á puntuación.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- , “Teatro Regional”, *Vida Gallega* (Vigo), 408 (30-3-1929).
- Alvariño, Ramón (pseudónimo de Leandro Carré Alvarellos) (1922a) “Teatro galego. Xogo de escena (IV)”, *A Nosa Terra* (A Coruña), 160 (1-4-1922).
- Alvariño, Ramón (pseudónimo de Leandro Carré Alvarellos) (1922b) “Teatro galego. A caracterización (V)”, en *A Nosa Terra* (A Coruña), 162 (30-4-1922).
- Alvariño, Ramón (pseudónimo de Leandro Carré Alvarellos) (1922c) “Teatro galego. Características dos tipos galegos (VIII)”, en *A Nosa Terra* (A Coruña), 169 (31-8-1922).
- Bal y Gay, Jesús (1924) *Hacia el ballet gallego*. Lugo: Ronsel.
- Bal y Gay, Jesús (1925) “En torno al ballet gallego. Una carta aclaratoria de Jesús Bal”, *El Pueblo Gallego* (Vigo), 31-12-1925.
- Bal y Gay, Jesús (1926) “En torno al ballet gallego. Lector”, *El Pueblo Gallego* (Vigo), 15-1-1926.
- Carré Alvarellos, Leandro (1918) “Falemos craro. Aínda é tempo de correxírmonos”, *O Tío Marcos d’a Portela* (Ourense), 3 (21-7-1918), 3.
- Carré Alvarellos, Leandro (1919) “Responden bós galegos a nosa «enquete». Da ortografía na língoa patria. Opinión de Leandro Carré”, *A Nosa Terra* (A Coruña), 94 (14-7-1919), 2.
- Carré Alvarellos, Leandro (1923), “As conferencias da Irmandade. A do irmán Carré Alvarellos: A moderna orientación do Teatro galego”, *A Nosa Terra* (A Coruña), 184 (1-5-1923).
- Carré Alvarellos, Leandro (1926a) “En torno del ballet gallego. Mais aclaraciós”, *El Pueblo Gallego* (Vigo), 6-1-1926.
- Carré Alvarellos, Leandro (1926b) “Tribúa aberta. A fala galega”, *El Pueblo Gallego* (Vigo), (12-9-1926), 2.
- Carré Alvarellos, Leandro (1928a) *Diccionario Galego-Castelán e Vocabulario Castelán-Galego*, t.1. A Coruña: Editorial Lar.

- Carré Alvarellos, Leandro (1928b) “O momento actual do idioma galego”, *Céltiga* (Bos Aires), 87 (10-8-1928).
- Carré Alvarellos, Leandro (1929) “¿Qué opina usted acerca del Teatro Gallego? Leandro Carré dice...”, *Vida Gallega* (Vigo), 412 (10-5-1929).
- Carré Alvarellos, Leandro (1931a) *Diccionario Galego-Castelán e Vocabulario Castelán-Galego*, t.2. A Coruña: Editorial Lar.
- Carré, Leandro (1931b) “Apontamentos para a historia do teatro galego”, *Boletín de la Academia Gallega* (A Coruña), t. XXVI, n. 235-240, 213-224.
- Carré Alvarellos, Leandro (1955) “Un teatro noso. Cometarios a un capítulo d’un libro recente”, *Opinión Gallega* (Bos Aires), 159 (abril-maio), 6.
- Carré Alvarellos, Leandro (1959) “A lingua galega en Curros Enríquez”, *Boletín de la Real Academia Gallega* (A Coruña), t. 29, n. 333-338, 104-126.
- Carré, Leandro (1961) “Literatura galega. Teatro”, *Céltica* (Porto) 3, 166-174.
- Carré Alvarellos, Leandro (1967) *Gramática Gallega*. A Coruña.
- Carré Alvarellos, Leandro (1968) “Tras un teatro aficionado de y para La Coruña”, *La Voz de Galicia* (A Coruña), Los Domingos de La Voz, 7-7-1968.
- Carré Alvarellos, Leandro (1970) “Frei Martín Sarmiento e a fala galega”, *Boletín de la Real Academia Gallega* (A Coruña) t. 30, n. 352, 356-385.
- Carré Alvarellos, Leandro (1973) *El idioma gallego en la Edad Media*. A Coruña: Real Academia Gallega.
- Carré Alvarellos, Leandro (1974) “As mostras de teatro galego”, *La Voz de Galicia* (A Coruña), 2-6-1974.
- Carré, Leandro (1975) “¿Houbo denantes de agora teatro galego?”, *La Voz de Galicia* (A Coruña), 9-5-1975, 23.

- Carré Alvarellos, Leandro (2006a) “Conceito da literatura galega”, en *Obra inédita e esquecida* (Introdución, escolma e notas de Xosé Manuel Maceira Fernández), 69-88. Compostela: Alvarellos.
- Carré Alvarellos, Leandro (2006b) “Pol-a creación d’un teatro galego do noso tempo”, en *Obra inédita e esquecida* (Introdución, escolma e notas de Xosé Manuel Maceira Fernández), 57-68. Compostela: Alvarellos.
- Casas, Álvaro María de las (1924) “O teatro galego”, en *Arquivo Literário* vol. II, 353-364. Lisboa: Livraria Editora Guimarães & C<sup>a</sup>.
- Correa Calderón, Evaristo (1926) “El Teatro Gallego como propaganda (II)”, *El Pueblo Gallego* (Vigo), 15-1-1926.
- Dieste, Rafael (1925) “En col do noso teatro III”, *El Pueblo Gallego* (Vigo), 24-12-1925.
- Even-Zohar, Itamar (1999) «Factores y dependencias en la Cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas», en Montserrat Iglesias Santos (comp.), *Teoría de los Polisistemas*, 23-52. Madrid: Arco.
- Freixeiro Mato, Xosé Ramón (2006) [2002] *Gramática da lingua galega. I: Fonética e Fonoloxía*. Vigo: Edicións A Nosa Terra.
- Henríquez Salido, M. do Carmo (1992) “A língua e a gramática nas Irmandades da Fala: A Nosa Terra (1916-1920)”, *Actas do III Congreso internacional da lingua galego-portuguesa na Galiza*, 173-211. Vigo-Ourense: Associação Galega da Língua.
- Larra, L. (pseudónimo de Leandro Carré Alvarellos) (1973) “Teatro galego. A noite vai coma un río”, *A Voz de Galicia* (A Coruña), 18-8-1973, 7.
- Maceira Fernández, Xosé Manuel (2005) *Leandro Carré Alvarellos na literatura galega*, 2 volumes. Tese de doutoramento defendida na Universidade de Santiago de Compostela.
- Manuel María (1958), “El teatro gallego”, *El Ideal Gallego* (5-9-1958), 7.
- R. A. (= Ramón Alvariño, pseudónimo de Leandro Carré Alvarellos) (1919) *Compendio de Gramática Galega*. A Coruña: Imprenta Nova.

- Rabunhal Corgo, Henrique (1994), *Textos e contextos do teatro galego*. Compostela: Laiovento.
- Rabuñal Corgo, Henrique (2000), “Lar tamén ao servizo do teatro galego”, en *Casahamlet. Revista de teatro* (A Coruña), 2 (maio 2000), 54-55.
- Rúa, L. de (= Leandro de Rúa, pseudónimo de Leandro Carré Alvarellos) (1952) “Mensaxes da Terra. Despedida”, *Opinión Gallega* (Buenos Aires), 133 (maio-xuño 1952), 4.
- Sánchez Rei, Xosé Manuel (1999) *Se o vós por ben tiverdes*. Compostela: Laiovento.
- Sergude, L. de (= Leandro de Sergude, pseudónimo de Leandro Carré Alvarellos) (1915) “No derradeiro número de *Miña Terra...*”, *Miña Terra* (Santiago), 18 (7-3-1915), 4.
- Tato Fontaíña, Laura (1996) *O teatro galego e os coros populares (1915-1931)* Tese de doutoramento defendida na Universidade da Coruña.
- Tato Fontaíña, Laura (1997) *Teatro Galego 1915-1931*. Compostela: Laiovento.
- Tato Fontaíña, Laura (1999) *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936*. Vigo: A Nosa Terra.
- Un vello actor [pseudónimo de Leandro Carré Alvarellos] (1922) “Teatro Galego. Algo sobre a arte dramática (I)”, *A Nosa Terra* (A Coruña), 157 (15-2-1922).
- Varela Jácome, Benito (1951) *Historia de la literatura gallega*. Compostela: Porto & Cía.
- Vidal, Carme (1997) “Manuel Lourenzo, gañador do premio de Literatura Dramática do Ministerio de Cultura”, *A Nosa Terra* (Vigo), 13-11-1997.





# TEATRO RECUPERADO



# O PAGO

DRAMA EN TRES ACTOS



Premiado con pruma d'ouro (3º lugar, 4º premio) no certame de Betanzos en 1920, sendo Xurado

D. Salvador Cabeza de León

D. Antonio Rey Soto

D. Vicente Risco

1919

PERSONAXES

María .....	25 anos
Luísa .....	18 anos
Paquiña .....	25 “
Miguel.....	30 “
Ramón .....	60 “
Don Camilo.....	50 anos
Ernesto.....	35 “
Xan .....	20 “
Don Ventura .....	40 “
Antonio.....	20 “

Época actual. Dereita e esquerda, as do actor. Lugar da acción, unha cidade calquera de Galicia.

## ACTO 1º

*Sala moi modesta. Portas laterales e balcón no foro. Forillo imitando as casas da acera contraria. É día.*

## ESCENA I

*María cosendo diante do balcón. Ramón entra pola dereita. Vén da rúa; deixa o sombreiro enriba dunha silla.*

RAMÓN – Negouse!

MARÍA – *(Que deixa a costura e chégase a el impaciente)* De maneira...?

RAMÓN – Que xa non sei que facer, nin como procurarme ese diñeiro que precisamos.

MARÍA – E Miguel ten que ir á aldea!

RAMÓN – Si. Ten que ir á aldea; ten que saír desta casa sen sol, sen ar; e de non poder ir a Suiza, a un sanatorio, en que ir á aldea...

MARÍA – Oh! É horrible esto, meu Dios, é horrible!

RAMÓN – Horrible e vergoñoso, María. Levar toda a vida traballando; buscar e facer a riqueza para outro, e afinal, cando o corpo doente, fatigado ou podre de vivir á

soma<sup>76</sup>, respirando o po dos almacés insanos, vivindo en locaes antihixiánicos, precisa un descanso ou un sanatorio, atoparse con que por toda consideración aquel que o noso traballo e a nosa intelixencia arriqueceu nos dá como unha esmola a mitá do sueldo que tiñamos... e talvez, se a enfermédá dura moito, hastra ese socorro é suspendido.

MARÍA – Pobre Miguel... Máis que a min coase quería a casa en que traballaba, onde foi deixando a saúde...

RAMÓN – Non traballaría máis se o comercio fose seu.

MARÍA – É o pago dos seus desvelos...!

RAMÓN – Para don Camilo, os corenta pesos que lle daba ao mes eran remuneración espréndida.

MARÍA – Moi pouco val para eses señores comerciantes a vida dos seus dependentes.

RAMÓN – A vida non lles importa: o traballo é o único que lles interesa; e o traballo... Bah! oito un nove horas diarias... Despachar xéneros no mostrador, facer unhas anotacións nos libros... eso non é gran cousa para eles.

MARÍA – Pero eles solos non podían facelo todo.

RAMÓN – Nada. A maioría nada podían facer sen os seus dependentes; non pasarían de ser unhos malos tendeiros... O mesmo don Camilo, crees que chegaría a ter o gran comercio que hoxe posee sin os seus dependentes?

---

76 No *Vocabulario popular castelán-galego* publicado por entregas en 1926 en *El Pueblo Gallego*, cuxos autores eran Filgueira Valverde, Tobío Fernandes, Magariños Negreira e Cordal Carús, defínese *sóma* como “Sombra. Tierra que deja a sus costados el arado al abrir el surco”. Porén, nas dúas edicións do seu *Diccionario galego-castelán* (1926-31 e 1933), Leandro Carré só achega a acepción “Tierra que deja el arado a sus costados, cuando va abriendo el surco” e desatende a que aquí emprega.

- MARÍA – Oh! non. Miguel tenme contado cousas...
- RAMÓN – Que demostran sempre un gran egoísmo e unha cobiza enorme; pero que revelan tamén a súa torpeza e mais o desconocemento ausoluto do comercio.
- MARÍA – E hastra das máis elementaes regras da escritura comercial.
- RAMÓN – Miguel foino guiando... Organizou a propaganda, dirixiu o escritorio e atendeu ao mostrador. Xaquín tamén, coas súa simpatía para o público, foi aumentando a clientela; logo, co crédito que lle abriu o Banco Comercial ensanchou os negocios seguindo sempre o consello de Miguel...
- MARÍA – Miguel non pensaba máis que no comercio. Andaba decote preocupado por unha letra que vencía, por tal ou cal pedido que non chegaba...
- RAMÓN – Gastou a súa vida en face-la riqueza de don Camilo... e xa ves, agora el padece, sofre... morrerá! porque o que enriqueceu négose a, non digo darlle, négase a empesarlle unhos centos de pesetas para que atenda á súa curación!
- MARÍA – Cando o seipa!
- RAMÓN – Non o saberá; non debe sabelo, porque eso sería moi triste para el. Mellor é non lle dicir nada.
- MARÍA – E que facer? Como procurarnos ese diñeiro?
- RAMÓN – Non sei, non sei... pero de calqueira maneira que sexa... é necesario... Veremos.

## ESCENA II

*Os mesmos, Luísa e Miguel. Luísa vén dándolle o brazo a Miguel, que se apoia nela e nun caiado que trae na outra man. Miguel está enfermo, pálido, ollos hundidos; esquelético. Tuse, afógase.*

LUÍSA – Anda, anda, imos un pouquiño ao sol.

MIGUEL – Oh! Si; moito sol, moito sol... sinto frío, teño o sangue callado.

MARÍA – *(Que vai ao seu encontro, cariñosa).* É claro: estás sempre encollido... espílete, sal, pasea un pouco.

MIGUEL – Non; andar non é posibre. Doméanseme as pernas: xa non teñen forzas pra termar do corpo.

MARÍA – Morriña fóra, home; o que tes é preguiza... anda un anaquiño xa verás como te sintes mellorar.

RAMÓN – Imos dar xuntos un paseíño.

MIGUEL – Non. A sentarme un pouco ao sol. Sentado estou ben... *(tuse).* Ves, en canto me poño dereito, este maldito tuse... Non alento.

MARÍA – Ven; séntate daquela aquí, ao ar *(lévao diante a porta do balcón).*

MIGUEL – Ao ar... ao ar deste calexón, que non ve a luz do sol endexamais. En que casas temos que vivir os pobres! *(tuse).* Non acabarás de me arringa-las entranas!

LUÍSA – Acouga, home, acouga. Non te desesperes; xa desaparecerá, xa te deixará tranquilo!

MIGUEL – *(Tusindo)* Non me deixa, non me deixa. Acabará comigo!



- MARÍA – Xesús, home!
- RAMÓN – Aquí estás mal; é mellor que vaias aí á praza.
- LUÍSA – Si, anda, anímate.
- MARÍA – Papá irá contigo.
- MIGUEL – Déixame estar. Atópome ben aquí, a carón teu; a carón da miña María... tan amantiña, tan boa co'este pobre doente que non lle pode dare a felicidade que merece.
- MARÍA – Vamos; déixate deso... As cavilacións non che fan ben.
- MIGUEL – Ben sei. Pero, que queres: eu véxote fermosa, chea de vida, e penso que é un crime terte suxeita a min que son un espantallo, un corpo morto...
- MARÍA – Dios fará que a vida volva animalo.
- MIGUEL – Dios!
- MARÍA – Hai que ter esperanza nel.
- LUÍSA – E fe.
- MIGUEL – Tívena sempre, sempre... pero vouna perdendo xa. Cada novo día síntome máis fraco, máis deble; arrefécese o sangue nas veas, sinto frío no corazón.
- MARÍA – Estás amorriñado... Sal, espílete un pouco. Pasea ao sol: xa verás como a súa quentura faiche ben.
- LUÍSA – Si, anda, vai con papá (*érgueo*).
- MIGUEL – Imos logo (*Déixase erguer sen vontade. Tuse*) Oh! Dios!
- MARÍA – Acouga, home.
- RAMÓN – Non te desesperes.

MIGUEL – Xa nin pacencia teño.

MARÍA – Así non é posibre mellorar.

MIGUEL – Non; non é posibre, ben sei... Eu xa non poderei poñerme bon, non voltarei a ter saúde endexamais.

RAMÓN – Vamos, vamos (*calmándoo*).

MIGUEL – E o pensalo alrítame, éncHEME de carraxe contra... (*ergue o puño pechado para o ceo*).

MARÍA – Miguel!

MIGUEL – Se dende que casamos non tivemos un instante de felicidade; se a nosa unión é de sufrimento, de penar...

RAMÓN – Anda, ven. Imos un pouquiño ao paseo.

MIGUEL – Unido a ti por sempre... e ti por sempre sufrindo, i eu padecendo por sempre...

MARÍA – Tolo, tolo... atende á saúde; a poñerte bon... anda vai.

MIGUEL – Si, si... a saúde... Oh! que crueldade a de quen, podendo darlle a felicidade aos seus fillos, estrózalles a alma! (*Ramón lévao. Ao saír dálle a tus. María que acompañouno hastra a porta, volve chorando. Luísa séntase tristeira*)

### ESCENA III

*María e Luísa. Luísa érguese e bótalle os brazos a María, cariñosa.*

LUÍSA – Pobre irmá, canto sofres!

- MARÍA – Si, podes compadecerme... sofro moito, moito. O meu penar é dos que destrozan o corazón... Velo enfermo... saber que quizais, seguramente, unhos centos de pesetas poderían devolverlle a vida, e non sabelas buscar, non poder atopalas!
- LUÍSA – Pero, don Camilo... pedíndollas...
- MARÍA – Negouse. Teme que a pesar dos coidados do Sanatorio Miguel non sanará e nós non poderemos devolverllas nunca...
- LUÍSA – I ese home...?
- MARÍA – Ese home é un comerciante, Luísa.
- LUÍSA – Pero...
- MARÍA – Aproveitou canto podía dar o traballo de Miguel...
- LUÍSA – (*Interrumpíndoa.*) Que foi moito máis do que poidera facer el mesmo en toda a súa vida.
- MARÍA – E agora que xa está rico, que ten unha gran casa acreditada e forte, coida que fai de máis pagándolle a mitá do sueldo en consideración aos moitos anos que levaba na casa.
- LUÍSA – Oh! Esto é unha infamia, porque foi Miguel o que a acreditou, o que o fixo chegar ao que hoxe ten. Ese home é un...!
- MARÍA – Si; ben sei o que ibas dicir... Certamente a Miguel correspondíalle unha gran parte do capital que hoxe posee don Camilo... pero Miguel traballou co nome del e a el foron as ganancias.
- LUÍSA – Que inxusticia!

- MARÍA – Para eles eso é natural e xusto; Miguel non era máis que un dependiente...
- LUÍSA – (*Erguéndose.*) Pareceume que chamaban. (*Sal pola dereita voltando decontado.*) Un señor pregunta por papá.
- MARÍA – Dixo quen é?
- LUÍSA – Disque é o dono da casa que fomos ver en Montrove.
- MARÍA – Ah! Faino pasar.
- LUÍSA – Decidides ir por fin?
- MARÍA – Si aparecen os cartos... (*Luísa sal e volta con don Ventura*)

## ESCENA IV

*As mesmas e don Ventura.*

- VENTURA – (*Saudando*) Señora...!
- MARÍA – Papá non está neste momento, pero faga o favor de sentarse.
- VENTURA – Con permiso (*séntase*). Pois, viña saber que deciden con respecto á miña casa de Montrove.
- MARÍA – Polo d'agora non pensamos aínda... Se poidera agardar un par de días... É tan cara...
- VENTURA – Oh! Por Dios, non diga. É unha finca preciosa.
- LUÍSA – A casa moi vella xa.

- VENTURA – Pero está ben conservada... E aquela horta... Eu teño xa moitas pedidos para ela; pero como vostedes foron os primeiros, claro, débolles a atención de agarda-la súa decisión.
- MARÍA – Agradecemoslle esa deferencia, e veremos... mañán ou pasado terá a nosa resposta.
- VENTURA – Espero que será afirmativa (*érguese*).
- MARÍA – Quizais.
- VENTURA – E perdoen a miña impacencia; pero comprenderán que é natural. Son tantos os que me piden a casa!
- MARÍA – Si, si.
- VENTURA – (*Saudando*) Señorás, seu servidor!
- MARÍA – Páseo ben... E mañán ou pasado...
- VENTURA – Conforme (*fai unha reverencia e vaíse pola dereita*).
- MARÍA – (*Que simula acompañalo hastra a porta volve cavilosa*)  
Quinientas pesetas!
- LUÍSA – (*Que estivo cavilando, érguese supetamente*) Vou saír!
- MARÍA – A onde?
- LUÍSA – Xa cho direi logo... acordeime dunha cousa... (*mutis pola esquerda*).
- MARÍA – (*Séntase tristeira e chorosa*) Quinientas pesetas! A saúde, a vida de Miguel... Eu, pobre muller, como hei d'atopalas! Non hai traballo que mas depare! (*chora en silencio, con fonda dor*).
- LUÍSA – (*Que volta coa mantilla posta e unha carteiraña-moedeiro na man*) Que é isto? Choras? (*cariñosa aloumiña*).

- MARÍA – Choro! Teño que chorar, porque eu quixera darlle a vida a Miguel, e daríalla se traballando día e noite poidera gañar o que necesitamos... pero a costura, o bordado, tódalas labores da muller páganse tan pouco, que traballaría toda a vida e non resolvería nada.
- LUÍSA – *(Consolándoa)* Bah! Non penses agora neso... Eu volta-rei decontado e poida que che traia unha boa noticia.
- MARÍA – E logo, onde vas? Non mo podes dicir?
- LUÍSA – Logo, logo. *(Vaise pola dereita. María a mira e logo sal paseniñamente pola esquerda).*

## ESCENA V

*Ramón, Miguel e Xan.*

- MIGUEL – *(Sentándose fatigado)* Son moitas escaleiras para estas de-bles pernas.
- XAN – Si, son moitas escaleiras.
- RAMÓN – Deixa que logo tomaremos unha casaña na aldea, e alí poderás estar ao sol, pasear, respirar aire puro.
- MIGUEL – Aire puro, sol: pouco disfrutei deles na vida.
- RAMÓN – Pois agora teralos sempre, coma bos compañeiros.
- MIGUEL – Si, si. É grande cousa o sol para os que temos a friaxe nos ósos... aquécenos o corpo... dá quentura ao noso sangue, e parece que fai revivir en nós a forza da moce-dade...

- XAN – Oh! Si; é certo... Eu cando podo saír algún día e vou andando baixo as raiolas aloumiñantes, síntome outro; noto que nas miñas veas bule o sangue...
- MIGUEL – Namentres que no comercio, no escritorio, traballando non se nota, pero si por un momento queda un parado, síntese a morriña que entala o noso corpo, a friaxe que se vai metendo nos ósos...
- XAN – É certo, é certo.
- MIGUEL – Eu sentino moitas veces, pero non fixen caso; o traballo deixábame pouco tempo libre, e afervoadado, sen acougo, funme resistindo enganado, funme sostendo... (*tuse*) has-tra que... (*tuse*) venceume... (*tuse*) e logo a tus... esta tus!
- RAMÓN – Te escitas; non fales tanto.
- XAN – Oh! Si, estese calado; non debe falar, e por min... sentiría...
- MIGUEL – Non, se non me fai mal... (*tuse*) a tus é o que me mata... esgázame as entranas.
- RAMÓN – Acouga, acouga.
- XAN – Vounos deixar... Temos tanto que facer!
- MIGUEL – Sigue ben todo?
- XAN – Si, si... (*mete a man no peto e tira del un sobre comercial*) Don Camilo díxome que cos seus recordos, e o deseo de que mellore, lle entregue esto...
- MIGUEL – Ah! Si, gracias... delle moitas gracias da miña parte.
- RAMÓN – Moitas gracias.
- XAN – Serán dadas... Eu tamén, como os demais compañeiros, deséolle melloría.

MIGUEL – Gracias, gracias a todos.

XAN – E hastra outro día (*mutis pola dereita*).

MIGUEL – Adiós.

## ESCENA VI

*Os mesmos menos Xan.*

RAMÓN – O sueldo?

MIGUEL – Si, o... medio sueldo. Don Camilo é un pouco tacaño; pero en medio de todo, é natural... non ten obrigación de pagarme.

RAMÓN – Máis que a obrigación moral.

MIGUEL – El precisa outro que lle faga o meu traballo, tenlle que pagar, e non pode dar dous sueldos.

RAMÓN – Non faría nada de máis.

MIGUEL – E si enfermaran outros empregados?

RAMÓN – Non todos enfermarán. E si enfermaran, cando o negocio dá, como dá o de don Camilo, e sendo os empregados co seu traballo tanto como el co seu nome, non debía negarlles o sueldo íntegro, como non lles debía pagar un xornal mesquiño cando eles o ganan moi grande; tan grande que en poucos anos, e ti ben o sabes, don Camilo fixo unha fortuna.

MIGUEL – Neso ten razón, pero...

RAMÓN – Deixa, deixa... tempos virán...



## ESCENA VII

*Os mesmos e María.*

- MIGUEL – *(Indo ao seu encontro)* Toma. Don Camilo, inda que con rebaixa, continúa pagándome.
- MARÍA – Estase portando ben.
- MIGUEL – Regularmente.
- MARÍA – Estivo aquí o señor da casa de Montrove.
- RAMÓN – Quere saber se quedamos ou non co'ela?
- MARÍA – Si.
- MIGUEL – Paréceme algo vella, pero ten sol, ten ar, e aquela vista preciosa da ría... alí débese vivir...!
- RAMÓN – Pois nada; aceptala.
- MARÍA – Si, si, haina que aceptar...
- MIGUEL – E logo, poderei estar sempre respirando o recendente aroma dos piñeirales... Alí mellorarei seguramente, alí poñereime bon...
- MARÍA – Si, si.
- MIGUEL – Xa verás como non tes que andarme pinchando para me facer pasear... a mesma natureza convida.
- RAMÓN – Pois dala por nosa; e canto máis antes...
- MARÍA – Si, pero... papá... *(pausa)*
- MIGUEL – Que? hai algún ostáculo?
- RAMÓN – Non.

- MARÍA – Bah! unha pequeniña dificultade fácil de vencer.
- RAMÓN – Nada, nada... Eu buscarei medio de arranxalo.
- MIGUEL – Ah! Si. Creo que acertei... é preciso pagar adiantado, trasladar os cachivaches, necesítase diñeiro...
- RAMÓN – Aparecerá, non te preocupes.
- MARÍA – É tan pouco, que será fácil...
- MIGUEL – Pedireillo a don Camilo, e non creo que me negue...
- MARÍA – Non. Agardar primeiro a que veña Luísa.
- MIGUEL – Luísa?
- RAMÓN – E onde vai?
- MARÍA – Saiu fai un pouco, non sei a onde, non mo quixo dicir; pero quizais traía o que precisamos, e sería mellor non lle pedir nada a ese señor, que dabondo fai con seguirte pagando.
- RAMÓN – Tes razón.
- MIGUEL – Agardaremos logo, pero como vai atopar esa rapaza unha cantidade...?
- MARÍA – Non sei; pero cando marchou parecía segura... quizais... *(como con medo)*
- RAMÓN – Que sospeitas?
- MARÍA – Non sei, non sei... *(cavilosa, triste)*
- MIGUEL – Que, María, que?
- MARÍA – Non debín deixala ir sola... é unha criatura...
- RAMÓN – Temes?

MARÍA – *(Desolada)* Hai un señorito moi rico que lle fai a corte, e temo que lle vaia pedir a el...

RAMÓN – Ah! onde vive?

## ESCENA VIII

*Os mesmos e Luísa, moi triste, pola dereita.*

MIGUEL – Aquí está.

MARÍA – Luísa! *(vai ao seu encontro)*

LUÍSA – *(Dálle unhos billetes e rompe a chorar)* Toma, esto é todo... duascenas pesetas...

MARÍA – Pero...?

LUÍSA – As miñas alaxas... as miñas pobres alaxas pouco valían!

MARÍA – *(Abrazándoa, chorando)* Gracias, gracias.

LUÍSA – O que máis sinto foi o anelo de mamá.

RAMÓN – Vendíchelo tamén?

LUÍSA – Si; era preciso, é o que máis val de todo...

MARÍA – O único recordo que tiñas dela.

LUÍSA – Se mamá me ve dende o ceo, estou segura de que non lle parecerá mal *(as dúas irmás abrazanse, enternecidas)*

MIGUEL – Non podo consentir eso *(caviloso, con decisión)*

Cai o pano

Fin do primeiro acto

## ACTO 2º

*Escritorio da casa comercial de don Camilo. Portas lateraes. No foro libreirías con archivadores de correspondencia e facturas; copiadores e demais propios de un gran comercio. Na esquerda buró de don Camilo. Na dereita mesas dos escribientes. Máquina de escribir, prensa de copiar, caixa de caudaes.*

### ESCENA I

*Don Camilo e Xan. Don Camilo sentado diante da máquina escribe cun dedo, moi vagarosamente. Xan, na súa mesa, escribe nun talonario de facturas. Ao cabo dun instante érguese don Camilo.*

CAMILO – Xan, acabe de escribir esta carta... Estes traballos non sirven para min.

XAN – Si, señor (*séntase á máquina e escribe rapidamente*)

CAMILO – Claro, está un afeito a traballar intelectualmente, a pensar, e non ten axilidade nos dedos... (*A Xan*) Entenderá o borrador?

XAN – Si, señor (*Escribe, titubea, volve a mirar o borrador*)

CAMILO – A miña letra é... claro... como escribo á présa... (*toma o borrador*). Será mellor que lla lea, non vaia ser que se equivoque (*lee*)

“Como notará polo membrete, esta casa é unha das máis importantes no ramo da rexión, e anuncio moito pois gasto bastante en propaganda e regalos aos meus

clientes, e nos periódicos, e vou facer un cliché e tamén fago mentes de reemprimir outra vez o catálogo xeneral de algúns ouchetos que teño a exclusiva, e vostede será ben servido en tódolos encargos que me faga porque esta casa é moi seria, e sempre cumpre, e o primeiro váiselle servir con todo esmero para que quede contento, e que me siga honrando cos seus pedidos, pois terei moito gusto en servilo ben para que quede contento e repita.

E xa verá que os artigos que vende esta casa son de primeira calidá porque así o penso dicir no catálogo, e teño por norma servir ben pois merco nas mellores fábricas e o que non atopo en España o pido ao Estranxeiro ou a Alemania e espero que vostede quedará contento e me pedirá máis.

De vostede... etc.” (*dálle o borrador, falado*) Claro, como antes despachaba a correspondencia Miguel... Boeno, con eso farase máis ao meu gusto, porque Miguel era demasiado lacónico... (*vaise para o seu buró*).

XAN – (E ti, demasiado... vaia unha cartiña!) (*sigue escribindo*)

CAMILO – (*Remexendo papés*) Onde poñería Ernesto a factura de Berliet? Xan, sabes onde está a factura de Berliet?

XAN – (*Érguese e busca*) Non sei... Talvez estea no Borrador...

CAMILO – Caramba! Nunca atopo as cousas que busco. Este Ernesto!

XAN – (*Que atopa por fin a factura, entregándolla*) Aquí está.

CAMILO – A ver (*Xan volve á máquina. Don Camilo pousa a factura na súa mesa, colle un periódico e ponse a leer. Pausa*) Xan, non veu Ernesto aínda?

XAN – Aínda non, señor.

CAMILO – É moito modo de tardar. E logo, non sei como é, pero el sempre ten que salir a algo; así é que un quere perguntarlle, facer unha consulta, e nunca está aquí para responder. En vez de meterse nun escritorio, ese rapaz debíase adicar a corredor... *(pausa)*

XAN – *(Remata de escribir a carta e lévalla a don Camilo)* Irei agora a ver se están despachados eses fardos na alfándega?

CAMILO – Si, vai; e de camiño a ver se consigues de Carballeira que che pague esa factura do mes pasado.

XAN – Aínda non fai os trinta días.

CAMILO – Non importa. Sempre é mellor ter o diñeiro na casa, gañando intereses. A el o mesmo lle dá pagar hoxe que dentro de dez días... Pódeslle dicir que... Boeno: xa verás ti a maneira de facer que pague.

XAN – Está ben.

## ESCENA II

*Os mesmos e Ernesto.*

ERNESTO – *(A Xan)* Onde vai?

XAN – Vou á alfándega e á casa de Carballeira.

ERNESTO – Xa irá mañán; agora hai que facer outra cousa. *(A don Camilo)* Arraxada a quiebra de Peñalba: conseguín tres mil pesetas.

CAMILO – Nada máis?

ERNESTO – E gracias.

CAMILO – Un crédito de dez mil!

ERNESTO – Pois cobrar as tres ou perdelo todo.

CAMILO – Tres mil! O trinta por cen!

ERNESTO – A Comisión liquidadora aseguroume que conformándose co'eso podemos cobrar logo.

CAMILO – (*Esaltándose*) Sete mil pesetas perdidas dun golpe! Bon negocio! E inda hai quen coida que todo no comercio é ledicia, beneficio, que se gañan os cartos ás mans cheas...

ERNESTO – Vaia, que non é vostede o que máis debe queixarse, que despois de todo, esa perda non significa gran cousa no seu balance.

XAN – E os dependentes... mentras non atopen outro emprego!

CAMILO – Si, claro, cada un ve as cousas baixo o seu punto de vista... (*pausa*) O trinta por cen! Pero, claro, coa vida que levaba Peñalba! Era de esperar o trambullón... Aquel home derrochaba; por moito que gañase, a tal xeito de gastar, por forza tiña que chegar a esto...

ERNESTO – A esto? Si, certamente...

CAMILO – Non todos teñen esta miña vontade de estar sempre a pé do cañón, traballando, sen preocuparse da vida como non sea o indispensable.

ERNESTO – Bah! Tamén non todo vai ser traballar.

CAMILO – É a mellor distraición; a máis honesta, a máis práctica, e a que evita a ruína.

ERNESTO – Ah! Pero vosté coida que Peñalba quedou arruinado?

CAMILO – Non é así?

ERNESTO – Que vai ser! Peñalba o que fixo foi largarse con canto puido arrecadar! Un negocio redondo, rápido e definitivo!

CAMILO – Será posible?

ERNESTO – A casa marchaba perfectamente, como se ve nos libros.

CAMILO – De maneira...?

ERNESTO – Que a Comisión liquidadora paga un trinta por cen dos débitos... e despois continuará explotando o negocio, que non é malo.

CAMILO – Daquela... Claro! Eu non vou conformarme co'ese trinta por cento! Teño dereito a que mo paguen todo!

ERNESTO – Foi un convenio cos acredores. Se quixeran todo quedarían sin nada, porque a Comisión faría entrega da casa ao Xusgado, e como as existencias malvendidas non chegarían nin a un vinte por cento, pois...

CAMILO – Si, si; claro, é claro: haise que conformar.

ERNESTO – Un bonito negocio o de Peñalba, eh?

CAMILO – Un cochino negocio!

ERNESTO – Ah! si, para vostede si, pero para el! *(Ernesto séntase e colle libros disposto a traballar. Don Camilo remexe papés no seu buró).*

XAN – *(Indo a pé de Ernesto)* Que é eso que hai que facer?

ERNESTO – Ah!, si. Agora nos ocuparemos deso.



## ESCENA III

*Os mesmos e Antonio.*

ANTONIO – Don Camilo: unha señora que desexa falarlle.

CAMILO – A min?

ANTONIO – Si, señor

CAMILO – Pois dille que pase (*sal Antonio*).

XAN – (*Mira pola porta*) É a señora de Miguel.

CAMILO – Ah!

ERNESTO – Xan, veña (*mutis Ernesto e Xan*)

## ESCENA IV

*Don Camilo e María.*

MARÍA – (*De mantilla*) Perdóeme que veña molestalo.

CAMILO – Dígame en que podo servila.

MARÍA – Señor: A enfermédá de Miguel veu como unha disgracia terrible a estrozar a nosa felicidade; pero o médico asegura que pasando unha grande tempada na aldea, vivindo en prena natureza, o seu organismo volverá a recobra-lo vigor, a saúde...

CAMILO – (*Movendo a cabeza, dubidando*) A enfermédá dese rapaz non é das que curan.

MARÍA – É grave, moi grave... mortal se continúa vivindo na cidade, nesa pobre casa onde moramos... fallo de sol e de alimentos...

CAMILO – Eu pásolle mensualmente a mitá do sueldo que tiña na miña casa; sinto moito que non se arregle co'eso, pero é canto podó facer.

MARÍA – Oh! perdón. Nós agradecémoslle ese socorro; sabemos que non está obrigado a facelo... pero, comprenda, don Camilo, son vinte pesos por mes!

CAMILO – É pouco realmente, si, pero...

MARÍA – Don Camilo, por Dios... É necesario que Miguel vaia á aldea... Confiábamos no seu nobre corazón, na súa xenerosidade... A vostede o facilitarnos as quinientas pesetas que precisamos...

CAMILO – Quinientas pesetas!

MARÍA – Moito para nós; como que son a vida de Miguel; para vostede non representan nada.

CAMILO – Nada, nada... Eso coidan vostedes, eso se figuran tódolos que non viven a nosa vida... Agora mesmo acabo de perder sete mil pesetas, e aínda me piden quinientas máis!

MARÍA – Perdón, don Camilo. Non sabía... dispéñeme, se por eso é (*moi triste*). Eu coidaba... realmente, parecíame que lle sería fácil axudarnos... Era a miña esperanza... a saúde de Miguel (*chorando*) Será preciso velo morrer, xa que non hai maneira de evitalo...

CAMILO – Señora, por Dios, non chore...

MARÍA – Eu traballaría, eu sacrificaría a miña vida por devolverlle a súa, e nada conseguirei...

- CAMILO – (Oh! É bonita, lástima de muller!) Acougue. Eu, créame, que si poidera... Tේñolle moito afecto a Miguel... estímoo moito... e vosté... éme tamén simpática...
- MARÍA – (*Mírao chorosa*) Nesta casa levou Miguel toda a súa vida de traballo, aquí enfermou... hasta certo punto...
- CAMILO – Oh! Eso non importa, non importa... Eu, xa llo digo, podendo... (*pásalle a man polo hombro, afectuoso*) Acougue, acougue... Teñen en min un amigo... E, querendo vosté... unha muller sempre ten medio de se procurar canto precise...
- MARÍA – Don Camilo!
- CAMILO – Perdón; non me espriquei ben. Quixen decir que...
- MARÍA – Miguel virá logo quizais. Eu adianteime para rogarlle que nos atenda... ou que non o reciba se lle ha de dar unha negativa.
- CAMILO – Veremos, veremos. Pero quixera que vosté, vamos, non sei espicarme... eu... Realmente unha muller fermosa coma vosté...
- MARÍA – (Oh!) Por Dios, don Camilo, concédalle ese socorro, e o meu agradecemento...
- CAMILO – Pois ben... farei o que poida... E no tocante ao seu agradecemento... vostede ten modo de demostralo... Eu, con quen se porta ben comigo, con quen é agradecido, tamén seime portar... (*Acompáñaa hastra a porta. María mutis*)
- Oh! Se ela quixera... quinientas pesetas! pouco representan certamente na miña conta... e, como dixo

Ernesto, non todo vai ser traballar... E sin me perder, coma Peñalba, algo tamén pódese vivir a vida... Se os axudo quédanme obrigados... ela está disposta a sacrificar a súa vida...

*(Este monólogo romata, estando sentado no seu buró, coa chegada de Ernesto)*

## ESCENA V

*Don Camilo e Ernesto.*

ERNESTO – Mais pronto! Aquí están as tres mil pesetas da Comisión liquidadora de Peñalba.

CAMILO – *Ah! (recolle os billetes que lle entrega Ernesto)*

ERNESTO – *(Escribe un recibo namentres don Camilo garda o diñeiro na caixa de caudaes, e logo dállo a firmar)* Firme o recibo.

CAMILO – *(Firma)* De maneira que lle regalo sete mil pesetas?

ERNESTO – Un regalo forzoso.

CAMILO – Sete mil pesetas...

ERNESTO – Que o señor Peñalba gastou ou gastará coa súa querida.

CAMILO – Eso é indinante!

ERNESTO – Bah! *(sal co recibo e atrás del don Camilo).*

## ESCENA VI

*Miguel, Ramón e Xan.*

- XAN – Séntense, séntense; logo virá don Camilo.
- MIGUEL – (*Séntase*) E quen é agora o que leva a contabilidade? vostede?
- XAN – Non. Eu quizais poidera facelo gracias ás súas leiciós; pero non teño representación... É un tal don Ernesto... Viste elegantemente; é de boa familia, e recomendado polo interventor do Banco Comercial.
- MIGUEL – Ah! E naturalmente, inda que faga o mesmo traballo, co' esas condicións extraordinarias, terá mellor sueldo?
- XAN – Naturalmente. Como di don Camilo: “A un señor tan ben traxeado, tan fino, non se lle pode pagar con corenta pesos.”
- MIGUEL – (*Con amargura*) Naturalmente.
- RAMÓN – Pero, non é o traballo o que se paga?
- XAN – Eso coidaba eu; pero non é así.
- MIGUEL – (*Tristemente*) Non é, non, o traballo: é tamén, máis que nada a representación, a fachenda... Tiven ocasión de comprobalo moitas veces.
- RAMÓN – Si; é verdade.
- XAN – Este don Ernesto é de boa familia, inda que algo calavera... Agora parece que sentou a cabeza, e metérono aquí pra que teña unha ocupación durante o día e arredalo así do vicio, da perdición; e, de camiño, lle depare unhas pesetas para ir vivindo, pois o que herdou do seu pai levouno o demo...

RAMÓN – Casado?

XAN – Temporalmente. É un luxo que xa o ten posto en algúns apretos, según puiden observar, pero do que non sabe privarse.

MIGUEL – É unha necesidade.

RAMÓN – Si, cando o casamento é unión de dúas almas; pero cando é samente xuntanza de dous corpos é un luxo i é tamén un vicio.

XAN – Verdade, verdade... Pero, aquí vén don Camilo; coa súa licencia.

MIGUEL – Hastra logo (*mutis Xan*).

## ESCENA VII

*Miguel, Ramón e don Camilo.*

CAMILO – Caramba, home, caramba, para que molestarte...? Como vai esa saúde?

MIGUEL – Mal, don Camilo, mal...

CAMILO – Magriño estás, magriño estás; pero eso pasa. Agora lévase adiantado moito na cencia de curar, como en tódalas cencias, claro, eso é! Pois xa verás como sanas.

MIGUEL – Esa esperanza hai que ter.

CAMILO – Si, home, si. E que, a dar un paseíño?

MIGUEL – E a pedirlle a vostede un favor...

- RAMÓN – Eu non quixera que o molestase... tratei de impedir...
- MIGUEL – Un grande favor, don Camilo... A quen había de recurrir con máis confianza e seguridade?
- CAMILO – A ver de que se trata. Xa sabes que te estimo, e podendo...
- MIGUEL – Gracias, gracias... Si, pode, si... Eu espero que non me desatenderá.
- CAMILO – Di, home, di.
- MIGUEL – Mándame o médico que vaia á aldea... pero eu, non teño... non pododo dispoñer...
- CAMILO – Comprendo, comprendo...
- MIGUEL – Un préstamo, don Camilo, como un préstamo que lle devolverei tan pronto como poida pídolle unhas pesetas... para vostede poucas pesetas...
- CAMILO – Poucas?
- MIGUEL – Quinientas.
- CAMILO – Caramba! Quinientas pesetas...
- MIGUEL – Prométole que tan axiña como poida...
- CAMILO – Si, si... Pero non é eso; non se trata deso agora... Vosté sabe que no comercio hai días... apurados, eso é... e precisamente mañán teño unha letra importante que...
- MIGUEL – Ah! Don Camilo: día máis, día menos... Eu o que desexo é saber se pododo contar co'ese préstamo... unha axuda, un favor que eu estimareille...

CAMILO – Veremos, veremos... Os tempos están malos. Peñalba acábame de alcanzar en sete mil pesetas...

MIGUEL – Ah!

CAMILO – En fin, xa veremos...

MIGUEL – Pero...

CAMILO – Se podo facilitarllas... desde logo. Miguel, xa sabes canto te aprecio...

MIGUEL – Gracias.

RAMÓN – É decir...

CAMILO – Que mirarei como sallo deste apuro, e si é posible... eu xa chas mandarei (*Vainos despedindo hacia a porta, botándolle o brazo polo hombro a Miguel e levándoo*)

MIGUEL – Páseo ben, don Camilo.

RAMÓN – Ás súas ordes.

CAMILO – Adiós, adiós... (*Mutis Miguel e Ramón. Don Camilo chégase ao buró, séntase caviloso e logo érguese e sal*)

## ESCENA VIII

*Ernesto e Paquiña.*

PAQUIÑA – (*Entra e séntase, con moito aire, aparentando enfado*)  
Pouca vergonza, si señor, pouca vergonza!

ERNESTO – Paquiña!



- PAQUIÑA – Pois non! Preséntame aos seus amigos, ao seu patrón, como a muller, e logo déixame que me vaia cun calquera.
- ERNESTO – Pero muller, quéreste ir? pois...
- PAQUIÑA – Ah! Homes, homes, mintireiros, traidores...
- ERNESTO – Descarrías, Paquiña: o mintireiro e traidor neste caso non é un home.
- PAQUIÑA – Si, si, por xurarme un amor que non sinte! porque se me quixeras non consentías que marchara con outro.
- ERNESTO – Libre eres...
- PAQUIÑA – (*Zalamera*) Ti debíasme acompañar; ti debías vir comigo pra seguirmos xuntos sempre, queréndonos moito, sendo moi felices.
- ERNESTO – Pero Paquiña, eso é unha loucura; eso non pode sere (*pausa, impacente e dubitativo*). Non pode ser, non. Eu agora... non!
- PAQUIÑA – Ven, ven, non me deixes ir... Ven ti comigo. Non podemos separarnos así...
- ERNESTO – É preciso. Ademais inda que quixera non podoo... non teño... (*nun arranque que corta axiña*)
- PAQUIÑA – Cartos? Bah! Pouco é preciso. Eu gañarei para os dous; o meu contrato dará o necesario... Ven ti, Ernesto, ven ti!
- ERNESTO – (*Loitando consigo mesmo*) Non, déixame; non pode ser.
- PAQUIÑA – Non queres!
- ERNESTO – (*Alritado*) Non!

- PAQUIÑA – Adiós logo, Ernesto... Bícame, home, bícame. Non queres dar-me un bico, o derradeiro bico?
- ERNESTO – (*Dubidando, loitando cos seus pensamentos*) Vaite, vaite!
- PAQUIÑA – Boeno... (*Dende a porta, volvéndose*) Se o pensas mellor e decides vir, xa sabes que te agardo... Son as doce: ás dúas sal o tren... Adiós! (*mutis*)
- ERNESTO – (*Movimento de ir tras ela*) E vaise... con outro! Ah! non; polo d'agora é miña, miña... (*Quédase parado, triste*) Ela foi de cantas conocín a que mellor soupo comprender-me, soporta-los meus caprichos... Pero... (*Dubida, logo diríxese á caixa*) Si eu... (*retrocede*) Eso non, non... O meu gasteino, tireino... era meu, podía facelo! Esto non é meu... non debo tocarlle... (*Vai resinado á súa carpeta*) Esto non é vivir! Pero a esto debo asuxeitarme... (*Colle un libro para facer un asiento*) Andrés Peñalba, en quiebra: recibido da Comisión liquidadora tres mil pesetas; as sete mil restantes a pérdidas... Peñalba! Este si que vivirá a conta da súa falcatuada! E como se reirá destes a conta dos que goza e s'adivirte... (*Deixa o libro con noxo, érguese e pasea caviloso*) Bah! non podo traballar, estou nervosísimo... Diñeiro, quen tivese diñeiro! (*Como respondendo a unha pregunta mental*) É máis fácil!... (*loitando, dubidando*) Non, non... Despois de todo!... (*pasea*) Pero vouna perder?... Con outro! Eso non!... (*Diríxese á carpeta e escribe nervosamente, ponlle sobre, pousao no buró de don Camilo, diríxese logo á caixa, con temor, mirando si o ven, retrocede*) Oh! Que vou facer eu?... (*Pásase a man pola fronte, decídese*). Esto non é vida e hai que vivir... (*Novamente volve á caixa, pilla os billetes, gárdaos, pon a carta outra vez no buró e sal decídido*).

## ESCENA IX

*Don Camilo e Xan.*

CAMILO – Pero non estaba aquí Ernesto?

XAN – Estaba, si señor.

CAMILO – E onde vai?

XAN – Non sei.

CAMILO – *(Collendo a carta e abríndoa)* Que é isto? *(Lee)* Como! Esto é inaudito, infame...! Vaise e leva...! Oh! *(pau-  
sa, pasea caviloso)* Pero, é mester calar... Un rapaz de tan boa familia... e recomendado polo interventor do Banco... Que calaverada! En fin, que ll'imos facer... xa está... *(Supetamente, a Xan)* Xan, apunte ahí, no libro de Caixa... gratificación a Ernesto, tres mil pesetas.

XAN – *(Asombrado)* Gra... tificación! *(apunta)*

CAMILO – Claro, sempre viviu ben... *(como falando para si)* O traballo é pouco agradable, e samente os que nel nacimos... Todos queren vivir, todos queren gozar da vida... Eu non sei, certamente, o que é vivir... Traballei, amontonei riqueza... De que me serviu? *(Despois dun paseo, diríxese á caixa, pilla tamén algún billete)* Se poidera conseguir...! *(A Xan)* Apunta tamén: gratificación a Miguel... quinientas pesetas *(Xan apunta)*

Cai o pano

Fin do acto segundo

## ACTO 3º

*A mesma decoración do acto primeiro*

### ESCENA I

*María, Luísa, Miguel e Ramón.*

MIGUEL – Eu agardo que me servirá.

RAMÓN – Ao parecer... El mostrouse atento.

MIGUEL – Si, si: como poida, e poderá seguramente (*tuse*) porque o negocio iba moi ben (*tuse*) moi ben (*tuse fortemente*).

MARÍA – Vamos, cala; está calado. Non che fai ben o falares tanto.

MIGUEL – Boeno, calarei, calarei... Pero é a ledicia o que me fai falar... (*tuse*) Boeno, boeno; veremos quen vence... (*tuse*) Agora xa non me asustas, non; vou vivir ao sol, ao ar libre... (*tuse*) en prena natureza... (*tuse fortemente*).

MARÍA – Cala, Miguel... Ves, tuses máis...

LUÍSA – Estás fatigado, febril.

RAMÓN – Si, é comenente que descanses un pouco.

MIGUEL – (*Indo ao balcón*) Descansar! Xa veredes como descanso no campo. Ah!, agora non me pon medo o ar frío deste calexón, a friaxe desta rúa que non ve o sol endexamais... Pouco tempo xa me resta de vivir aquí...

MARÍA – Somente de pensalo xa te sintes mellor?

- MIGUEL – Si; púlame o corazón con máis vigor.
- MARÍA – Endebén que desbotaches esa morriña que te entalaba.
- LUÍSA – Pois xa verás despois.
- MIGUEL – Xantaremos na horta, baixo a parra, ou no piñeiral.
- LUÍSA – Que bonito o piñeiral! Que solene maxestade teñen os altos pinos; e o balbor das súas copas, sempre verdes, que somella un doce arrollo...
- MIGUEL – Un doce arrollo que convida a dormir... Non, para min era outra cousa; cando eu estaba deitado á soma, o rumor do vento parecíame como unha fala cariñosa, que me alentaba... verbas de amor: amor da natureza, amor da vida... unha nova vida chea de paz, chea de sol, ah! o sol!
- RAMÓN – Sol, terra e paz.
- MARÍA – Cariño xa non te falta; e verás como o sangue volve a bulir nas túas veas, coma o lume da saúde arderá novamente nos teus ollos.
- MIGUEL – O lume da saúde, e do amor, María; porque o amor parece que tamén morreu no meu corazón.
- MARÍA – Do teu querer estou segura.
- MIGUEL – Ben o sei...
- MARÍA – Daquela...
- MIGUEL – Hai veces que eu sinto un egoísmo atroz, paréceme que non me servides ben; que non tedes para min todos os coidados e atencións que merezo, que preciso...
- RAMÓN – Eres inxusto, Miguel; non podes queixarte de María, que ten para ti tódolos agarimos e desvelos.

- MARÍA – Desculpa merecen as súas queixas.
- MIGUEL – Non, non merecen desculpa... Eu mesmo reconozo o voso constante sacrificio e o moito cariño que me tes para suxeitarte a min; para soportar as miñas rarezas de enfermo e os meus egoísmos infames...
- MARÍA – Bah! pareces un neno... Déixate agora desas cousas.
- LUÍSA – E lembrarse de ir facendo os preparativos.
- MARÍA – Hai tamén que avisar o dono da casa.
- LUÍSA – Queredes que vaia eu a pé de don Ventura?
- RAMÓN – Para decirlle que queda por nós?
- MARÍA – Vai daquela; e dille que mañán ou pasado...
- LUÍSA – Si, entendido... (*mutis pola esquerda*).
- MIGUEL – Agora é cando vou encozecer a vivir, a vivir... a estar sempre a teu rente, a...
- MARÍA – A ter tranquilidade, ar e sol; que é o que máis precisas pra poñerte bon.
- MIGUEL – E poñereime, xa verás, poñereime... (*bótalle o brazo pola cintura e vanse os dous xuntos, esquerda*)
- RAMÓN – Como relouca de ledicia este infeliz coa sola esperanza de vivir en prena natureza, onde coida, coitado! que o seu debile organismo recobrará vigor e saúde... E se agora non hai posibilidade de facer realidade esa esperanza? Oh! non: sea como for, é mester que vaia ao campo, é mester...

## ESCENA II

*Ramón e Luísa, de mantilla.*

LUÍSA — Hastra logo, papá.

RAMÓN — Luísa, escoita: será mellor que non vaías aínda.

LUÍSA — E daquela?

RAMÓN — Agardaremos a ver se don Camilo decide.

LUÍSA — E si nada manda?

RAMÓN — Nada? (*pequena pausa*). Vai, vai... Se nada manda, se non cumpre co seu deber, pois deber seu é atender a quen paga coa vida os sacrificios e traballos con que s'el arriqueceu, obrigarémolo!

LUÍSA — Obrigalo!

RAMÓN — Obrigalo! Si! Eses homes que máis trafican cos seus dependentes que coas mercancias, non teñen entranas; pero tampouco teñen talento nin corazón. Están afeitos a mandar e ser obedecidos sen réprica e hai que acabar co'esa tiranía, hai que facerlles ver que os dependentes tamén son homes, que teñen dereito á vida; que teñen dereito a unha parte dos beneficios; e si por boas non llo queren reconocer, por malas hai que ir! E polas malas farei que don Camilo conceda a Miguel o que este necesita para atender a súa saúde, se non quere concederllo polas boas.

LUÍSA — Pero... eso... Reñir, poñerse a mal co'el!

RAMÓN — Sea como sea. Eu non podoo consentir que Miguel morra por falta de coidados porque o seu "amo" lle negue unha presa de cartos á que ten dereito.

- LUÍSA – E si se enfada e deixa de pagarlle o sueldo?
- RAMÓN – O medio sueldo! Non. Enfadarse talvez; hastra poida que nos chame ladrós... Bah! Os insultos de xente sin conciencia...
- LUÍSA – Ladrós!
- RAMÓN – Os insultos asoman sempre aos beizos daqueles a que-nes se lles recrama algo xusto, que eles quixeran arreca-dar pra si.
- LUÍSA – Papá, acouga, estás afervoadado... Endexamais vinte tan alritado, tan...
- RAMÓN – É que a mansedume vaise esvaíndo xa. A sofrida crase media, pandote de todo o mundo, está farta de inxus-ticias, de aldraxes, de sofrimentos, e ten que revoltarse; ten que recramar tamén os seus dereitos...
- LUÍSA – Pero sen alritarse, papá, sen alritarse; que as cousas, pe-díndoas humildemente, se son xustas, non deixan de reconocerse e de concederse.
- RAMÓN – Que enganada estás, miña filla! Reconocer, quizais... conceder, non. Sempre buscan pretestos, sempre atopan voltas e disculpas para negar, negar sempre!
- LUÍSA – Ou non.
- RAMÓN – Hai que recramar con valentía, hai que ameazare! É tris-te ter que recurrir a extremos violentos, pero hai que fa-celo! (*transición*) Vai, vai a casa de don Ventura, mañán levarémolle os cartos!
- LUÍSA – Pero tranquilízate, papá... xa verás como don Cami-lo non precisa que o ameaces... Non ten mal cora-zón...



- RAMÓN – Non é caridade o que pedimos, Luísa: é xusticia.
- LUÍSA – Si, si... Despois de todo eso é cuestión de nome... nós o que pedimos son cartos...
- RAMÓN – Vida, vida... Recramamos a vida de Miguel... a vida dun home, que, feita diñeiro, está disfrutando tranquilamente don Camilo sen nos querer conceder a xusticia do noso dereito a ela (*pausa*).
- LUÍSA – Papá, por qué non vés comigo? Un paseíño non te sentará mal.
- RAMÓN – Tes razón... Sinto arder a miña cabeza... Imos.

### ESCENA III

*Os mesmos e María.*

- MARÍA – (*A Luísa*) Aínda estás aquí?
- LUÍSA – Estiven falando con papá... e convercéndoo para que me acompañe.
- MARÍA – (*A Ramón*) Decídeste?
- RAMÓN – Si. Hastra logo (*Mutis Ramón e Luísa*)
- MARÍA – Meu Dios, meu Dios! Conseguiremos por fin salvar este infeliz doente? Oh! Maldita enfermidade! (*Campanillazo na porta*) Chaman? (*Dirixese á porta, na dereita, fóra; logo volve a entrar con don Camilo*)

## ESCENA IV

*María e don Camilo.*

- MARÍA – Pase, pase, don Camilo, e séntese. Avisarei a Miguel.
- CAMILO – Non; non o avise. Quero primeiro falar con vostede dúas palabras.
- MARÍA – Comigo? (*temerosa, tremante*)
- CAMILO – Si.
- MARÍA – Séntese... e diga...
- CAMILO – (*Séntase*) Perdóeme se algo digo que... vamos... se non acerto a espricarme ben...
- MARÍA – Por Dios, don Camilo, non faltaba máis!
- CAMILO – Espero que vosté cavilaría no que lle dixen cando foi aló... á miña casa... ao comercio...
- MARÍA – Don Camilo! que quer dicir?
- CAMILO – Quero dicir... pero, non... Está vostede un pouco desacougada...
- MARÍA – É que... estamos nunha situación...
- CAMILO – Si, é certo... un pouco... un pouco (*pausa, unha pausa enfadosa*)
- MARÍA – Don Camilo, agradeceríalle...
- CAMILO – Si, si. Serei conciso... Falarei craramente... como no comercio. No comercio imos craramente, dereito ao asunto, ao negocio. Pois... (*pausa*)
- MARÍA – Atende á nosa súplica?... Non pode?...

- CAMILO – *( Mete a man á carteira e dálle unhos billetes )* Si, si, con moito gusto... Claro que a cantidade... son quinientas pesetas! As quinientas pesetas que me pediron.
- MARÍA – Gracias, don Camilo, moitas gracias! Vou chamar a Miguel para decirllo, para...
- CAMILO – Non... non o chame. Miguel non debe saber que viñen eu...
- MARÍA – Oh! Tiña razón el. Que bon é vostede! *(cóllelle as mans e bicallas)*
- CAMILO – *(Cobizoso, luxurioso)* Non, non é para tanto...
- MARÍA – Si, señor, si; a saude, a vida de Miguel representan estes billetes...
- CAMILO – Pero... *(pausa, ela olla para el estranada, recelosa)* Séntese, temos que falar... Como lle dixen... quero saber... Eu...
- MARÍA – Que? *(tremendo co medo)*
- CAMILO – Cóstame un sacrificio o desprenderme deses cartos...
- MARÍA – Ah, si! Ben o comprendo! Por eso o noso agradecemento é maior!
- CAMILO – Non... non se trata deso... agradecemento! Si: sempre agrada que lle agradezan a un... pero... pero...
- MARÍA – Que?
- CAMILO – Boeno... Craro, falarei craro, como no comercio... de-reito ao negocio... ao asunto...
- MARÍA – Don Camilo... non sei... non entendo...
- CAMILO – Un sacrificio... O meu foi un sacrificio... e... vamos... é natural que a un sacrificio se corresponda con... con...

MARÍA – Con que? que quer dicir?... Paréceme adiviñar o seu desexo... Teño medo de adiviñalo...

CAMILO – Con outro... outro sacrificio...

MARÍA – Outro sacrificio!

CAMILO – Si... Boeno: sacrificio... hastra certo punto... para vos-  
tede... sacrificio, tanto como sacrificio non sería...

MARÍA – Para min...!

CAMILO – Reflexione: Miguel está enfermo... Vosté é moza; eu...  
eu... con un pouquiño de... de...

MARÍA – De que?

CAMILO – De amor, de cariño...

MARÍA – Eu?

CAMILO – Algo de voluntá que me tivera...

MARÍA – Cálese por Dios, cálese! Que se co'esa intención me dá  
o diñeiro...!

CAMILO – A saúde, a vida de Miguel pode conseguila vostede cun  
pequeno sacrificio...

MARÍA – *(Desesperada)* A vida de Miguel! Meu Dios, a vida de  
Miguel!...

CAMILO – De vosté depende.

MARÍA – A costa de...! *(chorando, saloucando)*

CAMILO – *(Acariciándolle a cabeza)* Non chore, acougue... El nada  
saberá... E a muller ben pode sacrificarse un pouco pola  
vida do marido...

MARÍA – Sacrificarse! *(vencida polo delor, chora)*

## ESCENA V

*Os mesmos e Miguel.*

MIGUEL – *(Na porta)* Que socede?

CAMILO – *(Sobresaltado, medoso)* Miguel!

MIGUEL – *(Adiantándose a María)* Por que choras?

MARÍA – Eu? Ah! Si... choro, choro... de agradecimento... *(Dá-lle os billetes)* Toma... Don Camilo que... *(rompe a chorar)*

CAMILO – Por Dios! pero...

MIGUEL – *(Fitando a don Camilo)* Agradecemento? Non se chora así por agradecemento!

CAMILO – Eh?

MIGUEL – *(A María)* Dime ti, por que choras?

CAMILO – Miguel! dudas de min? Non che consinto que me ofendas!

MIGUEL – Non hai ofensa non habendo culpa. Eu nada dixen que poidera ofenderlle, se nos seus feitos ou no seu pensamento non houbo...

MARÍA – Miguel, por Dios, Miguel...

MIGUEL – Pero que é isto?... Eu maxinaba outra cousa; eu coidei que a causa... *(indinándose)*

MARÍA – Xa cho dixen...

MIGUEL – Non, non foi eso... engánasme, engánasme!

CAMILO – Cala e tranquilízate, home *(tratando de escabullirse)*

- MIGUEL – Non, a verdá! eu quero saber a verdá... (*colle por un brazo a María*) Dime ti... fala!
- MARÍA – Miguel, Miguel!
- CAMILO – (*Amable, separándoo*) Te esaltas sen motivo, acouga, acouga...
- MARÍA – (*Cariñosa, chorando*) Non te enfades... e agradécelle a don Camilo...
- CAMILO – Nada... nada... non me agradezades nada... (*índose*) Adiós.
- MIGUEL – Don Camilo, perdóeme... a enfermedá!... E moitas gracias... moitas gracias... (*Don Camilo mutis pola dereita. Miguel déixase caer ofegante nunha silla, chora*) Non sei o que me socede... sinto unha saudade... unha magua... (*María acódelle cariñosa*)

## ESCENA VI

*María e Miguel.*

- MARÍA – Miguel, Miguel...
- MIGUEL – Déixame chorar; teño ganas de chorar...
- MARÍA – Pois chora; desafoxa esa pena, como cando eras neno e chorabas no colo da túa nai, que coas súas mans aloumiñantes escorrentaba as acedumes do teu corazón (*Atráelle a cabeza que apoia no seu peito agarimosa*)
- MIGUEL – Tamén ti, tamén ti sabes amainar a turboada que se formou no meu peito.

- MARÍA – Santo amor, Miguel, é quen fai eses milagres.
- MIGUEL – E cheguei a dudar...
- MARÍA – Como eres, Miguel; mira que...
- MIGUEL – Si... Non son dono de min... Pero é que nas túas bágoas e na túa atitude pareceume ver... Que sei eu! A enfermidade esta tenme tan afervoadado decote, alrítame tanto... (*tuse, cuspe no pano*)
- MARÍA – Descansa un pouco, necesitas acougo...
- MIGUEL – Si, si... voume deitar... Hoxe esciteime... encóntrome algo deble... (*mutis esquerda*)
- MARÍA – Maldita enfermidade! Meu Dios! (*chora*)

## ESCENA VII

*María e Luísa. Logo Miguel.*

- LUÍSA – (*Pola dereita*) Listo. Xa está a casa por nós. Pero que pasa, que tes... por que choras? (*acércase cariñosa á irmá*)
- MARÍA – Ai, Luísa, é horrible... horrible...
- LUÍSA – Conta, muller...
- MARÍA – Despois que saíchedes... veu el, don Camilo... (*Na porta da esquerda aparece Miguel que escoita ansioso*)
- LUÍSA – E non pode axudarnos?
- MARÍA – Eu non sei que sería mellor!
- LUÍSA – Pero logo...?

MARÍA – Canta maldá, canta ruindade aniña no corazón dalgús homes!

LUÍSA – Asústasme!... quizais...?

MARÍA – Imaxina os desexos máis viles (*saloucando*) as proposicións máis infamantes...

LUÍSA – Foi capaz...! Ah! miña pobre irmá... (*abrázaa*)

MARÍA – O infame... despois de esgazar a vida de Miguel... pretende aínda estrozar a súa honra...

MIGUEL – (*Sen poderse conter, lanza un berro de indignación e d'anguria, máis ben un ruxido*) Ah! (*bota as mans á cabeza horrorizado e tolo, retírase*)

MARÍA – (*Erguéndose asustada*) Eh?

LUÍSA – (*Idem*) Que foi...?

MARÍA – Pareceume oír... (*Miguel dentro salouca, afógase*) Miguel, Miguel!

MIGUEL – (*Aparece acorante, tusindo, cusindo, ofegante*) María, miña santa, miña vida...! (*María e Luísa acódenlle*)

MARÍA – Miguel...! Meu Dios!

MIGUEL – (*Caendo nunha silla*) Afógome... non podo máis! Ah, canalla... canalla... Matoume... Matoume...!

MARÍA – Non, Miguel, non... acouga... non morres... non morrerás.

LUÍSA – Non, Miguel, sosega...

MIGUEL – Ar... ar!... Agora non quixera... non quixera morrer... e afógome... Pero... é mellor así...



MARÍA – Miguel!

MIGUEL – É mellor... devolvédelle ese diñeiro... e cuspidelle no rostro... da miña parte... canalla... canalla...!

LUÍSA – Meu Dios, meu Dios (*casi coma un rezo*)

MIGUEL – A vida... xa vai;... a honra... non! eso non... María...  
eso non... (*acora, morre*)

MARÍA – (*Espavorida, trágica*) Miguel, Miguel! Morto? morto?

LUÍSA – (*Abrazándoa*) Irmá...! (*saloucan ambas*)

Cai o pano

Fin do drama

Marzo de 1919



# O ENGANO

COMEDIA DRAMÁTICA EN TRES ACTOS, ORIXINAL  
ACCESIT EN BETANZOS



Á mocidade galega

1919

PERSONAXES

Sofía

Pepita

Doña Amalia

Dolores

Ernesto

Luís

Tío Benito

Don Santiago

Miguel

Antonio

Época actual. Lugar da acción: Santiago de Compostela. Dereita e esquerda, as do actor.

## ACTO 1º

*Sala modesta, pero con certo gusto e confort na casa de don Benito.*

## ESCENA I

*Ernesto, lendo un xornal, sentado nunha butaca.*

ERNESTO – “Tan delicada e bela como obra de alto poeta, revertende sentimento e sutís pensamentos, cunha fábula sobria e servida por un diálogo fácil e galano, por forza tiña que gustar moito e depararlle ao seu autor un resoante trunfo. O público enorme e distinto que enchía a sala do Teatro apraudiu con efusión a Ernesto Souto, sen benevolencias de amizade nin presión de ningún linaxe. Apraudiu porque o drama foi, escena tras escena, adonándose do espírito de cada espeitador, cautivándoo e emocionándoo”...

*(Falado)* Un trunfo; un trunfo compeito. Por fin! Xa non son samente os meus traballos na prensa; xa é algo máis que artigos de xornaes e contos... Gustou a miña obra, a miña primeira obra, na que puxen todo o meu coidado, o meu amor, a miña intelixencia...

O primeiro pulo xa está dado... Agora é seguir traballando sen decaimento hastra chegar ao cume... Por que non? Os que xa chegaron son da mesma madeira...

## ESCENA II

*O mesmo, Sofía e Pepita.*

PEPITA – Aí o tes, fachendoso do seu trunfo.

SOFÍA – Saboreando el só as gabanzas da crítica, cobizoso da súa gloria.

ERNESTO – Son os primeiros istantes en que me vin só, completamente só, despois da función de onte, e non podes imaxinar como necesitaba este pequeno acougo.

PEPITA – Como que si non cesan os abrazos, as felicitacións, os efusivos parabéns de tanto amigo, vírante tolo de vez.

ERNESTO – Tanta xente acodiu a saudarme que nin sabería dicir quenes foron.

SOFÍA – Probablemente inda que non estiveras tan atordoado tampouco acertarías; porque sempre que hai algún gro-rificado, todos queren abrazalo, apretarlle a man: sen dúbida para ver se de camiño poden arrecadar algo da súa gloria.

PEPITA – Que como poideran, vaia se a levaban.

ERNESTO – Bah! a miña gloria provinciana... Nin val a pena de falar dela.

SOFÍA – Eso non. O que realmente val apréciase o mesmo na provincia do que na Corte.

ERNESTO – Engánaste. O marchamo da Corte é necesario como garantía dos valores científicos ou literarios, e hai que ir a conquistalo aló.

- SOFÍA – Noustante xa ves cantas persoas de valer viven e traballan e brillan aquí sen ostentar ese marchamo.
- PEPITA – Non digas... Aquí, fóra dous ou tres, non hai quen valla nada, ausolutamente nada, inda que queiran aparentar grandes conocimientos de todo, e se pregoen a si mesmos como sabios.
- SOFÍA – Non esaxeres.
- ERNESTO – Pero verdá é que os que saben, os que teñen algún talento, como se non, de nada lles val.
- SOFÍA – Xa tes outra vez acesa aquela chispiña da cobiza... xa volve a rebulir no teu maxín a idea de marchar?
- PEPITA – Por que non? A probar fortuna!
- ERNESTO – A loitar... a facerme un nome, a conquistar unha posición, ou a ser enterrado na lama do camiño.
- SOFÍA – Pero non podes traballar aquí o mesmo?
- PEPITA – Aquí non ten ambiente.
- ERNESTO – Para vencer na loita é preciso estar só e sentirse estrano; é necesario que a voluntá sexa inseparabre compañeira; o ideal único amor...
- SOFÍA – Único amor? gracias, Ernesto.
- ERNESTO – Perdoa... Espriqueime mal. Non quixen decir que o ideal desbote o amor aniñado nun corazón, e ti ben sabes que, do meu, non hai nada no mundo que poida desbotar o querer que ten nel fondas raíces.
- SOFÍA – Eso dis agora...
- PEPITA – Ciumenta da gloria? Sofía!

SOFÍA – Ciumenta non. Temerosa de que pola cobiza da gloria poida esquencerse dunha muller.

ERNESTO – Pero se toda esa gloria cobizada sería para poñer aos pés da muller que teme o esquecemento... Vamos, hai que fitar cara a cara á realidade, e cavilar no futuro.

SOFÍA – Miras moi alto, ou moi lonxe?

ERNESTO – Non sei... miro a un fin; miro ao que eu creo que debo acuciar e que podo chegar a outer.

PEPITA – Ideal grande e voluntá firme...

ERNESTO – É preciso que o porvir sexa noso, e o será! (*mira o relós*) Ah! pero... como pasa o tempo!

SOFÍA – Que? xa marchas?

ERNESTO – Si, si... Pero axiña volvo. Hastra logo (*mutis Ernesto*)

### ESCENA III

*Sofía e Pepita.*

SOFÍA – Adonouse del a ambición, Pepita, venceuno.

PEPITA – Si; venceuno. Ten ambición, e fai ben en marchar a Madrid. É natural que pense neso despois do seu trunfo de onte: todos llo dicen...

SOFÍA – Todos llo dicen, si... pero como hei eu d'atopar ben que se marche?

PEPITA – Si: certamente. A mamá pásalle o mesmo.



- SOFÍA – El vaise. Despois, nin lembranzas terá para os que nel estaremos cavilando sempre.
- PEPITA – Eso non. Xa verás como nos vai a abrumar con diarios e revistas ilustradas. O seu retrato, ou artigos seus publicados, reseñas e críticas da súas obras dramáticas.
- SOFÍA – Nos primeiros tempos, talvez. Despois, coa gloria abranguida, coa fachenda da popularidade, esqueceranos. Xa ves: estando con nós, vivindo na mesma vila, días houbo que nin falou dúas palabras comigo: tiña que asistir aos ensaios; tiña que ver ao director, que falar co empresario ou que facer unhas correccións... Despois do éxito da súa obra inda peor... Estando lonxe...!

## ESCENA IV

*As mesmas e Dolores; logo don Santiago, Luís e Antonio.*

- DOLORES – Señorita: Unhos señores preguntan polo señorito Ernesto.
- PEPITA – Pásaos e avisa o señorito (*Pepita e Sofía medio mutis*)
- SANTIAGO – Perdón; pero eu non fago antesala.
- PEPITA – Ah! Si é don Santiago!
- SANTIAGO – Ola, nenas. Ese home feliz? onde vai ese novo e ilustre dramaturgo?
- LUÍS – Como teñen pasado dende onte? (*saídos*)
- ANTONIO – Señorita.

SOFÍA – Ben, gracias...

PEPITA – (*A Santiago*) Non sei si estará.

SANTIAGO – Como é eso? Hoxe débese aos amigos.

SOFÍA – Aínda? Onte xa o tiveron consigo máis da conta.

PEPITA – Irei ver se non marchou. Fagan o favor de agardar un instantiño.

SANTIAGO – Estará, estará... E non o deixen fuxir.

ANTONIO – Terano agachado para furtalo aos nosos agasallos.

LUÍS – (*A Sofía*) A vostede hai que felicitala tamén: parte do trunfo de Ernesto, seu é.

SOFÍA – Como propio o sinto e agradézolle a felicitación.

SANTIAGO – Así está ela de contenta.

ANTONIO – Non é para menos.

PEPITA – Claro.

SANTIAGO – Claro, claro; pero no entanto vainos a desaparecer Ernesto... Vaia por el, Pepita, vaia por el.

PEPITA – Perdón, don Santiago, xa vou. Acompáñasme, Sofía?

SOFÍA – Si, si. Hastra logo, señores.

LUÍS – Hastra logo.

SANTIAGO – Saudíña, fermosas bolboretas.

ANTONIO – Bicolles os pés (*mutis Sofía e Pepita*).

## ESCENA V

*Don Santiago, Luís, Antonio, e logo Ernesto.*

ANTONIO – *(Séntase e pilla o periódico que deixou Ernesto)* Boeno: hai que confesar que nesta crítica nótase unha man amiga, familiar casi.

SANTIAGO – Ferrete non, amigo Antonio.

LUÍS – Despois de todo non di mentira. A obra gustou, e val. Claro que Miguel eloxia máis por se tratar do irmán da súa noiva que por xusgar o drama merecente das súas gabanzas: porque Miguel é dos que non atopan ben nada.

ANTONIO – Do que fan os outros.

SANTIAGO – É para nos facer ver que o seu talento está por riba de todos.

ERNESTO – *(Aparecendo na porta)* Señores!

SANTIAGO – *(Abrazándoo)* Felicítóche cordialmente, Ernesto; a túa obra é tan boa coma moitas das que producen os consagrados.

ANTONIO – Mellor! Ernesto: es o máis grande dramaturgo dos tempos presentes!

ERNESTO – Gracias.

LUÍS – Ten escenas moi ben trazadas, e emocionantes.

ANTONIO – Que escenas! Toda a obra é unha preciosidade!

ERNESTO – Non tanto, non tanto.

SANTIAGO – O que ch'eu digo é que val. Con algús toques que lle deas para correxir pequenos defeitiños...

ERNESTO – Vosté atopoulle defeitiños?

ANTONIO – Pois non os ten. É perfecta, admirabre!

SANTIAGO – Home, como primeira obra... *(siguen falando)*

LUÍS – *(A Antonio)* Non esaxeres... Esas gabanzas túas non son sentidas, e fanlle máis mal que ben.

ANTONIO – *(A Luís)* Que? non che parezo sincero?

LUÍS – Onte non decías o mesmo no teatro; e inda agora, falando da crítica de Miguel...

ANTONIO – Agora foi unha broma.

LUÍS – Non dirás o mesmo da túa opinión de onte?

ANTONIO – Oíchesme ti algo?

LUÍS – Dabondo. Pero eso é á parte. Penso que a quen comeza, se vai ben e se lle ve afición, se s'adiviña nel algún valer se lle debe alentar; se lle debe aconsellar nobremente; pero as gabanzas prodigadas en demasía perxudican.

ERNESTO – De que falades? Ti tamén atopáchelle defeitos á miña obra, verdá?

LUÍS – Eu penso que se sigues traballando serás un dos bos.

ERNESTO – Queres dicir que “O engano” val pouco?

LUÍS – Non. Quero dicir somente que aínda podes, e debes tratar de facer, cousas mellores; e si onte estiveches, como supoño, atento á representación, notarías onde decae un pouco o interés.

ERNESTO – Pois os xornaes, xa ves o que din.

SANTIAGO – Vólvoche a repetir o que che dixer...

LUÍS – Os xornaes! Moi respetable a opinión do que escribiu esa crítica; pero non deixa de ser a opinión dun individuo, que, neste caso é amigo e compañeiro teu.

ERNESTO – Amigo es ti, e mais...

LUÍS – Dígoche francamente e lealmente o meu parecer, a ti particularmente, na intimidade; non o boto escrito polo mundo adiante.

SANTIAGO – Que xa é sabido, i é humano que así fagan, inda que deberan ser un pouco máis comedidos; cando se trata dun amigo alaban tanto, como censuran sen máis nen máis a un enemigo.

ANTONIO – O que máis fala é Miguel, o noivo da túa irmá.

ERNESTO – É dicir, que coidades...

SANTIAGO – Decontado medraches coa fachenda do trunfo, Ernesto. Ten en conta que non lle tirámo-lo mérito á túa obra.

LUÍS – Eso non.

SANTIAGO – Reconecemos canto val, inda que coidamos que podes facer cousas mellores, como dixo moi ben Luís; e eso é o que agardamos.

ERNESTO – Tratarei de compracelos.

LUÍS – (Lástima de rapaz. Vanno botar a perder)

SANTIAGO – Agradézoche o teu ofrecimento; pero ten en conta que nin son eu, por min, o que che pide que traballes, nin a min débete dirixir ao prometeres.

ERNESTO – Daquela?

SANTIAGO – É o púbrico. Eu tamén, nós, toda a xente... Pero en toda a xente que forma o púbrico hai algús amigos que

vemos sempre con pracer e con cariño as producións dos amigos; pero en maoría están os indiferentes, os descoñecidos, e hai tamén algúns enemigos.

ERNESTO – Logo o máis imparcial xuício é o xuício do público.

SANTIAGO – Si. O público é o verdadeiro, único xuez. E o público que sabe apraudir o que lle agrada, o que pode despertarlle interese ou producirlle emoción, tamén sabe calar, tamén coa friaxe do silencio amosra ás veces o seu desencanto ante as obras ruís, inda que leven a firma dos seus favoritos.

ERNESTO – Terei en conta os seus consellos e procurarei que as miñas obras non pasen en silencio.

ANTONIO – Oe, non vaia a ser que as acompañe demasiado barullo, que tampouco é agradable.

SANTIAGO – Estuda, estuda; que se axudas un pouco o teu talento, verás como o teu nome faise célebre... Ben, por hoxe abonda de sermón. Supoño que o agradable son dos aprausos, que aínda debe resoar nos teus ouvidos, fará máis para obrigarte a traballar que canto ch'eu poida dicir.

ERNESTO – Tamén escoito con gusto os seus consellos e alentos, e eles sírvenme igualmente de estímulo.

SANTIAGO – Boeno, boeno; estimarei que así sea. O tío Benito está por aló?

ERNESTO – Si, pase: alá dentro quedaba.

SANTIAGO – Hasta logo (*Mutis*)

ANTONIO – Eu voume tamén. Repito a miña noraboa, e agardo unha nova mostra desa intelixencia...

ERNESTO – Gracias (*Acompáñao hasta a porta*)

ANTONIO – Adiós, Luís.

LUÍS – Adiós, Antonio (*Mutis Antonio*)

## ESCENA VI

*Ernesto e Luís.*

ERNESTO – Bah! Consellos, defeitos... Para os que ven unha obra é moi fácil xusgala e modificala: sencillo aconsellar ao autor que siga este ou aquel camiño... pero facela... somente os que nela poñemos as nosas mans pecadoras sabemos cantos insomnios, cantas cavilacións e cantas maguas nos produce!... E gracias, se despois a xenerosidade do púbrico nos regala unhos aprausos!

LUÍS – Non te desanimes, Ernesto.

ERNESTO – Non; pero vou troca-lo rumbo. Xa estou decidido. Cantos máis antes, a Madrí.

LUÍS – A Madrí?

ERNESTO – Si. A fuxir deste pobo onde non hai máis que miserias, envexas, ruindades... A loitar pola vida e pola gloria onde ninguén seipa quen son, e onde as miñas obras me produzan honra e benestar, ou sexan a almofada do meu mísero esquite, se a sorte non me axuda, nin me val a miña firme voluntá.

LUÍS – Pobre Ernesto. Pero será posibre que penses de tal xeito? Non te decatás que en Madrí, como aquí, hai as mesmas

humanas pasiós, os mesmos privilexios, as ruindades e envexas que bulen tamén nos corazós provincianos?

ERNESTO – Si, si, hai todo eso, ben sei. Pero alí verei máis preto a realidade santa da cobizada groria; alí respirarei outro ambiente de arte que aquí non pode haber... *(pausa)*

LUÍS – Xa que estás decidido, deséote moita sorte, moitos trunfos...

## ESCENA VII

*Os mesmos, Sofía, Pepita e doña Amalia.*

AMALIA – *(Chorosa)* Ernesto, é certo o que me di Pepita? Decídes-te a marchar?

ERNESTO – *(Indo a pé dela)* Si, mamá.

AMALIA – Fillo, fillo, non sexas tolo, que falta che fai ir a pelear con estranos tendo aquí feito xa un modo de vida?

PEPITA – O comercio do tío Benito? Bah!

ERNESTO – Non é dabondo o benestar material. Eu quero groria! Déixame que intente conquistala.

AMALIA – E pretendes atopala en Madrí?; e deixas por esa quimérica esta groria real? *(por Sofía)*

ERNESTO – Vamos, mamá, non é para desesperarse, nin hai que ver as cousas tan foscamente.

SOFÍA – Os teus trunfos, outidos aquí, gozados en familia por todos nós, non serán máis agradables?



- ERNESTO – Xuntos tamén os disfruiremos; pero máis grandes, máis sonados. Son poucos días de separación... Virei decontado: en canto teñan acollida os meus traballos, para levaros ás dúas cabo de min.
- SOFÍA – No entanto...
- ERNESTO – No entanto, mamá consolarate a ti, e ti consolarala a ela.
- AMALIA – Son poucos días: o que marcha sempre di o mesmo. Para ti si: ti vas ver terras novas, cousas novas. A vivir outra vida, a traballar por un ideal. Ti non botarás de menos os que deixas. Os que quedamos vivindo coma sempre, tendo diante dos ollos as mesmas cousas deco-tío, en todo notaremos a túa falta.
- SOFÍA – Aquí tes un porvir seguro; aquí tes quen te quere ben.
- ERNESTO – Pero o porvir que aquí me agarda é un porvir vulgar. Eu quero algo máis...
- LUÍS – Entendo que sen saír da túa casa, sen abandonar os teus negocios, podes adicarte tamén ao que ten para ti tanto encanto.
- AMALIA – E non estarás esposto á perdición de aquela gran cidade.
- SOFÍA – E terás sempre a teu rente amigos e familia.
- ERNESTO – Non me resino. Xa víchedes o que dicían os diarios da miña obra: todo o mundo asegura que trunfarei, que serei un dos que chegan; pero samente en Madrí pódese chegar. E vou deixar eso por unha vida vulgar de comerciante? Non. Eu loitarei, loitarei hastra conseguir impoñerme.

PEPITA – Si, Ernesto. Non fagas caso dos egoísmos que che quen ter pechado na vila; preso neste curruncho onde pesi á Universidade, pesi aos moimentos que fan a esta cidade grande e culta, non podes abranguer senón unha pequeniña gloria, unha gloria provinciana. Vai a Madrí, que o teu talento abrirache tódalas portas.

SOFÍA – Eu ben quixera que así fose.

ERNESTO – Dubidas?

SOFÍA – Temo.

AMALIA – Sofía teme, coma min, que vaias para non voltar.

ERNESTO – Voltarei.

PEPITA – Cheo de gloria, célebre.

ERNESTO – A conquistala parto; que non son eu tan escesivamente modesto, tan perxudicialmente modesto coma Luís.

LUÍS – Ernesto, por Deus!

SOFÍA – Tamén Luís escribe?

ERNESTO – Si, escribe. Somento poucos amigos conocemos as súas produciós; pero asegúroche que son deleitosas...

PEPITA – Vamos, daquela nós non somos súas amigas!

LUÍS – Perdón. É que non considero os meus traballos dinos da honra de seren lidos por vostedes!

SOFÍA – Ernesto nunca me falou de que vostede tivese esas aficiós.

LUÍS – Nin val a pena. Gústame, cando teño un momento de vagar, encher unhas cuartillas. É para min unha satisfai-ción ver como as follas brancas vanse cubrindo de sinos,

de verbas que o meu pobre maxín vai unindo en forma e xeito, non sei se ben ou mal, quizais non chegue a sabelo nunca, porque eu non acredito nas gabanzas dos amigos, que adoitan ser moi falsas.

ERNESTO – Xusgas por ti? (*bromeando*)

LUÍS – Xusgo polo que teño ouvido das obras dos demais.

SOFÍA – E como non publica algo?

LUÍS – Para que? Eu escribo samente polo pracer de escribir. Para máis, escribo, non na lingua oficial do Estado, pois non son eu dos que soñan coa gloria que poida conceder Madrí, senón na nosa fala que eu amo tanto porque é a miña.

SOFÍA – En gallego?

LUÍS – Si. Os meus traballos son todos escritos no idioma rexional.

PEPITA – E non lle gustaría que se imprimisen as súas obras, que fosen lidas, que se conoceran en toda España?

LUÍS – Si me gustaría se elas merecesen a honra de seren traducidas.

ERNESTO – Luís non sente ansias de gloria; non comprende o que pode encumar a un home a sona que adquiera en Madrí.

LUÍS – Confórmome coa propia satisfaição de falar a solas coa miña raza, tendo coma suprema aspiración o desexo de que algún día os beizos dos meus irmáns que hoxe esquenceron a propia fala, adprenderán a bendecir o nome de aqueles que para eles escribían cando aínda era unha loucura o escribir en gallego.

ERNESTO – Ben falado, amigo Luís, ben falado; con todo, eu vou á Corte, porque non teño pacencia para agardar esa época esprendente de galleguismo en que ti soñas.

SOFÍA – Que mal fas, Ernesto. Tén razón Luís. Se ti, e os que coma ti poñen en Madrí o seu pensamento, traballaran na súa casa, na súa Terra, co mesmo afán que pensan facelo en Madrí, esa época esprendente que soñan os que, como Luís, aman á súa Galicia, non tardaría en chegar.

ERNESTO – Hai moito que facer aínda, e moito que agardar.

LUÍS – Quen sabe se non agardaredes aló máis e con menos proveito.

SOFÍA – E a ti atráete máis o brillo da fama que o amor.

ERNESTO – Seguro está o amor; a fama haina que conquistar aínda.

SOFÍA – Confías moito.

ERNESTO – Confío na miña vontade e...

SOFÍA – No teu talento, si... confías tamén nas miñas esperanzas que saberán agardar, agardar... Non debías deixarme así, Ernesto!

ERNESTO – Para vencer na loita é preciso estar solo e sentirse estrano; é necesario que a vontade sexa inseparable compañeira: o ideal único amor...

SOFÍA – O ideal único amor! (*Enxuga unha bágoa*)

Cai o pano

Fin do primeiro acto

## ACTO 2º

*A mesma decoración do acto primeiro. É noite. Lámpara eléctrica acesa.*

*Pasou algún tempo dende o primeiro acto, polo tanto a xente, sobre todo as mulleres, debe usar outra roupa.*

## ESCENA I

*Sofía e Pepita, sentadas ante unha mesiña e mirando arelo-sas unha revista ilustrada que deixan logo desencantadas.*

SOFÍA — Teatros...!

PEPITA — A ver! Os estrenos da semana...

SOFÍA — De Benavente, os Quintero, Linares...

PEPITA — Muñoz Seca, Arniches... os de sempre!

SOFÍA — *(Deixando a revista)* Oito meses pasados, e nada...

PEPITA — Oito meses! Pobre irmán, canto sufrirá véndose imposibilitado de realizar os seus soños.

SOFÍA — Soños; dis ben: soños eran os seus.

PEPITA — Madrí, Madrí, que odio che teño! Chega a ti un rapaz con fe e ilusión, disposto a entregarche a súa alma de artista, intelixente e nobre, e nin queres recibilo siquera, para el tes pechadas as portas todas...

SOFÍA — Non culpes a Madrí, Pepita.

PEPITA — A quen pois?

- SOFÍA – Como Ernesto, chegan á Corte diariamente moitos rapaces. Culpa é deles somente se deixan a realidade da súa casa, da súa Terra por unha ilusión que fai esvaír axiña o desencanto.
- PEPITA – Censuras a Ernesto, Sofía; non tes xa para el nin a desculpa que atopa sempre o querer.
- SOFÍA – Engánaste. Non o censuro pola súa ambición. Creo que un pouco de ambición é necesaria na vida.
- PEPITA – Esprícate daquela.
- SOFÍA – O seu erro é o que me desespera. Xordo que non quixo ouvir a voz da razón, que hastra cegou para non ver os amores que aquí debían telo preso: amor da nai; amores da Terra e da noiva... Lonxe do seu fogar e orfo de cariño non é posible que poida loitar cos desenganos.
- PEPITA – Como falas, Sofía, como falas... Eu non sei se ver en ti a noiva desleixada que sinte rebeldía polo esquecemento en que a teñen, ou simplemente unha estrana que xusga as cousas friamente, porque non lle importan...
- SOFÍA – Bah! Despois de todo poida que teñas razón. Nin unha sola vez dinouse escribirme dende que marchou... Para el, polo visto, non represento nada; non sinifico nada...
- PEPITA – Eso non.
- SOFÍA – Como se fora unha estrana, Pepita. E vou coidando xa que o mesmo debe ser el para min; estranos ambos.
- PEPITA – Os seus traballos, as súas ocupacións... reflexiona que...
- SOFÍA – Parécete que non teño razón?
- PEPITA – Confías pouco!

- SOFÍA — Tanto tempo xa agardei en balde.
- PEPITA — Quen sabe...!
- SOFÍA — Non. Primeiro deixoume; logo esqueceuse de min... (*saudosa*) Despois de todo, ti ben o sabes, Ernesto non me quería.
- PEPITA — Que non te quería?
- SOFÍA — Non me quería como eu creo que debe quererse á muller que se desexa, que se escolle para compañeira de toda a vida.
- PEPITA — Non digas eso.
- SOFÍA — Si, Pepita, si. Eu era túa amiga, e como aquí na vosa casa atopábame acotío, foise acostumando a verme... Ese era todo o seu cariño: unha costume.
- PEPITA — Non o creas. Ernesto pensaba casar contigo. Cando marchou ben o dixo: “Virei logo para levaros ás dúas cabo de min”, referíndose a mamá e mais a ti.
- SOFÍA — Desatento sería se non dixera eso.
- PEPITA — Es inxusta co’el.
- SOFÍA — Non me quere; non me quixo nunca. Se realmente me tivese amor, non deixaría de comunicarme os seus traballos; as súas esperanzas, se aínda as conserva; ou as súas penas, se as dificultades encomezan a mostrarlle a morte das súas ilusíons.
- PEPITA — Será tan triste para el o ter que se confesar vencido!
- SOFÍA — Triste, pola humillación que significa, será decírlle a un estrano; a quen tivera para a súa dor unha bulra ou unha sorriso despectiva; pero amosar as feridas do seu corazón a quen para elas teña a meiciña santa do querer, a quen

poida enxuga-las súas bágoas co lume dos bicos amantes, consuela, Pepita; e si ese consuelo non se busca é porque é falso o amor, porque non hai fe nese cariño.

## ESCENA II

*As mesmas, Tío Benito e Luís.*

BENITO – Aquí vos traio este mal amigo... a remolque casi, quería fuxir.

PEPITA – Fixo ben, tío.

LUÍS – Como teñen pasado? (*saúdanse, danse a man*)

SOFÍA – Ben, gracias.

PEPITA – Que milagre, Luís! Dende que o meu irmán foise a Madrid apenas si o vemos.

BENITO – Obrigado veu hoxe.

PEPITA – Como é eso?

LUÍS – O medo de ser importuno.

PEPITA – Por Dios, non diga eso. Ao contrario. Estamos tan aborrecidas as dúas...

BENITO – Xa ve que non é por egoísmo... Aquí non enganamos a ninguén!

LUÍS – S'eu imaxinara que podía axudarlles a escorrenta-lo aborrecimento...

BENITO – Debía imaxinalo. Quen pode distraer mellor a unha rapaza se non é un rapaz?



- PEPITA – Déixese ver; non se faga desexar tanto.
- LUÍS – Créame...
- SOFÍA – Terá moito traballo... ou... (*cálase*)
- LUÍS – Ou...?
- BENITO – Noiva.
- PEPITA – Noiva? Non o creo. Inda que nada tería de estrano.
- LUÍS – Ah! Non.
- SOFÍA – Pero eso non é dicir nada.
- PEPITA – Entendo que pola contra, di moito. Non ves que sinceridade, que negativa tan rotunda hai nesa escramación?
- SOFÍA – Si?
- LUÍS – Si.
- PEPITA – Eu nunca o vin con rapazas. Será vosté dos que ven na muller un ser diabólico?
- LUÍS – Non, por Dios!
- BENITO – A muller é sempre adorable!
- SOFÍA – E di eso vosté, que está aínda solteiro?
- BENITO – Precisamente: estando solteiro é como se atopan máis adorables as mulleres.
- LUÍS – Non penso eu así, e perdone: Unha muller que esté unida a nós máis por lazos espirituales que pola ataxenta<sup>77</sup> da carne, é a única que pode facer a nosa felicidade.

<sup>77</sup> No seu *Diccionario galego-castelán* (1926-1931), Leandro Carré define así o termo: "Lazo. Atadura. Unión. Dícese del lazo matrimonial y de la unión del alma y del cuerpo".

PEPITA – Ah! Xa apareceu o segredo! Luís está namorado... doidamente namorado...

SOFÍA – Si?

PEPITA – Un amor romántico, deses que abrasan o corazón; que vive mentras se vive e cuio segredo lévase á campá.

LUÍS – (*Sorrindo*) Talvez.

BENITO – Ah! Pero de veras? Eu coidei que eso era somente nas novelas.

PEPITA – E nos novelistas. Se eles non o sentiran como iban a describilos?

LUÍS – Naturalmente. Por eso eu, que son novelista, inda que inédito afortunadamente para os lectores, teño por forza que vivir tamén algús capítulos novelescos...

BENITO – E haberá algunha páxina adicada ao escaló<sup>78</sup>, rapto, ecétera, ecétera?

LUÍS – Polo d'agora non hai máis que cariño, moito cariño.

PEPITA – Un amor completamente platónico.

BENITO – Si? Raro, raro. Un caso extraordinario nos tempos positivistas en que estamos!

### ESCENA III

*Os mesmos e Miguel.*

MIGUEL – Caramba, temos reunión! Boas noites!

---

78 Substantivo derivado de *escalar*.

- PEPITA – Miguel! (*saúdos, apretós de mans*)
- BENITO – Ola, ola...
- PEPITA – Non tiveches moita présa en vir.
- MIGUEL – Acabo de chegar, coma quen di.
- PEPITA – Tan retrasado veu hoxe o correo?
- BENITO – As dúas horas de sempre, eu xa recibín o meu apartado.
- MIGUEL – Verás: chegar, mudarme; adecentarme un pouco.
- PEPITA – Boeno, boeno... si; algún saúdo de máis cumprimento e urxencia...
- MIGUEL – Non. Unicamente unha breve conversa con don Rafael...
- BENITO – Ah! Agora xa non é o cacique fatal?
- PEPITA – Tío Benito!
- MIGUEL – As bromas de don Benito non me molestan.
- BENITO – Non deben molestarte; pero é que tampouco son bromas. É curiosidade nada máis... Eu sabía que non fai moito tempo, na “Terra libre” escribías unhos furibundos artigos contra ese “bexato” que agora chamas respetosamente don Rafael, estráname o cambio!
- PEPITA – Xa non escribe en “Terra libre” (*natural*)
- BENITO – Ah!
- MIGUEL – Non vía porvir... (*A Pepita*) Quizais volva logo a Madridí.

PEPITA — Si?

MIGUEL — Para quedarme definitivamente.

BENITO — Tamén?

PEPITA — A propósito, non viches a Ernesto en Madrid?

MIGUEL — A Ernesto? Si... (*querendo desvia-la conversa*) Téñoche que contar moitas cousas! É coase seguro que salla diputado nas próximas eleccións.

PEPITA — Si?

BENITO — Ah! Opositor a prócer? Agora comprendo a túa veneración polo be... por don Rafael!

LUÍS — Por que distrito te presentas, Miguel?

MIGUEL — Aínda non sei...

BENITO — Eso importa pouco (*con sorna*)

MIGUEL — Como serei nomeado polo artículo vintanove<sup>79</sup>.

SOFÍA — E Ernesto, que fai, por que non escribe?

PEPITA — Como vive?

MIGUEL — Ernesto, pois... sigue traballando... espera...

SOFÍA — Espera?

MIGUEL — Agora conta cunha promesa.

PEPITA — Por fin estrenará? onde?

---

79 No marco do modelo político de aquendamento entre conservadores e liberais da Restauración, a reforma da lei electoral realizada por Antonio Maura en 1907 incluía un polémico artigo, o vinte e nove, que ditaba que nos distritos onde non se proclamasen máis candidatos que os chamados a seren elixidos, a proclamación de candidaturas equivalese á súa elección, sen necesidade de se someteren ao xuízo das urnas. Este artigo, que na práctica consolidaba o caciquismo, pasou á fala popular como “o carallo vinte e nove”.

- MIGUEL – Eh? Ah! Non. Un empreñío, para ir vivindo... Non é grande cousa, hai tantos compromisos!
- SOFÍA – Pero, as súas obras...?
- MIGUEL – Bah, bah, bah! Eso era unha ilusión. Nada deso.
- PEPITA – Daquela?
- MIGUEL – Aproveitando a miña estancia aló, os meus coñecimentos e amizades... Faleille ao Ministro, e parece que algo conseguín: prometeulle unha credencial...
- BENITO – Pero xa tes tanta influencia? Brilante carreira levas!
- PEPITA – Ernesto vivindo dun empreñío oficial en Madrí, e gracias a...
- MIGUEL – Ao Ministro, Pepita, ao Ministro. Agora, que non sei se chegará a cumprilo prometido, figúrate! Poucas cousas que terá en que pensar!
- PEPITA – Pois escíbelle lembrándollo.
- MIGUEL – Estás tola! Escribirlle ao Ministro para eso, ca!
- PEPITA – Trátase do meu irmán.
- MIGUEL – Si. Pero despois, cando teña que pedirlle algo importante para min...
- BENITO – Ou para que por esa impertinencia desista de o facer deputado!
- SOFÍA – Ten en conta que a Miguel non o vota o pobo, senón o Ministro<sup>80</sup>.

---

80 Nova referencia ao artigo 29 da Lei electoral de Maura de 1907.

BENITO – E o Ministro non o escolleu precisamente polo talento e conocimientos que teña; de xeito que o trocalo por outro é custión de substituír os nomes.

MIGUEL – Señor don Benito: róggolle que teña consideración para os meus... para as miñas... (*Activo e algo alritado*)

LUÍS – Non o tomes en serio, Miguel, que non che senta ben.

BENITO – Digo: supoño que non nos quererás facer creer que os teus merecimentos son o que o pobo ten en conta para lanzar o teu nome á elección.

MIGUEL – A votación o dirá!

LUÍS – Pero non encaixas polo vintanove?

BENITO – Nun distrito que non conoces nin é fácil que haxa nel quen te conoza... Claro, esto supoñendo que o Ministro non esqueza o nome de Miguel Barral!

MIGUEL – Non o esquencerá; e polo demais... moitos quixeran que o Ministro se lembrara deles, non digo para facelos deputados: hastra pra lles dar un óso a roer!

PEPITA – Miguel! Eso que dixeches, parece...

MIGUEL – Que pareza o que queira.

BENITO – Chico, se no Congreso falas así...!

MIGUEL – (*Brusco*) Pepita, perdona; teño que asistir a unha reunión importantísima...

PEPITA – Pero, Miguel...

MIGUEL – Aos vosos pés... Señores: boas noites (*mutis moi foncho*)

## ESCENA IV

*Os mesmos menos Miguel.*

- BENITO – Que brusquedade.
- PEPITA – Dende que anda a voltas coa idea da política está insufrible.
- LUÍS – Un futuro deputado da maoría...
- BENITO – Si: do montón.
- SOFÍA – Outro que soña con Madrí.
- BENITO – Inda que, máis positivista que Ernesto, non confía no seu saber nin no seu traballo, senón na comenencia e no favor dos outros.
- LUÍS – Por eso é fácil que tire máis proveito.
- PEPITA – *(Que foi sentarse á parte tristeira)* Que frialdade, que desapego! Parece como se andivera buscando un pretexto para romper!
- SOFÍA – *(Que foi cabo dela)* Tes razón: é como se ao pretender alonxarse da Terra afogaran tamén o querer da familia, da xente que aman...
- PEPITA – Sofía, Sofía, xa non es ti sola. Tamén eu vexo como a cobiza, o deslumbramento que lle produxo a Corte matou o seu querer.
- SOFÍA – Si, Pepita: a cobiza, sexa de gloria, de diñeiro ou de aristocracia, endurece o corazón; e nós, humildes mulleres que non temos no peito máis cobiza que a do amor: todo soavidade, amolecimento, dozura, esgazamos as

nosas entranas para conservar o corazón que coidábamnos noso. Pero aquel corazón endureceuse, convertiuse en pedra e ao cabo fuxe da par do noso despois de esnaquizalo co contacto da súa rudeza.

PEPITA – *(Cavilosa)* Miguel! Quen supoñía...

SOFÍA – Quen supoñía de Ernesto!

PEPITA – Ah! Madrí, Madrí, que odio che teño!

BENITO – *(Que simulaba falar con Luís, chégase a Pepita, sorrindo)*  
Vamos, nena, non hai que sentilo tanto: homes coma Miguel, e mellores do que el, non che faltarán pra faceres escolleita.

PEPITA – Si, si.

BENITO – Instituto, Universidade, Escola médica... *(rindo)* hasta Seminario! Xa ves se hai mocidade onde escoller nesta groriosa Compostela.

PEPITA – Non é medo a quedar solteira o que me disgusta.

SOFÍA – Pero unha retirada é sempre pouco grata.

BENITO – Para algú; que outros aproveitanna... Mais, ao parecer, fun eu agora, inda que involuntariamente, causionante desa fuxida do noivo.

PEPITA – Precisaba un pretexto e aproveitou ese...

BENITO – Que carácter! Pois se chega a ministro calquera o atura *(pausa)*

SOFÍA – Pepita: xa deben ser as nove, quéresme acompañar hastra casa? Daremos unha voltiña pola rúa do Villar.

BENITO – Paréceme moi ben a idea, si señor.



- PEPITA – Non teño ganas de saír agora.
- SOFÍA – Logo te arreglas, muller, anda.
- BENITO – Pois non faltaba máis! Pouco foncho que se poñería o futuro diputado.
- SOFÍA – Anímate.
- PEPITA – (*Con pouca vontade, érguese*) Boeno: irei.
- BENITO – Hoxe espallará Miguel a noticia do voso rompimento. Pois hoxe terás media ducia de novos pretendientes!
- PEPITA – Un de cada facultá, para elixir mellor (*sorrindo saudosa, fai mutis*)
- BENITO – Estou con vós. Teño que recoller unhas cartas para deixar no correo (*mutis*)

## ESCENA V

*Sofía e Luís.*

- SOFÍA – Pobre Pepita. Dáme pena: porque inda que para ela a perda de Miguel non é un mal, según os que o coñecemos podemos xusgar, representa un desengano: e os desenganos sempre deixan magua no corazón.
- LUÍS – (*Caviloso*) Certamente.
- SOFÍA – Aí ten vostede unha muller das poucas que merecen ser queridas, e que pode facer a felicidade dun home.
- LUÍS – Sen dúbida: e se Miguel marchou, opino coma don Benito, outro virá que a mereza mellor do que el.

- SOFÍA – Eso hai que agardar (*pausa*). E vostede, cando pensa decidirse pola compañeira?
- LUÍS – Nunca quizais.
- SOFÍA – Contrádicese daquela coas manifestacións de hai un pouco.
- LUÍS – Non. A conversa de antes foi levada entre serio e broma...
- SOFÍA – Logo, aquel amor de que falou...?
- LUÍS – Amor... amor, si, existe; pero un amor sen esperanzas, como un soño...
- SOFÍA – Daquela... non é correspondido..., escolleu mal?
- LUÍS – A muller que se ama non é cousa que poida escollerse. Pódese dicir: gústame aquela rapaza; pero non é posíbre mandarlle ao corazón “ámaa”.
- SOFÍA – Certo.
- LUÍS – E moitas veces, a razón fainos ver a equivocación dun apaixonamento ou a imposibilidade dunha esperanza, e con todo non temos forza para nos esnaquizar o peito e arringar o querer que nos consume, que esgaza a nosa vida.
- SOFÍA – Moitas veces, tamén é un engano o coidar imposible algo que samente un pouco de vontade ou simplemente unha verba pode trocar de ilusión ou desexo en realidade.
- LUÍS – Moitas veces...
- SOFÍA – Si...
- LUÍS – Sofía... Perdóeme vostede se a ilusión do meu amor faime ver resprandores de alborada onde non hai

máis que tebras... Pareceume adiviñar nas súas palabras... (*con vehemencia*) Si, o querer que enche a miña alma, o amor que abrasa o meu corazón non debe murchar a miña vida con saudosa desesperanza sen que toda a miña vontade axude ás palabras que é preciso pronunciar para saber dunha vez se as miñas ilusiós, se os meus soños poderán ter unha ditosa realidade... Sofía... eu ámoa... eu ámoa intensamente, loucamente...

SOFÍA – Luís, Luís... (*docemente; fítanse entusiasmados*)

LUÍS – (*Colléndolle as mans, agarimoso*) Que feliz son: e tíñalle medo ás palabras que me fixeron chegar a conseguilo...

SOFÍA – Porque as palabras de amor, se non son escoitadas con agarimo, magoan moito, moito, no corazón do que as profire.

## ESCENA VI

*Os mesmos e Tío Benito.*

BENITO – Ouh! Corazón, corazón... feliz ti que non latexaches endexamais pola tolería do amor (*Diríxese a Sofía*) Fai o favor, Sofía, fai o favor... Abalou a tempestade! Vai aló, vai, consola a túa atribulada amiga.

SOFÍA – (*Érguese*) Ah! Si, si, pobre Pepita... Adiós, Luís, hastra logo (*dálle a man*)

LUÍS – Adiós. (*Están un instantiño coas mans collidas. Sofía, mutis. Ao chegar á porta volve a cabeza e sorri*)

- BENITO – Nin unha bágoa val o tal Miguel, e cantas, cantas fixolle verter á miña pobre sobriña!
- LUÍS – Pepita é toda corazón.
- BENITO – Por sorte hoxe romatou a tiranía. Agora chora; pero esas bágoas serán as derradeiras.
- LUÍS – Eso hai que agardar.
- BENITO – Oh! Si, si: ela ten dereito a ser feliz (*pausa*)
- LUÍS – Boeno, don Benito, coa súa licencia...
- BENITO – Adiós; e déixese ver, home, déixese ver...
- LUÍS – (*Danse a man*) Será para min un gran placer o poder compracelo (*mutis Luís*)

## ESCENA VII

*Benito e doña Amalia.*

- AMALIA – Tiveches noticias?
- BENITO – Indireitas.
- AMALIA – E que sabes?
- BENITO – O que me temía: que o pasa...
- AMALIA – (*Interrumpindo, arelante*) Mal?
- BENITO – Mal, non. Peor que aquí samente.
- AMALIA – Traballa?

- BENITO – Si. Mais en cousas alleas ás súas incrinaciós e aos seus desexos.
- AMALIA – Daquela non conseguiu nada do que agardaba?
- BENITO – Nada.
- AMALIA – E quen che deu as noticias?
- BENITO – Miguel.
- AMALIA – Ah! Veu Miguel? E como non agardou por min? Debía supoñer que eu tiña moito interés en saber algo do meu fillo. Saiu Pepita?
- BENITO – Non. Pepita está no seu cuarto... Miguel marchou dunha maneira brusca, imbécil... Coido que non voltará a poñer os pés nesta casa.
- AMALIA – Que me dis?
- BENITO – Vai, vai a pé dela, que che conte... Miguel volta a Madrid, será diputado, e non iba deixar aquí unha cadea que o tivese preso á Terra... Non podería navegar a gusto polas augas revoltas da política.
- AMALIA – Todos, todos pretenden voar fóra do niño, lonxe dos pais, da Terra dos seus maores... Como se enganan!
- BENITO – O engano é unha herba que medra en tódolos corazóns. Quen non sufriu na vida un engano? O caso é saber reitificar a tempo o erro.
- AMALIA – E non podemos facer que Ernesto volte para cabo de nós?
- BENITO – Cos brazos abertos recibireino, ben o sabes.

## ESCENA VIII

*Os mesmos e Dolores.*

DOLORES – Dous señores preguntan por don Benito.

BENITO – Que pasen, que pasen (*sal Dolores*)

AMALIA – Eu vou no entanto a pé de Pepita.

BENITO – (*Adiantándose á porta*) Quenes serán?

## ESCENA IX

*Tío Benito, don Santiago e Antonio.*

BENITO – Meus ilustres amigos (*saúdos*)

SANTIAGO – Querido Benito.

ANTONIO – A saúde, ben?

BENITO – De ferro.

SANTIAGO – Ante todo, unha pregunta. Miguel rompeu con Pepita?

BENITO – Que? Pero...

SANTIAGO – Di?

BENITO – Saiu d'aquí hai un pouco: tan descortés, tan... Si, si, eu coido que hai que dalo por saldado.

SANTIAGO – Ben.

BENITO – Pero?

SANTIAGO – Máis val así, amigo Benito; porque endenón, aconsella-  
ríate que o botaras.

BENITO – Como!

SANTIAGO – Pola galería.

BENITO – E eso? Esprícate.

SANTIAGO – Porque é un intrigante, un vendido, un...

BENITO – Home, home: non te deixes levar da paixón política, que a vida privada...

SANTIAGO – Si, eh? Conque ti coidas...? Boeno, que che conte Antonio, que che diga el...

BENITO – Fágame o favor, home; dígame vostede o que socede.

SANTIAGO – Dígalle, dígalle: cóntelle esa enorme infamia de que só é capaz un home ruín.

ANTONIO – Verá. Cheguei ao Círculo, e no medio dun fato de rapaces estaba Miguel, relatando as súas andanzas destes días por Madrí, e rindo a gargallada: “Sabedes a quen atopei na rúa d’Alcalá?” –A quen? preguntáronlle– “Pois a Ernesto Souto” –E que, fai carreira? dixo un– “Carreira? Si, todos os días, buscando algún conocido para lle dar un sablazo...”

BENITO – Que iniquidade!

SANTIAGO – De Miguel non podía agardarse outra cousa!

ANTONIO – Nesto chegou Luís Castro, que ouvindo as derradeiras verbas berroulle “Eso é indino, Miguel; non creo que sea verdade, pero inda que o fora debías calar” –Por que?, dixo cinicamente– “Porque ti fuches o que máis influíches coas túas gabanzas e os teus consellos para que Ernesto fose a Madrí –Bah! Tonto foi el, en fiarse no que os meus artigos lle dicían: xa se sabe o que son gabanzas de periódicos...”

SANTIAGO – Total, que se enredaron en frases un pouco duras, que Miguel aludiu a non sei que comenencias, a non sei que enganos, a noivas e noivazgos. E a discusión rotatou cunha estupenda labazada que apagou as impertinencias de Miguel.

BENITO – Ben feito, ben feito.

ANTONIO – Pero agora fálase dunha reparación.

SANTIAGO – Dun duelo. Hai que evitar eso.

BENITO – Evitalo? Ese non chega a Diputado!

SANTIAGO – E tes que enterarte... Non debes deixar que Ernesto ande por Madrí coma un hampón.

BENITO – Ah! Perdón. Eso xa é outra cousa.

ANTONIO – Pero, vostede...

BENITO – Eu díxenllo ben craro cando quixo marchar: Mira que eso de Madrí é un engano... Riuse. “O engano foi o meu primeiro éisito”, respondeume.

SANTIAGO – Si, si.

BENITO – “O engano” representarase tamén en Madrí, e el servírame de carta de presentación... –Déixasme só no comercio?– “É un traballo noxento para min” –A realidade, a vida! E deixouna por ese soño, por ese “engano” da gloria, e da riqueza que a gloria depara.

SANTIAGO – Ten vintacinco anos, Benito, e aos vintacinco anos tamén tiña para nós máis atracción un ideal que a vulgaridade do vivir...

ANTONIO – Di ben don Santiago; eso é natural, e hai que perdonarllo.



BENITO – Pero se está perdoado xa! É el o que non o esquece.

SANTIAGO – Pois hai que facelo voltar, ou polo menos atender algo aos seus gastos.

BENITO – Xa ten unha carta de crédito; pero non quer facer uso dela máis que en casos extremos.

## ESCENA X

*Os mesmos, doña Amalia, Pepita e Sofía.*

SANTIAGO – Ola, Amalia.

AMALIA – Ola, Santiago.

ANTONIO – Señoritas... (*Sáudos, apretós de mans etc.*)

AMALIA – Que milagre por aquí? (*Amalia, Santiago e Benito*)

SANTIAGO – Unhos asuntiños... Viñen a enterarme de pequenos detalles...

BENITO – E a nos traer grandes informes.

AMALIA – Sobre...?

SANTIAGO – O ex-pretendente de Pepita.

BENITO – Que che dixen hai un pouco? Miguel non volverá; non pode volver.

SANTIAGO – Pero non sabes aínda todo.

BENITO – Hai máis?

AMALIA – Conte, conte.

SANTIAGO – Que lle fai as beiras á filla de don Rafael, o cacique.

AMALIA – Que desfachatez!

BENITO – De maneira que: deixouse convencer na custión política asenllando<sup>81</sup> unha acta de deputado, e mais pretende pescar a filla de don Rafael para arrecadar tamén o seu sitio...

SANTIAGO – E eso, inda que non é moi honrado, tolérase; pero que fale da maneira que o fai do seu amigo íntimo, do que foi para el máis que un compañeiro un verdadeiro irmán, eso... Benito...

BENITO – Todo é propio do seu carácter, da súa fachenda, cobiza e incultura: porque Miguel non ten máis que un lixeiro varniz... de enciclopedia barata... (*siguen falando*)

ANTONIO – (*No outro grupo, con Pepita e Sofía*) Daquela, xa que non hai perigo pódese dicir todo, tanto máis canto neste caso descóbrese un verdadeiro amigo.

PEPITA – Pola miña parte non teña medo que me poida facer mal a emoción.

SOFÍA – E hai tamén un anónimo defensor?

PEPITA – Convén conocelelo, para agradecerlle o servicio.

ANTONIO – De agradecer é... porque ademais, a súa intervención pode costarlle a vida, se a cousa non se arranxa.

PEPITA – A vida?

ANTONIO – Houbo unha labazada, e concertarase un duelo.

SOFÍA – Un duelo!

---

81 No *Diccionario galego-castelán*, Leandro Carré define *asenllar* como “Agenciarse. Procurarse alguna cosa; hacer por conseguirla”.

PEPITA – E quen é o amigo que así espón a vida...?

ANTONIO – Luís Castro.

SOFÍA – Luís! (*Érguese. Logo déixase caer sentada cochando*<sup>82</sup> *os ollos, salouca*)

PEPITA – Sofía, Sofía (*Rodéana todos*)

Cai o pano

Fin do segundo acto

---

82 Carré define *cochar* como “Tapar, cubrir, abrigar” (*Diccionario galego-castelán*).

## ACTO 3º

*A mesma decoración dos actos anteriores. É día. As contras da galería pechadas: a escena valeira. Pasou algún tempo despois do acto 2º.*

### ESCENA I

*Pepita e Dolores, pola dereita.*

PEPITA – Abre a galería, Dolores. Xa vai sendo hora de que a luz do sol alumee a casa.

DOLORES – *(Abrindo as portas das galerías)* Como que son as once dadas.

PEPITA – Deitámonos tan tarde! E gracias ás campás da Catedral, que senón aínda seguiríamos durmindo.

DOLORES – Elas son as que me fan acordar a diario.

PEPITA – Despois da longa ausencia do meu irmán, véndoo á par de nós, non tiñamos vontade para nos recoller aos nosos dormitorios; parecíanos que se nos afastábamos del xa non voltaríamos a atopalo no día seguinte.

DOLORES – E que desconocido vén!

PEPITA – Enfermo do corpo e do espírito. Foron moitos sufrimentos e moitos desenganos.

DOLORES – Tamén, non sei como marchou podendo vivir acá tan comodamente.

PEPITA – Ben pagou o seu engano.

DOLORES – E como non veu denantes se todo lle saía mal? Para que estivo agardando a última hora?

PEPITA – Amor propio: cousas de rapaces. Non quería deccararse vencido e fracasado.

DOLORES – Pois mesmo vén que dá peniña velo!

PEPITA – Algo deble si está.

DOLORES – Vaia todo por Dios!

PEPITA – Parece que chamaron.

DOLORES – Irei ver (*Mutis pola esquerda*)

## ESCENA II

*Pepita e Miguel (pola esquerda).*

PEPITA – (*Solprendida*) Miguel!

MIGUEL – (*Homilde*) Ola, Pepita.

PEPITA – (*Iniciando o mutis, friamente*) Bos días.

MIGUEL – Perdóeme, Pepita... Quixera falarlle...

PEPITA – A min? Coidei que viría para saudar o meu irmán...

MIGUEL – Sen dúbida. A eso viñen.

PEPITA – Daquela...

MIGUEL – Pero, xa que a divina casualidade fixo que nos víramos novamente, así, sen testemuñas...

PEPITA – Querme contar algún segredo?

- MIGUEL – Quérolle facer unha confesión.
- PEPITA – Nesta casa non hai quen poida absolvelo.
- MIGUEL – Vostede si; pode absolverme, pode perdoarme o mal que lle fixen.
- PEPITA – Mal? A min ningún mal me fixo... Porque o entreterme algún tempo non podo dicir que fose un mal, posto que eu compraciame neso.
- MIGUEL – Gracias, Pepita, gracias... Vexo que no seu corazón, que “no teu corazón” non morreu aínda o querer...
- PEPITA – (*Atallándolle*) Engano. O engano sempre, o engano en todo.
- MIGUEL – (*Cortado*) Pois...
- PEPITA – Pois... Dixen que eu compraciame “daquela”, non que poida compracerme “agora”.
- MIGUEL – Perdón, Pepita, perdón. Eu porteime mal contigo, si, o reconozo; eu non debín romper as nosas relacións daquela maneira estúpida, incomprendible. Lembrándome deso comprendo a túa indinación... Pero estou arrepentido, Pepita, e xa ves que me homildo, que che pido perdón...
- PEPITA – Perdón? Se lle serve para algo o meu perdón pola incorreición do seu proceder, perdoado está. Pero reanudar unhas relacións en que o cariño e a confianza non poidan existir, eso non é posible.
- MIGUEL – Dudas do meu querer?
- PEPITA – Abonda de finximentos e de enganados, Miguel. Cando cobizabas trasladarte a Madrid, cando soñabas coa acta de Diputado, para seguir unha “brillante carreira política”, eu, era pouco para ti...

MIGUEL – *(Confuso)* Pepita...

PEPITA – Soñabas coa acta e coa filla daquel proteitor que cha ofrecera...

### ESCENA III

*Os mesmos e don Benito, pola dereita.*

BENITO – Eh? Pero si é Miguel, o noso Diputado *(bulronamente faille unha reverencia)* Como vai, ilustre representante de... de... que distrito?

MIGUEL – *(Homildísimo)* Ningún, señor don Benito.

BENITO – Como! Será posibre?

PEPITA – Non sabías, tío, que non chegou a presentarse?

BENITO – Ah! Non, caramba... I é lástima! Porque conecedor dos intereses do pobo...! E logo, que tiña o porvir asegurado... o seu talento! ah! o seu talento!

MIGUEL – Insinificante... Estúdase o que se pode... é preciso, pero...

BENITO – E que, a dar a benchegada “ao amigo”, non?

MIGUEL – Si; si, señor.

PEPITA – Está descansando aínda...

BENITO – Trae sono atrasado. Hai que deixalo durmir.

MIGUEL – Si, si... Pois, coa súa licencia...

PEPITA – Adiós, Miguel (*Mutis pola 2ª dereita*)

MIGUEL – Adiós... (*Siguea coa mirada*)

BENITO – Bah! Canto máis non val a filla de don Rafael, eh?

MIGUEL – Pero... Quen lle dixo...?

BENITO – Si, home, si... e felicítoo... Esta pobre Pepita tense que conformar agora cun rapaz... un pobre rapaz, pintor... Din que ten talento; que gana moito; que pinta moi ben... Non sei! O que é el, é simpático... faise agradable... Vosté quizais o conoza...

MIGUEL – Adiós, don Benito (*supetamente*)

BENITO – Eh? Ah! Vaise... Adiós, home, adiós. E que conste o meu sentimento polo fracaso ese da acta; porque polo menos o ferrocarril de Bergantiños faríase, e mais o da Costa. (*Miguel faille unha reverencia, xa na porta; el dille adiós coa man. Mutis ambos, un por cada banda*).

## ESCENA IV

*Dolores e don Santiago.*

DOLORES – O señorito Ernesto está descansando aínda; pero fágame o favor de se sentar. Avisarei a don Benito.

SANTIAGO – Deixe; non o moleste, xa voltarei.

DOLORES – Como queira o señor.



## ESCENA V

*Os mesmos e Dña. Amalia, logo don Benito.*

AMALIA – *(Saúdanse)* Pareceume a súa voz.

SANTIAGO – Como lle vai, miña boa amiga? *(mutis Dolores)*.

AMALIA – Atordoada coa felicidade que xa non agardaba.

SANTIAGO – É unha grande ledicia. A volta do fillo pródigo...

BENITO – Dina de solenizarse, si, señor.

SANTIAGO – Como non: unha grande festa.

BENITO – Farémola, farémola.

AMALIA – Festa é a do corazón.

BENITO – Pero non abonda. Hai que revestila con champán.  
E farei vir unhas botellas!

SANTIAGO – Oh! Meu vello amigo, venturoso tío sempre en carácter.

BENITO – Que diaño, meu amigo, xa non son mozo, e ao deixalos negocios quero mellor que os recolla o meu sobriño, xa que ao cabo volve a nós disposto a traballar nesta labor para a que non hai aprausos, mais si outro son agradable tamén, que é o da prata!

SANTIAGO – O positivo.

BENITO – O necesario. Non son eu tampouco dos que se conforman co diñeiro; que unha besta pode ter fartura de cebada e aparellos bordados de ouro, e non deixa de ser unha besta.

AMALIA – Fas cada comparanza...

BENITO – Somellanza é. Homes hai que son talmente coma bestas, inda que leven cadeas e anelos d'ouro macizo e teñan as huchas acubuladas de riqueza.

SANTIAGO – Con todo non sei que é mellor. Xa ves a Ernesto de que lle serviu o talento.

BENITO – Talento solo? Tampouco val nada. Eu tiña máis atrevimento que saber, e fixen un bonito negocio.

SANTIAGO – Bah! Non é regra tampouco... Moitos atrevidos hai que non lograron o que pretendían; ao contrario, atopáronse co que non buscaban.

BENITO – Cando é máis o cobizado do que se merece, si; pero conformándose cun modesto pasar...

AMALIA – Así, como ti fixeches...

BENITO – Como fixen eu... nos comezos da miña vida: logo, claro, é natural, conforme iba apañando máis, pois...

SANTIAGO – Aumentaba o desexo e a posibilidade de satisfacelo.

BENITO – Natural.

## ESCENA VI

*Os mesmos, Ernesto e Pepita. Como indica o diálogo, Ernesto está deble, esgrouviado*<sup>83</sup>.

ERNESTO – Don Santiago!

SANTIAGO – Ernesto, rapaz (*abrázanse*)

---

83 No *Diccionario galego-castelán*, Carré defíneo como “Macilento. Flaco, descolorido y triste”.

ERNESTO – Tempo perdido!

SANTIAGO – Non hai que se desanimare... Sempre estamos en condicións de reitificar os erros.

ERNESTO – Non é o meu un erro que teña reitificación. O meu foi un engano que, ao se desfacer, prodúxome un grande desencanto... Xa non teño vontade para o que denantes era a miña ilusión.

BENITO – Eso dis agora; mais, en canto volvas a ter arranxada a túa vida, sínteste coas mesmas aficións e nacerán tamén no teu corazón os mesmos desexos d'outrora.

SANTIAGO – E voltarás a loitar, e vencerás... Vencerás aquí, na túa Terra, que é onde debe traballarse, onde pode abranguerse a verdadeira e honrosa gloria.

AMALIA – Primeiro que descanse. Vén moi quebrantado da saúde e tense que repoñer.

ERNESTO – Descanso, si; descanso é o que preciso e o que cobizo. Descanso para o corpo exhausto; descanso, tamén, para as maguas da miña alma.

BENITO – Xa sabes que, mes máis, mes menos, o comercio agardará por ti o que for preciso.

PEPITA – En canto a outros traballos, ninguén te apura.

ERNESTO – Nin penso neles. Coas ilusións perdidas nas miñas inútiles andanzas e loitas literarias, as ansias que sinto agora son de paz, de esquecemento...

AMALIA – Andanzas e loitas non foron as únecas que afincaron no teu corazón o sufrimento; outras son as causas, en valuto<sup>84</sup> pretendes enganarme.

---

84 Carré inclúe este termo no seu *Diccionario galego-castelán* desde a edición de 1951, como “Vacío, vano, hueco” (*En valuto*: “En vano, en balde”). A expresión é igualmente recollida –indicando que

SANTIAGO – Habará tamén quizais algo de desengano de amor.

ERNESTO – Non tal.

AMALIA – De veras?

ERNESTO – Polo menos non serei eu o que poida queixarme de abandono.

PEPITA – Pero sabías...?

ERNESTO – Si. Un día vin nun diario a noticia. Luís Castro, o meu amigo Luís Castro, casábase con Sofía...

AMALIA – Esa é a tua magua.

ERNESTO – Non, mamá. Eu non quería a Sofía: mentras vivín en Madrí convencinme de que non era amor o que sentía por ela, senón a amizade que se pode ter por un compañeiro que se ve tódolos días, que se convive co'el durante unhas horas...

PEPITA – Si: tiñas o “costume” de vela.

ERNESTO – A noticia non me desagradou. Comprendín o que soce-  
deu, o que eu coído que debeu soceder...

PEPITA – Deixaches a Sofía, e non tiveches endexamais para ela a menor lembranza.

ERNESTO – Certamente, eu porteime mal... Non sentía o querer que me unira a ela...

PEPITA – Sofía comprendeu que non a querías... Luís sentía ha-  
cia ela certa simpatía, que co teu desleixo trocouse en amor...

---

está tirado de Carré-, polo Apéndice do *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961) e tamén no *Diccionario gallego-castelán* de Franco Grande.

ERNESTO – Fixeron ben. Non lles gardo xenreira por eso... A noticia produxome somente certa saudade.

SANTIAGO – A saudade que deixa na nosa alma todo o que foi, todo o que día a día constitúe o noso pasado.

ERNESTO – Logo, no mesmo xornal, leín un artigo: “O espellismo literario” titulábase, e nel falaba dos pobres provincianos que van a Madrí cheos de ilusión e fe... Un párrafo quedoume tan grabado que nunca máis o esquencerei; un párrafo que parecía feito para min; decía: “Acreditán na áurea lenda da Sociedade de Autores, do Ateneo, das colaboracións nos xornaes, da noveliña nos semanarios de contistas; e, por todo esto tan falso, tan incapaz para a vida, deixan o cultivo da súa facenda, os estudos dunha carreira, a honradez dun oficio manual, incluso a paz futura dunhos ollos bondadosos e un corazón de muller”.

SANTIAGO – Así é... así socedeu.

ERNESTO – Verdade, verdade; todo o deixara, o esquencera todo polo engano dunha gloria que endexamais chegaría a conquistar... E a realidade encheume coa súa acedume o corazón; perdín toda esperanza, e sentíndome vencido, derrotado, pensei en morrer...

AMALIA – Ernesto!

ERNESTO – Pero reacionei, e volvin a sentir arelas de me ver outra vez na miña Terra, no meu fogar, onde hai unha nai e unha irmá que me queren, onde teño amigos que me axudan e me alentan.

PEPITA – Oh! Si, si.

SANTIAGO – Ese tempo perdido en Madrí, aproveitado aquí que froito non daría.

ERNESTO – Aquí, aquí, na miña Terra. Agora é cando eu comprendo cal é a Terra miña!

SANTIAGO – Pois a recupera-lo tempo perdido; a traballar por nós e para nós.

ERNESTO – Non podo xa. É imposible.

SANTIAGO – Por que imposible?

ERNESTO – Si, si.

SANTIAGO – Esprícate.

ERNESTO – Onte pasei pola Herradura, chegueime ao moimento de Santa Rosalía e contempando a simpática efixie xurdiu na miña alma o remordimento: Eu son gallego, eu recei moitas veces os divinos versos do poeta; mais nunca honrei a súa memoria escribindo no idioma que ela amaba tanto, no noso idioma rexional. E aquela estrofa súa que di:

“Permita Dios, castellanos:  
Castellanos que aborrezco,  
que antes os gallegos morran  
que ir a pedirvos sustento”.<sup>85</sup>

cravouse coma unha marca infamante no meu cerebro,  
e non me deixa, non me deixa...

BENITO – (*A Santiago*) Está algo debil.

SANTIAGO – Padeceu moito. Vamos, ánimo, rapaz.

ERNESTO – Gracias, don Santiago. Agora é cando reconozo os verdadeiros amigos, os que me aconsellaban lealmente.

---

85 “Permita Dios, Castellanos, / Castellanos que aborrezco, / Qu’antes os gallegos morran, / Qu’ir a pedirvos sustento.” (Rosalía de Castro, *Cantares Gallegos*).

SANTIAGO – Pois máis seguro de ti mesmo e das amizades poderás reanudar a túa labor, modificándoa nun sentido...

ERNESTO – Non podo, non podo facer nada xa. E gracias se logro fuxir ás bulras que me agardan!

PEPITA – Bulras!

ERNESTO – Xa coase estou pesaroso de ter volto.

AMALIA – Non digas eso.

SANTIAGO – Por que?

ERNESTO – Fracasei en Madrí a onde marchei seguro do trunfo... Quizais houbera feito mellor quedando aló, inda que fose morto.

AMALIA – Fillo!

PEPITA – Ernesto!

BENITO – Non digas parvadas. Agora é mester pasar unha esponxa polo que foi. Non lembrarse máis daquelo, e vivir a nova vida.

ERNESTO – Borrar o pasado! Dúas maneiras hai de conseguilo.

SANTIAGO – Adicarse con vontade ao traballo rexenerador, é unha.

BENITO – Esa hai que escoller.

PEPITA – Cal é a outra?

SANTIAGO – A outra somente poden adoutala os organismos pobres. Non debemos lembrarnos dela.

BENITO – Voluntá sexa o noso lema sempre. Con voluntá consíguese todo.

ERNESTO – Pero a voluntá é unha forza que non todos poseemos.

SANTIAGO – Tes razón: é moito máis frecuente a larchanería, que non outra cousa é a falta de voluntá.

ERNESTO – Desencanto tamén pode ser.

SANTIAGO – O desencanto é producido por un erro ou por un exceso de amor propio. Con voluntá tamén se corrixe.

PEPITA – Boeno, boeno; todo eso está moi ben, pero estanse poñendo moi aburridos con tanta filosofía.

BENITO – Sóbrate razón. Non sei como me deixei levar por un camiño tan sesudo que non di co meu carácter.

SANTIAGO – Porque tes moita voluntá e sábeste impoñer aos demais.

BENITO – Poida ser.

SANTIAGO – Boeno: abonda de lería por hoxe. Ernesto, non te desalentes (*danse a man*) Ten voluntá.

ERNESTO – Farei o posibre.

SANTIAGO – Adiós, Amalia; adiós, Pepita.

AMALIA – Adiós, Santiago.

PEPITA – Que lle vaia ben.

BENITO – (*Saíndo co'el*) Eu vou contigo (*mutis os dous*)

AMALIA – I eu vou ver como anda aquilo, aló pola cociña (*mutis pola 2ª dereita*)



## ESCENA VII

*Pepita e Ernesto.*

ERNESTO – Pepita, tes que me facer un favor.

PEPITA – Di.

ERNESTO – Preciso que vaias visitar a Sofía.

PEPITA – Boeno, irei.

ERNESTO – Xa sabes cal é o meu pensamento?

PEPITA – Non. Agardo que mo digas; pero coido que non será ningunha tolada.

ERNESTO – Por decontado. Quero que Luís veña a verme. Era un dos meus mellores amigos, e a súa compañía, sobre todo agora, éme necesaria.

PEPITA – Seguramente que non veu xa por temor a que poidas terlle xenreira.

ERNESTO – Por eso quero que ti lle digas que non hai tal.

PEPITA – Direillo.

ERNESTO – Os demais, que finxiron gabanzas, que me empurraron a Madrí para logo bulrarse da miña derrota, inda que viñeran a verme non os deixedes pasar.

PEPITA – Por que? Te distraerán.

ERNESTO – Faranme sufrir. Mofaranse de min, das ilusiós con que marchei e do fracaso que me acompaña no regreso.

PEPITA – Pero home, xa terás aquí o éisito que as túas obras merecen.

ERNESTO – Non penses neso. Xa non poderei facer nada endexa-  
mais. Denantes había a esperanza de que poidera chegar  
a ser algo, a trunfar máis tarde ou máis cedo...

PEPITA – E agora tamén.

ERNESTO – Agora acompañarame sempre o ridículo. Soñei coa gro-  
ria, fun a Madrí para conquistala e voltei coas mans va-  
leiras e a cabeza abaixada polo vergoñoso desdén con  
que fun recibido na Corte.

PEPITA – Bah! Cantos haberá en condicións peores que ti, e  
mais...

ERNESTO – Eu non teño que ver co'eses outros.

PEPITA – Certo; pero non tes por que encollerte tanto tam-  
pouco.

ERNESTO – Se viras a vergonza que pasei por esas rúas... Eu non  
poda xa vivir aquí!

PEPITA – Non digas eso. Onde mellor? Xa viches que fóra da pro-  
pia Terra tratan a un despeitivamente.

ERNESTO – Non sei, non sei... por veces penso que era mellor...!

PEPITA – Que?

ERNESTO – Acabar dunha vez!

PEPITA – Por Dios, non digas eso!

ERNESTO – (*Érguese e diríxese á dereita*) Morrer, e así viría a piedá e  
o esquecemento a perdoar o fracaso que non lle perdoan  
a un en vida... (*Mutis pola 1ª dereita. Pecha a porta*)

PEPITA – Pobre irmán! Que dor tan grande, a dor do que ve esna-  
quizadas as súas ilusións; perdidas as esperanzas; morta a  
fe no seu traballo!

## ESCENA VIII

*Pepita e Tío Benito, ao final doña Amalia.*

BENITO – *(Pola esquerda)* Onde vai Ernesto?

PEPITA – No seu cuarto está.

BENITO – Faime o favor, chámao. Quero falarlle do que a todos nos interesa.

PEPITA – *(Érguese e vai á primeira dereita)* Ernesto... *(alzando máis a voz ao ver que non responde)* Ernesto!

BENITO – Non responde?

PEPITA – Non *(Volve a chamar. Algo intranquila peta na porta)* Ernesto, abre!

BENITO – *(Dirixíndose á porta tamén)* Ernesto!

PEPITA – Dios mío! Denantes falou...

BENITO – De que? *(Dentro soa un tiro)*

PEPITA – Ai! Mamá, mamá! *(corre desesperada)*

BENITO – *(Forzando a porta)* Xesús, Xesús! *(Entra)*

AMALIA – *(Espavorida)* Que foi?

PEPITA – *(Saloucando, abrázase nela)* Mamá, mamá!

Cai o pano  
Fin do drama

Setembro de 1919



# UN CASO COMPLICADO<sup>86</sup>

COMEDIA EN DOUS ACTOS  
ORIXINAL DE  
LEANDRO CARRÉ ALVARELLOS



ESCRITA EXPRESAMENTE PARA  
TOXOS E FROLES  
A CUIA ENXEBRE AGRUPACIÓN ADÍCAA  
O AUTOR

A Cruña  
Novembro-Nadal  
1922

---

86 A fotocopia do manuscrito *F*, conservada no arquivo do Real Coro Toxos e Froles de Ferrol, inclúe unha folia previa, a modo de páxina de rostro, en que se recolle a indicación *1<sup>er</sup> Acto* tras o título da peza e o autor, acompañada de dous carimbos desiguais do coro.

PERSONAXES<sup>87</sup>

Cecilia, noiva de Feliciano, e irmá de

Engracia, ambas fillas de

D. Bonifacio, señor dun xenio condenado.

Lucas, criado da casa, pillabán de conta.

Feliciano, noivo de Cecilia, un infeliz, fillo<sup>88</sup> de

Bruno, o escribán<sup>89</sup> do xusgado

D. Modesto, o xuez<sup>90</sup>, moi petulante

Severino, alguacil do xusgado.

Época actual. Lugar da acción<sup>91</sup>, unha vila calquera de pouca importancia.

---

87 *Persoaxes* F.

88 *Cecilia, fillo* F.

89 *escribano* F.

90 *Xues* F.

91 *aución* F.

## ACTO PRIMEIRO

*Unha sala, na casa de D. Bonifacio, con pretensións de señores de vila de pouca importancia e con pouco gusto. É noite<sup>92</sup>. Lámpara acesa.*

## ESCENA I

*Lucas e Feliciano. Ao<sup>93</sup> se erguer o<sup>94</sup> pano a escena<sup>95</sup> está valeira. Lucas asoma a cabeza pola porta do foro, logo entra e mira polas lateraes, volta ó<sup>96</sup> foro, e con voz queda chama.*

LUCAS – Señorito, señorito; pode entrar.

FELICIANO – (*Con medo*) E non virá D. Bonifacio?

LUCAS – Non señor: destas horas está no Casino xogando a súa partida co señor Xuez<sup>97</sup>.

FELICIANO – Ai, dígoche, Lucas, que... eu non sei como o pasarán os que están en capela para seren axusticiados; pero non coido que estén<sup>98</sup> máis desacougados do que eu estou.

---

92 *de noite* F.

93 *ô* F. Esta discordancia gráfica entre T e F é constante, de maneira que non se reiterará a variante en todas as ocorrencias, entendéndose así que, de non se sinalar, cando se reproduza *ao*, F fornece a lectura *ô*.

94 *erguel-o* F.

95 *escea* F.

96 Excepcionalmente, neste caso T reproduce a grafía *ô*.

97 *Xues* F. Outra diverxencia recorrente entre as dúas fontes, se ben que limitada ao primeiro acto, pois no segundo F muda o criterio e reproduce maioritariamente a forma *xuez*.

98 *coido estén* F.

LUCAS – Señorito, por Dios! que vosté non agarda polo verdugo, senón pola noiva, e hai algunha diferenzia!

FELICIANO – Pero se<sup>99</sup> vén don Bonifacio e me pilla!

LUCAS – Daquela seique era mellor<sup>100</sup> o do garrote, que, ao menos, o non faría padecer tanto.

FELICIANO – Sería horrible!

LUCAS – Eu me non quixera<sup>101</sup> ver no seu pelexo, aí eso non!

FELICIANO – Coase<sup>102</sup> estou por volverme por onde viñen.

LUCAS – E que diría a señorita Cecilia?

FELICIANO – Tes razón. Que situación, Dios santo! Se ao menos tiver onde me agachar nun caso de perigo.

LUCAS – Como non seia debaixo do sofá<sup>103</sup>... Mais non perdamos tempo, vou avisar a señorita<sup>104</sup>.

FELICIANO – Vai, e... que non tarde.

LUCAS – Axíña virá (*vaise*<sup>105</sup> *Lucas esquerda*)

FELICIANO – (*Preocupado*) Onde podería agacharme? Porque teño medo que veña, e se vén, mátame.

---

99 *si* F.

100 *millor* F.

101 *quería* F.

102 *cuase* F.

103 *xofá* F.

104 *Sta.* F.

105 *Baise* F.



## ESCENA II

*Feliciano e Cecilia.*

CECILIA – *(Pola esquerda)* Feliciano!

FELICIANO – Ce... Cecilia!

CECILIA – Así me gusta, home, que seas afoutado... É un pouco perigoso esto, sabes? porque se papá chega e te pilla aquí, figúrate, co xenio que ten, mátrate!

FELICIANO – Eso... eso mesmo pensei eu... así que é mellor... Adios, Cecilia... xa... xa che escribirei *(iniciando o mutis)*

CECILIA – Como! Vaste?

FELICIANO – Non dis que o teu pai...?

CECILIA – Tes medo?

FELICIANO – Direiche, medo... precisamente medo non; mais, podendo evitarche un disgusto... algo desagradable...

CECILIA – Pero non virá, sabes? O menos hasta que sei en que horas!, hai partida no Casino.

FELICIANO – Oie, e se viñera<sup>106</sup>, por casualidade, por unha causa calquera, eu...

CECILIA – Repoñerte<sup>107</sup> a el? Non fagas tal: esnaquizaríate entre as súas maus de ferro, ou faría do teu corpo unha criba a balazos.

---

106 *viñera* F.

107 *reporte* F.

FELICIANO – (*Séntase sen alentos, suoroso*) Cala, cala.

CECILIA – Comprendo como ten que che doer<sup>108</sup> o que che diga, mais, chegado o caso, tes que te agachar e agardar caladiño o momento en que poidas fuxir.

FELICIANO – Agacharme, si, agacharme; mais onde?

CECILIA – É certo, non hai sitio. Tería que ser... pero, nun caso de apuro...

FELICIANO – Onde?, di.

CECILIA – No almarío do noso cuarto, aquí, por esta porta (*lateral dereita*)

FELICIANO – E estarei seguro?<sup>109</sup>

CECILIA – Compretamente; ademais que eu pecharei e gardarei a chave se for preciso; mais non hai por que se preocupar deso. Falemos do noso querer.

FELICIANO – Ah, o noso querer! Xa ves se é grande o cariño que che teño, que non vacilei en cumprir o teu desexo de que viñera a verte (*entusiasmo, pasión*)

CECILIA – Facía tanto tempo que non falaba contigo!

FELICIANO – Así de palabra é certo: mais, non recibes tódolos días tres cartas miñas?

CECILIA – Si, pero...

FELICIANO – Non veñen sempre as catro caras cheíñas de letra?

CECILIA – É certo, mais...

---

108 *Comprendo que che ten que doer* F.

109 *Estarei seguro?* F.

FELICIANO – Non che digo decote que te quero; que ti es a luz dos meus ollos; o encantiño do meu corazón<sup>110</sup>; a meiga que me tes ameigado? (*mimoso*)

CECILIA – Así é, noustante...

FELICIANO – Pois, se cando amañece xa eu estou escribíndote<sup>111</sup>, e a medio día volvo a te escribir, e novamente che poño outra carta ao pór do sol, queres que denantes de me deitar aínda che escriba máis?

CECILIA – Non, non; máis cartas non.

FELICIANO – Daquela?

CECILIA – Pero teño ganas de te falar, e d'ouvirte; de podermos palar xuntos, decindo coas bocas o que se non pode confiar aos papés, ou o que non é posibre entender neles, se viras que carraxe tomei esta mañán que non puiden descifrar parte da túa carta!

FELICIANO – Ah! Si... Esta mañán... verás: estaba un pouco canso, e nervoso... escribin así...

CECILIA – E tes unha letra tan enrevesada... Sempre nos entenderemos mellor falando.

FELICIANO – Oh, eso si. Véndote, oíndote<sup>112</sup>, esquézome de todo: da xenreira do teu pai, das súas ameazas... Ceciliña, Ceciliña, quéresme moito, non si? (*Cóllense as maus<sup>113</sup>, con amor*)

CECILIA – Moito, Feliciano, moito.

---

110 *corazón* F.

111 *escribíndoche* F.

112 *oudinto* F.

113 *mas* F.

### ESCENA III

*Os mesmos e Engracia.*

ENGRACIA – *(Na porta da esquerda)* Miren os señoritos que tranquilos!

CECILIA – *(Asustándose)* Ai!

FELICIANO – *(Axionllándose medoso<sup>114</sup>, ergue os brazos supricante)* Perdón, perdón!

CECILIA – *(Ao ver á irmá)* Que ganas de asustar á xente!

FELICIANO – *(Sentándose, desacougado, e alentando forte)* Ai! Outro susto así, e morro do curazón.

ENGRACIA – Pois espábilate, home, que se te non moves<sup>115</sup>, poida que do curazón non morras: pero dun fungueirazo si.

FELICIANO – *(Erguéndose supetamente)* Que dis?

ENGRACIA – Que papá vén aí.

FELICIANO – *(Espavorido)* Virxe do Perpetuo Socorro!

CECILIA – Non mintes?

ENGRACIA – Debe estar entrando no portal.

FELICIANO – Por onde fuxo? Onde me meto?

CECILIA – Aquí, aquí, no almario *(mutis os tres pola dereita, logo saen as dúas soas)*

---

114 *medose* F.

115 *que se te non moves poida* T.

## ESCENA IV

*Cecilia, Engracia e don Bonifacio.*

ENGRACIA – Pois inda ben que eu o vin saír do Casino<sup>116</sup>, que si non...

CECILIA – Se soupera que está aquí Feliciano!

ENGRACIA – Coitado<sup>117</sup>! Pero cala, que xa sinto a papá.

BONIFACIO – (*Polo foro*) Que facedes aquí? Tedes algo que facer aquí, patela? (*Este home non fala, ruxe; e mais pasea a grandes zancadas; xesticula, somella que vai pegar a todo o mundo*)

CECILIA – Nada, papá

BONIFACIO – E daquela? Centola, eu teño que romatar co'esto! Cando eu ordeno algo é para que se me obedeza, zoncho! e o que non queira face-lo qu'eu digo, patela, vaise a correr mundo pola sua conta, centola!

ENGRACIA – Papaíño, estás malo? (*Moi compagueira*<sup>118</sup>)

BONIFACIO – Malo eu, retepolaina? Queríades qu'estoupase, zoncho?

ENGRACIA – Non, papá. Dios nos libre! Pero como voltaches denantes do que adoitas...

BONIFACIO – Veño cando me peta, centola! Non son eu o amo da casa, patela? Pois, retepolaina, ninguén ha de me pedir contas se entro ou saio, zoncho!

CECILIA – Non o pretendemos, papá.

116 *Pois inda ben o que vin saír do Casino* F.

117 *Coitado Pobre del* T.

118 *compagueira* F.

BONIFACIO – Non faltaba máis, centola! (*parándose supetamente diante de Cecilia e mudando de ton*) Sabes a que viñen?

CECILIA – Como non mo digas ti...

BONIFACIO – (*Como unha fera*) A matar a ese monicreque que che persigue, patela! A me librar para sempre dese pesadelo, centola; a escarmentar ese cobizoso Bruno, chupatintas vil, que pretende casar o seu fillo contigo. Contigo, retepolaina! Eu lle darei a el, centola! Xa lles demostrarei que comigo non se enreda, zoncho! (*Cecilia ás primeiras palabras caeu medio desmaiada no sofá. Engracia a reanima*)

ENGRACIA – Papá, por Dios, calquera que oíra...

BONIFACIO – Oiría verdá, patela, que hei de o matar como hai Dios!... Si esto é un inferno; se hasta non podoo xogar tranquilo a miña partida de dominó, centola, e teño que romatar esto dunha vez, retepolaina!

CECILIA – Papiño, papiño<sup>119</sup>, por que te pos así? Feliciano é un bon rapaz...

BONIFACIO – Que? Estás tola, patela! Un bon rapaz, un bon rapaz...! Pero, zoncho, queres o home para pasa-la vida facéndolle mimos ou para o poñer nun altar? Centola! Os homes débense buscar fortes para o traballo e listos para ver os negocios, que a vida tamén é dura, patela! (*Volta a se parar diante de Cecilia, e mudando de ton*) E sabes o que me dixeron agora no Casino?

CECILIA – Non sei, papá.

BONIFACIO – (*Ruxindo*) Pois nada menos que, na miña ausencia, vén o imbécil ese a rondar a casa, a rondar a casa, retepolaina! para embobalicarte, zoncho; para decirte catro

---

119 *Papiño, papiño* T.

parvadas, a ver se te pilla, centola. E eso o non consinto eu, zoncho! E agora mesmo voulle furar o pelexo a perdigonazos<sup>120</sup> para que seipa quen son eu, patela!

ENGRACIA – Papaíño, non te comprometas!

CECILIA – Papá, que ao mellor o matas, e despois...

BONIFACIO – Que, centola? Perdería algo a humanidade? Pois matalo hei, zoncho! Non, que crío eu as miñas fillas para darllas a un parvo, centola! (*mutis pola esquerda*<sup>121</sup>, *berrando e bufando*)

## ESCENA V

*Cecilia, Engracia e Feliciano.*

CECILIA – Ai, Engraciña<sup>122</sup> da miña vida! Que disgracia tan grande! (*abrázase a ela choricando*)

ENGRACIA – Nada de saloucos; enxoiata as bágoas e alenta forte, que este é o único momento en que podes salvar a Feliciano.

CECILIA – E papá?

ENGRACIA – Mentras examina a carabina e a carga, hai tempo para que o teu noivo fuxa, un minuto que se perda pode ser fatal<sup>123</sup>.

CECILIA – Tes razón; vouno chamar (*dirixese á dereita*)

120 *perdigoazos* F.

121 *Mutis esquerda* F.

122 *Engracia* F.

123 *un minuto que se perda pode ser fatal* T.

ENGRACIA – Axíña, axíña.

FELICIANO – (*Na porta da dereita, moi pálido*<sup>124</sup>) É inútil; óino todo (*desalentado*) Non hai salvación para min.

CECILIA – Feliciano, fuxe, rógocho eu, fuxe! por min, polo noso amor!

ENGRACIA – (*Na porta da esquerda, vixiando*) Lixeiro, que aínda é tempo.

FELICIANO – (*Encamiñase ao foro, tembroroso, dende a*<sup>125</sup> *porta vólvese e di*) Adiós, se non nos vemos máis, lémbtrate que morrín polo teu querer!

CECILIA – Adiós, Feliciano... (*emocionada*)

ENGRACIA – (*Impaciente*) Que facedes? (*Feliciano desaparece. Cecilia bótase nos brazos de Engracia*).

CECILIA – Ai, irmá, que disgraciada son!

ENGRACIA – Pobre Cecilia! Pero, acouga, nada pasará.

(*Neste istante óense dous tiros. Cecilia arrédase de Engracia*<sup>126</sup>, *espavorida*)

CECILIA – Oíches? Matouno, matouno! (*cae no sofá saloucando*)

ENGRACIA – Pobre Feliciano! (*vai a pé*<sup>127</sup> *da irmá, aloumiñaa*) Vamos, non te desesperes así como así<sup>128</sup>, o coitado era parvo... e, o que sobran son homes que queiran... arracadar os<sup>129</sup> nosos cartos.

---

124 *páledo* F.

125 *dend'a* F.

126 *d'Engracia* F.

127 *ô pé* F.

128 *Vamos non te desesperes. Así como así, o coitado era parvo...* F.

129 *arrecadal-os* F.



- CECILIA – (*Enxoiando as bágoas*) Non, se por el non choro... pero xa verás, agora andaremos en lénguas<sup>130</sup>; e as do Boticario, coa envexa que nos teñen, sabe Dios o que inventarán.
- ENGRACIA – Bah! Xa lles taparemos a<sup>131</sup> boca... Vou ver o<sup>132</sup> que fai papá (*mutis*)<sup>133</sup>
- CECILIA – Papá! Ben que ten influencias dabondo para se librar do cárcel; mais, así e todo, non nos traerá esto algunha molestia? que fastidio! Se ao menos houbera no pobo un diario e viñeran os periodistas a face-la información... Daquela si que habían de rabiarse<sup>134</sup> as boticarias, porque había inventar unha historia máis linda...

## ESCENA VI

*Cecilia e Lucas poro foro.*

- LUCAS – (*Finxindo desesperación*) Señorita, ai señorita da miña alma, que disgracia tan grande.
- CECILIA – Cala, home, cala: non me atormentes máis, co apenada que xa estou (*con voz chorosa*)
- LUCAS – Deixouno seco!
- CECILIA – Pobriño! (*chora*)

---

130 *lénguas* F.

131 *taparemol-a* F.

132 *vel-o* F.

133 (*Mutis foro*) F.

134 *habían rabear* F.

LUCAS – Pero, señorita, non está ben deixalo así deitado no curral; hai que recollelo, agachalo, a ver se podemos despistar á xusticia e nos librar do castigo.

CECILIA – Ti coidas?

LUCAS – Agachámolo e ninguén sospeitará de que está aquí; pola miña parte, coma se fose mudo.

CECILIA – Mais, onde metelo? Como non o botemos no<sup>135</sup> pozo.

LUCAS – Despois non podiamos beber. O máis seguro é aí, no seu cuarto.

CECILIA – No meu cuarto! Non, que horror!

LUCAS – É onde ninguén cavilará que poida estar...<sup>136</sup> E non perdamos tempo, señorita, que os tiros poideron ser ouvidos por moita xente e non tardarán en vir os curiosos, nen a xusticia, e<sup>137</sup> polo ben do seu pai...

CECILIA – Por papá?

LUCAS – Ai, pódeno mandar á cadea para toda a vida, ou aforcalo... que o señor Xuez<sup>138</sup> sempre perde a partida do Casino e quería<sup>139</sup> se desquitare xogándolle estoutra a<sup>140</sup> meu amo xa que ten ocasión.

CECILIA – Que me dis?

LUCAS – De sorte que non perdamos tempo...

CECILIA – Pois si, si, traino: agacharémolo...

---

135 *ð* F.

136 *estare* F.

137 *é* F.

138 *Xues* F.

139 *quererá* F.

140 *ð* F.

- LUCAS – Axúdeme vostede.
- CECILIA – Eu? Que horror! Eso si que non.
- LUCAS – Eu só non sei se<sup>141</sup> poderei.
- CECILIA – Fai un esforzo; eu che recompensarei.
- LUCAS – (Deso tratábase) (*mutis polo foro*).
- CECILIA – Que bon e que leal é este rapaz.

## ESCENA VII

*Cecilia, Lucas e Feliciano.*

- CECILIA – (*Séntase, logo volta a se erguer*) Ai, estou desacougada, nervosa...
- LUCAS – (*Que trae ao lombo o corpo inanimado de Feliciano<sup>142</sup>, pousao no chan e rexístralle desemuladamente os petos*) Pensaba ben o condanado, eso que non tiña máis que dous patacos<sup>143</sup>, pouco señor era! Dio-lo perdoe.
- CECILIA – Pobre! Pensar que hai un instante estivo aquí cheo de vida, rebotante de amor, e agora non é máis que un farrapo...
- FELICIANO – (*Rebulindo*) Ai mi madre!
- LUCAS – Fala!

---

141 *si* F.

142 (*Que trae ô lombo inanimado de Feliciano*) F.

143 *patacós* F.

CECILIA – Está vivo!

FELICIANO – (*Séntase no chan, restrega os ollos*) Onde estou?

CECILIA – (*Axionllándose a carón del*) Aquí, Feliciano, comigo.

FELICIANO – (*Tomándolle as maus<sup>144</sup>*) Ai, Cecilia da miña vida, coidei non te volver a falar máis!

CECILIA – Pero onde estás ferido?

FELICIANO – (*Palpándose todo o corpo*) Non sei, non sei...

LUCAS – (*Ollando pola esquerda*) Aí vén o amo!

CECILIA – Axiña, aquí, no meu cuarto (*Feliciano érguese a escape e<sup>145</sup> métese no cuarto da dereita que pecha Cecilia*)

LUCAS – (Boeno, se saben que foi a min a quen lle ceibaron o tiro, non se arma pequena)

CECILIA – Polo d'agora está salvado... mais é preciso avisar un médico para curalo.

LUCAS – Para qué? Cando non morreu xa, non hai medo, que non lle ha pasar mal ningún.

## ESCENA VIII

*Cecilia, Lucas e don Bonifacio.*

BONIFACIO –<sup>146</sup> Retepolaina! Que fas ti aquí? Vou coller un pau, zoncho, e verás se te vés meter onde te non chaman, centola!

---

144 *mans* F.

145 *é* F.

146 (*Pola esquerda*) F.

LUCAS – É que... a señorita Cecilia...

BONIFACIO – A señorita Cecilia que rece pola alma dese monicreque, zoncho!, que é o mellor que pode facer.

CECILIA – Papá, papaíño, que dis?

BONIFACIO – Que Feliciano xa non pertence ao mundo dos vivos, retepolaína, non oíches? mateino, patela! e ben morto está, centola!

CECILIA – Ai, papaíño que disgracia (*choricando*)

BONIFACIO – Carestos, non me choriqúees ti agora, zoncho, que eso si que o non soporto eu, patela!

LUCAS – Ai, señor meu amo, e non ha chorar a<sup>147</sup> señorita? Agora virá a xusticia e...

BONIFACIO – E que, centola? Non ten un dereito a quitar de diante un parvo importuno, zoncho? Non ha librar un as fillas de bobalíadas que lles poden facer perde-lo creto, retepolaína? E abonda! Deixádeme solo, centola, deixádeme solo, ou mañán hai que facer un cementerio novo, patela! (*Mutis Lucas e Cecilia, el polo foro; ela pola esquerda. Bonifacio bufando máis que un<sup>148</sup> touro séntase*) Ben, xa está feito, mateino, e agora? Está ben que por culpa dun parvo se vexa un home coma eu metido nun caso así? Que fago eu agora, zoncho? (*érguese e pasea desacougado*) Polaina, retepolaína!

147 *choral-a señorita F.*

148 *qu'un F.*

## ESCENA IX

*Bonifacio e Bruno.*

BRUNO – *(Na porta do foro)* Pódese?

BONIFACIO – Adiante... Anda, o pai... centola, que situación! *(quédase cortado)*.

BRUNO – *(Desacougado)* Desemule, meu señor don Bonifacio... Eu son pai, e o que me dixeron... se fose certo!...

BONIFACIO – Eu que sei<sup>149</sup> o que lle poideron dicir *(moi amable)*. Pero séntese, amigo, séntese *(ofrécelle unha silla)*

BRUNO – Eu non sei, estou tolo *(sónase forte, logo límpase as bágoas)* Un pai... o sentimento... hai noticias...

BONIFACIO – *(Sen se poder conter, bótalle os brazos enternecido)* É xusta a dor; tamén eu non podoo... non sei finxir... choremos xuntos a disgracia...

BRUNO – *(Arredándose supetamente)* Oh! Infame! Oh! desalmado, traidor, encanallado, asesino! *(mudando da indignación en enternecimiento, choroso)* Xusticia, xusticia!

BONIFACIO – Por Dios, amigo Bruno, acougue... Centola, non se desespere! Que... zoncho, eu...

BRUNO – Meu fillo, covarde, asesino!, onde está meu fillo?

---

149 *Eu non sei F.*

## ESCENA X

*Os mesmos e don Modesto.*

MODESTO – (*Polo foro*) Ah! Ben, ben, están xuntos os dous<sup>150</sup>; ben, ben, moi ben! Pódese?<sup>151</sup>

BONIFACIO – (*Amabilísimo*) Señor Xuez<sup>152</sup>: meu querido amigo...

BRUNO – (*Supricante*) Señor Xuez<sup>153</sup>! Xusticia!

MODESTO – Calma, calma... cálese<sup>154</sup>. Agora é cando máis acougo precisan ambos. Eu represento a línea reta; nen<sup>155</sup> me inclinarei do lado do amigo, nen me deixarei levar da indinación dun pai. Poñerei a balanza no fiel. Pasarei os cargos e descargos con toda equidade, e unha vez atopado o culpable, o fío da taxante espada da Lei cumprirá a sentenza con arreglo<sup>156</sup> ao articulado correspondente<sup>157</sup> do Código Penal. A Xusticia e a retitú mesma, e eu, como representante da Xusticia...

BRUNO – Matoume o fillo, señor Xuez<sup>158</sup>, e...!

BONIFACIO – Querido amigo, créame que...

MODESTO – Oh!<sup>159</sup> Non nos apresuremos. Imos por partes. A Xusticia ten que ir amodo, camiñando por pasos contados

---

150 *os dous* T.

151 En F non figura ¿Pódese?

152 *Xues* F.

153 *Xues* F.

154 *e cálese* F.

155 *nin* F.

156 *arreglo* F.

157 *ao articulado* F.

158 *Xues* F.

159 *Oh!* T.

pero seguros. O partir dun falso principio pódeme facer errar, e a Xusticia non debe de se espoñer a ser errada; por eso as probas... É verdá, hai probas?

BRUNO – Probas! Todo o pobo sabe que don Bonifacio matou o meu fillo!

MODESTO – Pero, viu, presenciou o pobo enteiro esa morte? Porque doutra sorte, como atestiguar o que non viron, o que non presenciaron? Imos ver: primeiro<sup>160</sup>, onde está o cadavre?

BRUNO – Si, si, eu quero velo tamén...

BONIFACIO – (É certo, onde estará?) Non aparez, non pode aparecer, non existe!<sup>161</sup>

MODESTO – Que non aparez? Que non existe?<sup>162</sup> Ben, ben, esto com-prícase; así me gusta, así me gusta<sup>163</sup>. Admirabre!!

BRUNO – Señor Xuez!<sup>164</sup>

MODESTO – Estamos en que o cadavre desapareceu<sup>165</sup>, en que non hai cadavre<sup>166</sup>... estupendo!

BONIFACIO – Pero, meu amigo...

MODESTO – Aventuro que o acusado nega... non si? nega que come-teu o crime...

BONIFACIO – Eu...

---

160 *Imos ver primeiro* F.

161 *non existe!* T.

162 *¿Qué non existe?* T.

163 *así me gusta* T.

164 *Xues* F.

165 *desapareceu* F.

166 *en que non hai cadavre* T.



MODESTO – O caso comprícase, comprícase!... (*Frotando as maus*<sup>167</sup>, *alegre*) Canto gozo eu<sup>168</sup> co'estas cousas, co'estes misterios indescifrabres! Pero o meu claro talento logrará descifrar o enima; tódolos detalles do asunto irán aparecendo nítidos á medida que as deducións irrefutabres me sirvan para atar tódolos cabos... Canto gozo! Canto gozo!<sup>169</sup> Como me gusta entender nun caso compricado!

BRUNO – Pero, señor Xuez<sup>170</sup>, se non hai duda que este home é o asesino.

MODESTO – Quen sabe, quen sabe! Oh!<sup>171</sup> A cencia policíaca non está ao alcance de todos... Ben, encomencemos as nosas<sup>172</sup> dilixencias. Vou interrogar a tódolos da casa. Que se presenten todos.

BONIFACIO – Un instante; vounos chamar.

BRUNO – O que quer é fuxir! Non, non, dende aquí pode chamalos.

MODESTO – Chame, chame.

BONIFACIO – Cecilia, Engracia, Lucas, vide todos!

MODESTO – Témbrale un pouco a voz, é un detalle!

---

167 *más* F.

168 *en* F.

169 *¡Canto gozo!* T.

170 *Xues* F.

171 *¡quen sabe!* *¡Oh!* T.

172 *nosas* T.

## ESCENA XI

*Os mesmos e Engracia, Cecilia e Lucas*<sup>173</sup>.

ENGRACIA – Aquí estamos.

CECILIA – Que é?

LUCAS – Presente!

MODESTO – Non hai máis xente na casa?

LUCAS – Polo de hoxe<sup>174</sup>, non señor.

MODESTO – Ben, moi ben<sup>175</sup>. Dígame (*a Engracia*) Vosté: primeiro.  
<sup>176</sup> Viu, presenciou, a suposta morte de Feliciano?

ENGRACIA – Eu non señor.

MODESTO – E o corpo, o cadavre, viuono?

ENGRACIA – Non señor.

MODESTO – Non sabe se efectivamente morreu?

ENGRACIA – Non señor!

MODESTO – Ben, moi ben. Agora vosté (*a Cecilia*) Viu, presenciou...?

CECILIA – Non señor, non; nin vin, nen sei nada deso.

MODESTO – Non se precipite... tempo hai, e as respostas deben ser dadas unha por unha a cada pregunta que eu faga: porque a<sup>177</sup> orde é o primeiro...

---

<sup>173</sup>Tato indica que en T “debaixo dos nomes, con outra tinta e de outra man, aparecen as indicacións seguintes: «izq. decha fo.»”. Unha proba máis de que os riscados e as indicacións deste teor son obra dun dos participantes na encenación e son derivadas do proceso de ensaio, non da man de Carré.

<sup>174</sup> *d'hoxe* F.

<sup>175</sup> *moi ben* T.

<sup>176</sup> (*a Engracia*) F.

<sup>177</sup> *o* F.

- CECILIA – É para que non se moleste tanto.
- MODESTO – Ben, ben; por se tratar de vosté... (*a Lucas*) A ver ti agora...
- LUCAS – Eu tampouco lle sei nada.
- MODESTO – Por orde, home, por orde. Primeiro: viu, presenciou...?
- LUCAS – Xa lle dixen que nada, señor.
- BRUNO – Mais o meu fillo recibiu<sup>178</sup> un tiro... Cónstame que foi morto hoxe a pé<sup>179</sup> desta casa... Os tiros oíronse en todo o pobo, e a xente dicía<sup>180</sup>...
- MODESTO – Pero onde vai o cadavre, quen o viu?
- BRUNO – Agacharíanos pra<sup>181</sup> facer ver que non hai tal crime.
- LUCAS – E mais eso poida que socedese...
- MODESTO – Cálate! Ninguén te pregunta<sup>182</sup> agora.
- LUCAS – Mais, señor, se ninguén da casa o viu; se ninguén lle tocou...
- MODESTO – Que te cales digo!
- LUCAS – Calarei, señor, calarei; pero xa verá como á<sup>183</sup> final cando o señor Bruno chegue á casa alí estará o fillo agardándoo.
- BRUNO – Será posibre? Vou ver.

---

178 *recibeu* F.

179 *ô pé* F.

180 *decía* F.

181 *para* F.

182 *pregunta* F.

183 *ô* F.

## ESCENA XII

*Os mesmos e Severino.*

SEVERINO – *(Na porta do foro amostrando unha blusa de home<sup>184</sup>, vella, manchada de sangue e mollada)* Señor Xuez<sup>185</sup>: ao esculcar pola horta, atopamos mesmo debaixo dunha ventá<sup>186</sup> as berzas tronzadas como se alí caera algunha cousa de peso<sup>187</sup>, e despois, no pozo apareceu esto.

MODESTO – Vitoria, vitoria!<sup>188</sup> Esta é unha proba irrefutable.

BONIFACIO – *(Que será eso?)*<sup>189</sup>

BRUNO – Negará agora? Oh! meu fillo, meu fillo! Xusticia!<sup>190</sup>

LUCAS – *(A miña brusa; a ver se por unha cousa descubren outra, probe de min se tal sucede).*

BRUNO – Xusticia, señor Xuez, xusticia!

MODESTO – Farase, farase<sup>191</sup>. O cabo da liña atopouse: xa iremos desengrillando a madexa<sup>192</sup>... que contento estou! que contento estou!<sup>193</sup>

Cai o pano

---

184 *d'home* F.

185 *Xues* F.

186 *ventán* F.

187 *pesada de peso* F.

188 *vitoria!* T.

189 *(aparte)* T [de outra man]. *¿Que será eso?* F.

190 *Xusticia!* T. En F non se reproduce.

191 *Farase* T.

192 *madeixa* F.

193 *estou* T. En F xa non aparece.

ACTO SEGUNDO<sup>194</sup>

*A mesma sala<sup>195</sup> do primeiro, e na mesma forma.*

## ESCENA I

*Don Bonifacio e don Modesto. Don Modesto está sentado ante unha mesiña na que ten un enorme protocolo de papeís<sup>196</sup> que repasa, escribe, anota. Don Bonifacio, sentado no sofá.*

MODESTO – É asombroso, asombroso! Que caso máis complicado! Levo escritas cento corenta e cinco follas; teño un ferveiro de ideas, teorías, deducciós<sup>197</sup>... Noustante aínda non dei cun raio de luz, non xurdeu a faísca que alumee cun relámpago<sup>198</sup> o meu entendemento sumido nas tebras da confusión<sup>199</sup>. Por unha parte vosté aparez<sup>200</sup> libre de culpa...

BONIFACIO – Eu ben lle dicía que a miña inocencia tiña que resprander.

194 En F, antes de *Acto segundo* reproducéase de novo o título: *Un caso complicado*. Aínda que están todas as follas grampadas, o segundo acto ten unha numeración diferente do primeiro (comeza de novo na páxina 1 e seguintes).

195 *escea* F.

196 *papeís* T. Carré non emprega nunca en toda a obra (nen nas outras dúas que se editan neste volume) a formación de plural *-éis* para unha oxítóna en *-el*. Por iso, e porque F reproduce *papés*, consideramos que a transcripción de Tato confunde o til cun *i* e le *papeis* onde puña *papés*. Infelizmente, no entanto, C está hoxe ilocalizábel e non podemos contrastar esta hipótese.

197 *deduciós* F.

198 *relampo* F.

199 *relámpago nas tebras da confusión* T. Este caso e o da nota 264 son os únicos en que F se mostra innovador a respecto da súa fonte. Neste caso consideramos que se trata dun erro de transcripción de Tato, que na súa lectura de T salta unha liña do orixinal (*lo meu entendemento sumido l*).

200 *aparece* F.

MODESTO – Non sei, non sei aínda, e perdoe. Nada pode segurarse hasta o<sup>201</sup> romate. É un caso complicado este como non vin outro igual! Primeiro, tódalas aparencias eran dun vulgar asinato: por mal humor, por xenreira, por librar a unha filla dun cortexador de pouco pelo...

BONIFACIO – Como que era un infeliz o tal Feliciano; un pobre diablo<sup>202</sup>, e zoncho! unha filla como<sup>203</sup> a miña filla merece un galán máis lanzal, de máis porvir e dunha posición segura, sólida; porque, centola! que iba facer a miña Cecilia<sup>204</sup> co'ese monicreque, co'ese chupatintas<sup>205</sup>? Coa mau<sup>206</sup> posta sobre o curazón, dígolle, señor Xuez<sup>207</sup>, que eu... eu non... non intentei matalo, mais... por que non o hei dicir<sup>208</sup> se é certo? Alégrome que desaparecera, patela!

MODESTO – (*Durante o palramento<sup>209</sup> anterior, don Modesto somella que fala, que pensa, que discute<sup>210</sup> consigo mesmo sen prestar atención a D. Bonifacio<sup>211</sup>*) E o caso é que a blusa<sup>212</sup> ensangrentada<sup>213</sup> atopada no pozo é unha proba do ase-

---

201 *astr'ò* F.

202 *diãño* F.

203 *unha filla como* T.

204 *facer miña filla* F.

205 *Cecilia co'ese chupatintas* T. Este é outro lugar crítico, pois F se mostra de novo innovador a respecto de T. A explicación, no entanto, resulta doada: trátase dun erro de transcripción de T de haplografía por homoioteuton.

206 *man* F.

207 *Xues* F.

208 *decir* F.

209 *parlamento* F.

210 *discote* F.

211 *a Bonifacio* F.

212 *brusa* F.

213 *ensangrentada* F.

sinato; mais a desaparición<sup>214</sup> do porco recién morto que había na bodega, desoriéntame...

BONIFACIO – (*Estalando*) Esa é outra, zoncho! roubarme o cocho<sup>215</sup> acabado de matar! Retepolaina, se non sei como non toleo con tanto contratempo!

MODESTO – E ben poidera ser que o ladrón do porco, quezais véndose sorprendido por Feliciano, que rondaba a casa dos seus amores, por se librar dunha acusación de vista, ou de ser pillado “in fraganti”<sup>216</sup> matara o pobre rapaz...<sup>217</sup>

BONIFACIO – Se fose así, sei que inda lle daba as gracias ao que cargou co porco! e bo proveito!

MODESTO – Tamén poidera dar que o mesmo que supoñemos morto fose un vivo, e que en vez de vir por unha rapaza levase un cocho... Esa sería unha razón para que desaparecese!

BONIFACIO – Tamén o prefería! Mais, non, zoncho, Feliciano era parvo; non era posíbre que concebise<sup>218</sup> unha idea tan excelente. El quería á miña filla máis que a tódolos cochos da vila xuntos.

MODESTO – É unha teoría... Mais, desbotarémola<sup>219</sup>, (*tacha un papel*) porque... a blusa que apareceu no pozo..., como

214 *desaparición* F.

215 *porco cocho* F.

216 Deturpación da expresión latina *in fraganti*.

217 Nas dúas copias fotocopiasdas conservadas de F (cuxo orixinal, lembremos, non está localizábel) as páxinas 3 e 4 do segundo acto están trocadas e numeradas inicialmente de xeito errado, se ben que o número desas dúas páxinas está posteriormente riscado e corrixido e na primeira das dúas páxinas indícase no extremo superior *Está cambiada esta hoja por la siguiente*. Esta anotación está feita por unha man diferente do copista, a mesma que realizou na marxe as indicacións aos actores para que previsen as súas entradas ao palco (o encenador, previsibelmente). Así, nesta mesma páxina indícase, ao comezo da escena III: *D. Modesto. D. Bonifacio. (Izquierda) → a la vuelta*.

218 *conceivise* F.

219 *desvotarémola* F.

foi para alí? E logo, os tiros, quen disparou? contra quen? por que?... A miña cabeza dá máis voltas que un<sup>220</sup> rudicio, e...

BONIFACIO – (*Erguéndose*) Amigo Modesto, invítolle a tomar unha copa de coñac; é moi tarde xa, e por hoxe convenlle un pouco de acougo<sup>221</sup>, e hasta<sup>222</sup> algo que avive o maxín.

MODESTO – (*Érguese*) Non me opoño, pois teño o galillo<sup>223</sup> pegado á gorxa de tanto falar, e os nervos como tirabolas<sup>224</sup> en tensión.

BONIFACIO – Pois o coñac daralle flexibilidade ás cordas nervosas, e despegaralle o galillo, e aínda quizais<sup>225</sup> fará nacer no seu cerebro esa raioliña, esa chispa<sup>226</sup> que pedía hai uns instantes<sup>227</sup>.

MODESTO – Se así fose... En todo caso, para facilitala, recuncaremos, recuncaremos<sup>228</sup>.

<sup>229</sup> (*Mutis os dous pola esquerda*)

---

220 *qu'un* F.

221 *descansar un pouco de acougo* F.

222 *bastra* F.

223 Castelanismo por “úvula” ou “pingallón”.

224 *tirabalas* F.

225 *quezais* F.

226 Tanto en T como en F, *esa chispa* aparece subliñado.

227 *un instante* F.

228 *recuncaremos, recuncaremos* T.

229 Tato indica na transcripción de T: “De outra man e con outra tinta, aproveitando os dous renglóns que fican en branco: «Bonif.- ¡Coma non! ¡¡Recuncaremos!!»”.



## ESCENA II

*Cecilia e Lucas.*

- CECILIA – *(Sal pola dereita, vai ao foro paseniñamente, e chama quedinho<sup>230</sup>)* Lucas, Lucas!
- LUCAS – *(Polo foro)* Chs! Cálese! Polo d'agora aínda é cedo.
- CECILIA – Se xa deron as tres!
- LUCAS – É cedo porque aínda está erguido o señor e mais está aquí o Xuez; hai que agardar a que nos deixen solos.
- CECILIA – Despois non imos ter tempo para nada, logo vén<sup>231</sup> o día.
- LUCAS – Descoide, tan axiña largue o señor Xuez e don Bonifacio se meta no seu cuarto, aviamos nós.
- CECILIA – Non te descoides.
- LUCAS – Perda coidado... *(mutis dereita Cecilia)* despois de todo, a ti que estás co'el, non che se debe face-lo tempo tan longo como a<sup>232</sup> min... *(mutis foro)*

## ESCENA III

*Bruno.*

- BRUNO – *(Que asoma por detrás do sofá onde estaba agachado)* Quedeime pampo co que acabo de ouvir<sup>233</sup>! Quen

---

230 e chama F.

231 ben F.

232 com'ã F.

233 d'ouvir F.

o pensaría<sup>234</sup>!... Agacheime aquí para ver se descubría<sup>235</sup> <sup>236</sup> o que don Modesto non descubre<sup>237</sup>, e atópome conque descubrín<sup>238</sup> o que non agardaba... Esto comprícase máis cada vez... Seique o Xuez ten razón, é un caso complicado. E quen había dicir que Cecilia, esa rapaza pola que o meu fillo perdeu a cabeza, teña estes diálogos<sup>239</sup> co criado! E ás tres da mañán!<sup>240</sup> Ai, que infeliz eras, Feliciano! Mais, xente vén (*agáchase outra vez*).

## ESCENA IV

*Don Bonifacio e don Modesto (pola esquerda).*

BONIFACIO – Agora descansar<sup>241</sup>, meu amigo, e confiemos que o novo día traia luz dabondo para poder ver craro neste enresado<sup>242</sup> asunto.

MODESTO – E traerá, traerá, non o dude. Xa teño desenvoltas duascenas tres deduciós, e a cada paso vou atopando novas concrusiós que me encamiñan a dar co cabo... Estamos xa chegando ao romate e descubrirei todo, todo! (*Outro ton*) Hasta<sup>243</sup> mañán!

---

234 *pensara* F.

235 *descobría* F.

236 *algo* F.

237 *descobre* F.

238 *descubrín* F.

239 *parrafeos* F.

240 *¡E as tres das mañán!* T.

241 *a descansar* F.

242 *enresado* F.

243 *hastra* F.

BONIFACIO – Con Deus<sup>244</sup>, meu amigo (*mutis don Modesto polo foro*)  
 Ai, non podo máis! (*séntase con desalento, ceiba un gran*  
*sospiro, érguese e vaise paseniñamente pola esquerda*) Por  
 hoxe estou libre... Ben, agora ímonos deitar; mañán...  
 mañán será outro día! (*mata a luz e vaise*<sup>245</sup>)

## ESCENA V

*Bruno, que novamente érguese*<sup>246</sup>.

BRUNO – Ben; este é o culpabre<sup>247</sup>, non teño dúbida; mais coido  
 que o criado algo ha saber deste asunto. Interrogareino  
 agora cando<sup>248</sup> veña (*ocúltase*).

## ESCENA VI

*Bruno e Lucas. A escena*<sup>249</sup> *está ás escuras. Lucas entra polo*  
*foro paseniñamente, diríxese á dereita*<sup>250</sup>, *e cando chega*  
*preto da porta, Bruno tamén caladiñamente agárrao polo*  
*pESCOZO e apúntalle cun gran revólver.*

LUCAS – Ai mi madre!

---

244 *Dios* F.

245 *vaise esquerda*) F.

246 *Bruno*. F.

247 *este o culpabre* F.

248 *Interrogareino cando* F.

249 *escea* F.

250 *dreita* F.

- BRUNO – Chs! Caladiño ou berras o último<sup>251</sup>.
- LUCAS – Xa calo, mais...
- BRUNO – Non teñas medo. Somente quero que me digas unha cousa. Agora si, como non queiras dici-la<sup>252</sup> verdade, xa podes facer conta que dende mañán encomezas<sup>253</sup> a apodrecer baixo a terra<sup>254</sup>.
- LUCAS – Deus me libre de tal!
- BRUNO – De ti depende. Conque dime... e di a verdade; e advírtoche<sup>255</sup> que xa estou ao corrente de moitas cousas; sei que da bodega desapareceu un porco, e sospeito que o porco foi o pago da desaparición do meu pobre fillo.
- LUCAS – Ai, eso si que non, señor!
- BRUNO – Romatemos: ou me dis quen matou o meu fillo ou mórres agora mesmo!
- LUCAS – Señor Bruno, baixe o revólver, por favor, que ao mellor<sup>256</sup> se lle dispara...
- BRUNO – Pois di quen<sup>257</sup> matou o meu Feliciano.
- LUCAS – Ninguén, señor; o seu fillo está tan vivo como vostede e mais coma min.
- BRUNO – Que dis? non mintes?

---

251 *berral-o último* F.

252 *decil-a* F.

253 *encomenzas* F.

254 *baixo terra* F.

255 *De ti depende: e advírtoche* F.

256 *millor* F.

257 *que* F.

## ESCENA VII

*Os mesmos e Cecilia.*

CECILIA – *(Pola dereita)* Lucas, Lucas!

BRUNO – Eh? Ah! Ela, ela, a noiva!

LUCAS – *(A ver agora que facemos).*

CECILIA – *(Con medo)* Quen está aí?

LUCAS – *(A Bruno)* Cálese. *(A Cecilia)* Eu, señorita<sup>258</sup>.

CECILIA – Deitouse o meu pai?<sup>259</sup>

LUCAS – Deitou.

CECILIA – Daquela pode saír?

LUCAS – Agarde un instantiño. Como non convén acende-la luz para que o señor non se decate, vou procurar un farol.

CECILIA – Non tardes *(retírase da porta)*

LUCAS – Agora... *(agora vou ver se arranxo o asunto do porco... e aínda algo máis).* *(A Bruno)* Señor Bruno, vostede levou hoxe un susto de tódolos días por culpa do xenio de meu amo<sup>260</sup>, e xusto é que agora teña recompensa cobrándolle a que lle fixo.

BRUNO – Pero o meu fillo?

LUCAS – Está na gloria d'El Señor.

---

258 *señor* T. Semella tratarse dun erro de Carré que o copista de F corrixe.

259 *Deitouse meu pai?* F.

260 *do meu amo* F.

- BRUNO – Lucas, ti que dis! Denantes falaches que non morrera.
- LUCAS – E non morreu, o que non quita para que esté tan a gusto<sup>261</sup> que ben se pode dicir que está na gloria.
- BRUNO – Non te entendo.
- LUCAS – Máis claro<sup>262</sup>? Pois ben, canto me dá e amáñase o choio a<sup>263</sup> seu gusto?
- BRUNO – Pero que é o que dis?
- LUCAS – Váíase chamar polo señor Xuez e veñan axiña os dous, xa verá despois como o meu amo non lle nega<sup>264</sup> nada do que vostede lle pida... e xusto é que a min me faga un bo regalo<sup>265</sup>.
- BRUNO – Eu perdo a cabeza... Ti quéresme enganar e vouche meter no corpo as sete balas do revólver.
- LUCAS – Dio-lo non queira...
- BRUNO – Búlraсте?
- LUCAS – Non me bulro, señor Bruno, e faga o que lle digo<sup>266</sup> que non lle ha pesar (*bicando a cruz dos dedos*) por estas!
- BRUNO – Seia! Mais, se me enganas...!

---

261 *agusto* F.

262 *craro* F.

263 *o* F.

264 *lle non nega* F; *non lle naga* T. Inicialmente, o copista de F escribiu *non lle nega*; despois riscou o *lle* e escribiuno encima antes do adverbio. Auténtico *locus criticus*. A estrutura que antepón o pronome persoal oblicuo átono ao adverbio de negación non é infrecuente en Carré (nesta mesma escena inclúese un *Dio-lo non queira*), mais T non a recolle. Se para F for unha estrutura estraña ou difícil, alteraríaa inicialmente pola máis coñecida e, posteriormente, repararía o engano, mais isto envolvería un erro de transcripción de Tato. Outra posibilidade é que o copista de F ultracorexixise T cunha fórmula que xa tiña visto no manuscrito e que, moi probabelmente, tiña chamado tanto á súa atención como para a reter na memoria.

265 *regaliño* F.

266 *l'eu digo* F. É un caso moi parecido con o da nota 264.

LUCAS – Descoide, que o ferro en augas aínda se pode tomar, mais en píldoras, non me compre.

BRUNO – Veremos (*mutis polo foro*).

## ESCENA VIII

*Lucas e Cecilia, logo Engracia e Bonifacio.*

CECILIA – (*Dende a porta*) Lucas, Lucas, pero ti que fas?

LUCAS – Estaba axexando: parecía que o señor... pero xa vou (*ao facer que se dirixe á porta tropeza e derruba<sup>267</sup> unha silla con gran estrondo<sup>268</sup>*) Dios me valla!

CECILIA – Que fixeches?

LUCAS – Un tropezo calquera o ten.

ENGRACIA – (*Pola dereita*) Que pasou?

CECILIA – Unha silla que caeu.

LUCAS – Como iba ás escuras...

BONIFACIO – (*Pola esquerda, coa carabina na man<sup>269</sup>, acende a luz<sup>270</sup>*) Alto todos! Que é isto? Vós! Que facedes aquí, centola? Toleáchedes todos, zoncho, ou toleo eu, patela?

LUCAS – É que...

CECILIA – Foi...

---

<sup>267</sup> *derriba* F.

<sup>268</sup> *estronido* F.

<sup>269</sup> *man* F.

<sup>270</sup> *lus* F.

BONIFACIO – O demo que anda hoxe nesta casa, retepolaina, e todo o<sup>271</sup> revira! Esto vai ser a<sup>272</sup> fin do mundo, centola, porque eu, zoncho, non podo consentir tales conciliábulos, patela, e voume quedar solo a tiros, zoncho!

ENGRACIA – Papá, por Dios, acouga; non ten nada de particular que...

BONIFACIO – Que non ten nada, centola? Agora mesmo voulle pegar<sup>273</sup> lume á casa, zoncho, para romatar dunha vez con tódalas argalladas que me tiran o xuicio, retepolaina...

LUCAS – (Esta é a miña) (*A Cecilia*) O señor sei que toleou de verdá.

CECILIA – Papaiño.

ENGRACIA – Papá querido.

BONIFACIO – Xa é de máis, retepolaina, e hei poñer fin a tanta toleirada, zoncho: unha onza de plomo, un pouco de lume, unha misa polas ánimas<sup>274</sup>...

CECILIA – (*Abrazada a Engracia*) Ai, irmá que disgracia, papá toleou, toleou.

ENGRACIA – Ai, si, si, pobre papá.

CECILIA – E pobres de nós.

BONIFACIO – Que dobren as campás, que se enloite o pobo, que os copleiros pinten con rubras<sup>275</sup> cores a historia da disgracia e compoñan o medoñento romance... Esto romata, zoncho!; esto desfai en cinzas, retepolaina!

---

271 *se* F.

272 *sel-a* F.

273 *poñer* F.

274 *ánemas* F.

275 *rubres* F.



LUCAS – Señorita, péreceme ben ir buscar un médico... eu vexo moi mal ao señor<sup>276</sup>.

CECILIA – Ai, si, si, Lucas.

LUCAS – Pois vou nun instante. Entramentras vostedes fáganlle algunha auguiña para o calmar, e traten de o convencer<sup>277</sup> de que non pasou nada, senón que todo foi un mal soño<sup>278</sup> que tivo e púxoo con certa aquela.

ENGRACIA – Non é mala idea, así poida que acougue.

CECILIA – E faremoslle tila, si, un pouco de tila<sup>279</sup> sentaralle ben.

LUCAS – Pois, por un pouquiño (*mutis foro*).

BONIFACIO – Que arda todo, que non quede pedra sobre pedra! Que ao ver a masa informe e requeimada non se poida dicir se aquí fixeron un auto de fe ou unha lumerada<sup>280</sup> de San Xoán! Retepolaina, e que sirva de escarmento para<sup>281</sup> futuras xeneracións! (*Durante este parlamento, as rapazas están xuntas, abrazadas e medosas*)

ENGRACIA – Que vai ser de nós, Cecilia.

CECILIA – Non sei... Pero... imos facer a<sup>282</sup> tila?

ENGRACIA – Si, imos... Eu tremo toda...<sup>283</sup> (*mutis as dúas pola esquerda*)

---

276 *señorito* F.

277 *de convencelo* F.

278 *sono* F.

279 *pouco tila* F.

280 *lumeirada* F.

281 *pr'as* F.

282 *facel-a* F.

283 *Eu tremo toda...* T.

BONIFACIO — Eh? Fóronse, deixáronme solo? Uf! (*séntase*) Non podo máis, non podo máis: son moitas cousas extraordinarias as que me pasan para unha sola vez... (*quédase caviloso, ao pouco adormece, e botando a cabeza atrás ronca levemente*<sup>284</sup>).

## ESCENA IX

*Bonifacio e Feliciano.*

FELICIANO — (*Sal paseniñamente pola dereita sen roparar en Bonifacio*) Renasceu a tranquilidade, todo está calado; esto é sinal de que podo saír... Cecilia non veu avisarme conforme prometeu, mais non agardo xa, teño medo que don Bonifacio me... (*Bonifacio lanza un ronquido*) So... so... corro! (*fuxe espavorido pola dereita*)

BONIFACIO — (*Despertando sobresaltado*) Ah! Canalla! (*ollando darredor*<sup>285</sup> e *véndose solo*) Nada, estou solo... Soñei... ou será a concencia que me acusa?

## ESCENA X

*Bonifacio, Cecilia e Engracia*<sup>286</sup>.

CECILIA — Toma papá, toma esto, ha sentarte<sup>287</sup> ben (*ofrécelle unha bandexa na que trae unha taciña*).

---

284 *mainamente* F.

285 *d'a redor* F.

286 Tato indica que en T unha segunda man escribiu a lapis debaixo do nome das personaxes "las dos".

287 *sentarche* F.

BONIFACIO – E que é esto?

CECILIA – O que pediches.

BONIFACIO – Pedín eu algo? Ben (*toma a taciña, bebe, fai unha mueca e cuspe*) Puah! Que porquería me traedes aquí?

ENGRACIA – Como dixeches que che fixéramos tila, fixemos cha.

BONIFACIO – Eu? dixen eu eso? Pero se me non gusta a tila!

CECILIA – Pois debíala tomar: farache ben.

BONIFACIO – E dis que a pedin eu?

ENGRACIA – Si, papá.

BONIFACIO – (*Pásase a mau<sup>288</sup> pola frente, fai memoria*) Pois me non lembro.

ENGRACIA – Claro, estabas un pouco...

BONIFACIO – Que?

CECILIA – Un pouco escitado, nervoso.

ENGRACIA – Tiveches un soño terrible...

BONIFACIO – Eu? soñei eu?

CECILIA – Si, si. Soñaches, soñaches... que... que...

ENGRACIA – Que tiñas dado morte ao<sup>289</sup> noivo de Cecilia.

BONIFACIO – (*Alentando forte*) Soñei eso? Soñei que dera morte a... a Feliciano?

CECILIA – Si, papá.

---

288 *Pasa a man* E.

289 *ó* E.

BONIFACIO – Pero, será posible... foi un soño?

CECILIA – Despois viña o señor Xuez...

ENGRACIA – E mais o señor Bruno, que berraba: Xusticia, xusticia, quero que o aforquen!

BONIFACIO – Soñei, soñei...!

## ESCENA XI

*Os mesmos e Lucas.*

LUCAS – (*A Cecilia*) Non puiden dar co médico.

CECILIA – Paréceme que xa non<sup>290</sup> é preciso: estamos poñendo en practica a túa idea e...

LUCAS – Vai ben?

CECILIA – Como unha seda.

ENGRACIA – De maneira que, despois de tomar esto pódete ir tranquilo<sup>291</sup> para a cama e durmir... durmir como un bendito, que non hai tal morte nen medo a nada malo.

BONIFACIO – Dudo, xa dudo... Ah! Pero hai un medio, un medio de me convencer se é certo o que dis ou se me engañades<sup>292</sup>... o porco! Se o porco está no seu sitio é que soñei... Se non está...

---

290 *no* F.

291 *tranquiliño* F.

292 *engañades* F.

LUCAS – Vállame<sup>293</sup> Deus, señor meu amo! E como vai estar o porco, se vosté mesmo mandoumo levar pola tardiña ao convento das monxas Clarisas?

BONIFACIO – (*Dando un pulo*) Eh? Que dis? Mandeiche eu levar o<sup>294</sup> porco ao convento?

LUCAS – E aquí están as señoritas que ouviron o recado, non si?

CECILIA – É certo, papá.

BONIFACIO – Pois cada vez entende menos esto.

CECILIA – Vaite deitar, anda, vaite deitar, que xa é moi tarde.

BONIFACIO – Será posibre, será posibre?

## ESCENA XII

*Os mesmos, don Bruno e don Modesto.*

MODESTO – <sup>295</sup> Entón, hai novidade<sup>296</sup>?

BONIFACIO – (*Reventando*<sup>297</sup>) Ah! O Xuez, o Xuez; ben sabía eu que me enganábades. Foi certo, foi certo! (*Séntase desesperado no sofá, cóbrese*<sup>298</sup> *a cara coas maus. As fillas rodéano*).

MODESTO – (*A Bruno*) Pero que sinifica esto?

---

293 *Vállanos* F.

294 *leval-o* F.

295 (*Polo fóro*) F.

296 *novidade* F.

297 *Reventado* F.

298 *e cobre* F.

BRUNO – Esto quer dicir, señor Xuez, que o culpabre tarde ou cedo se descobre<sup>299</sup>.

MODESTO – Oh! Eso xa o sei. E asegúrolle que eu non deixarei de o descubrir... Pero tamén pódolle asegurar que este home é inocente... é un inocente a pesar do seu ar de fera, de criminal, a pesar de que as aparencias poderíano<sup>300</sup> condenar... é un inocente<sup>301</sup>... (*quédanse calados ollando compasivos o grupo tamén silencioso do pai e as fillas*<sup>302</sup>).

LUCAS – (Agora é ocasión, romatemos) (*vai á porta dereita e chama quedíño*) Señorito!

## ESCENA DERRADEIRA

*Os mesmos e Feliciano. Aparece Feliciano, dá dous ou tres pasos e quédase atónito ao ver tanta xente. Bruno corre a el e abrázao).*

BRUNO – Fillo!

BONIFACIO – (*Erguéndose furibundo*<sup>303</sup>) Ah! Era certo, soñei, inda que o despertar é máis terrible<sup>304</sup> que o soño; pero agora si que o mato de veras! (*quérese botar*<sup>305</sup> *a el para afogalo. Don Modesto terma del*)

---

299 *descóbrese* F.

300 *poderían* F.

301 *é inocente* F.

302 *e fillas* F.

303 *con carraxe* F.

304 *terrible* F.

305 *votar* F.

MODESTO – Que vai facer, meu amigo? (*as dúas rapazas están xuntas, mirando con medo o que pasa*).

BONIFACIO – Déixeme, déixeme (*forcexeando*<sup>306</sup> *para*<sup>307</sup> *se ceibar*)  
 Esto é de máis! Todo o seu cochino sangue derramado  
 é pouco para<sup>308</sup> lavar o chapapote que emborcou hoxe  
 sobre a miña casa...

MODESTO – Sosegue, amigo... e confíe na Xusticia se<sup>309</sup> hai que  
 castigar algún delito... O allanamiento de morada coa  
 agravante de nouturnidá...

BRUNO – (*A Bonifacio*) Non se desespere, que todo pode ter arre-  
 gro con boa<sup>310</sup> vontade, e pola miña parte...

FELICIANO – (*Agachándose detrás do pai como para*<sup>311</sup> *se librar dun  
 posible*<sup>312</sup> *trompazo*) Despois de todo, a culpa non  
 foi máis que de vosté; porque eu non viñen aquí por  
 mal...

BONIFACIO – E foi miña a culpa?

FELICIANO – Vosté quíxome matar. Troxuéronme aquí sen cono-  
 cimento...

BONIFACIO – Eso xa, pois se eu chego a ter coñecimento deso non  
 viñas para aquí, senón que ibas parar ao inferno!

MODESTO – Daquela os tiros...?

---

306 *forcexa* F.

307 *pra* F.

308 *pra* F.

309 *si* F.

310 *voa* F.

311 *para* F.

312 *posibre* F.

FELICIANO – Foron disparados contra min co ánimo de me trasladar ao mundo dos espíritos<sup>313</sup>.

BRUNO – Ve, don Modesto, como eu dicía verdade?

MODESTO – En parte, en parte: que probado está tamén que don Bonifacio non matou a<sup>314</sup> seu fillo.

FELICIANO – Pero as ganas...

BONIFACIO – (*Ruxindo*) Xa as satisfarei! Xúrocho! E desta<sup>315</sup> vez non ha ser tan á lixeira! Asegurareime ben, zoncho! Non me ha fallar!

MODESTO – Home, por favor, non diga eso. Quen perdería máis? Lémbrese da súa filla, que ben probado ten diante de todos nós o moito que quere a este rapaz.

BRUNO – Eu esquecerei todo.

BONIFACIO – Que di ese home? Que vai esquecer vosté?

BRUNO – O que pasou.

FELICIANO – E pola miña parte, en vista da oposición a morte que me fai o pai e para evitar maores disgustos, renunciarei ao querer de Cecilia...

BONIFACIO – Renunciar? Agora mesmo<sup>316</sup> lle dis cando vos casades ou mátoe, centola! esfólote vivo! pois non faltaba máis, zoncho!

FELICIANO – Daquela?

---

313 *espritus* F.

314 *ô* F.

315 *de esta* F.

316 Tato sinala que na marxe superior da páxina 53 de T, unha man diferente á de Carré escribiu a lapis "(Prevencción)".



BONIFACIO – Agora xa... que facer, se vexo que vos queredes de ver-  
dá? Habará que casalos!

BRUNO – Non me opoño.

FELICIANO – Ai, Ceciliaña, que felicidade (*colléndose*<sup>317</sup> *das mans moi ledos*)

CECILIA – Que felicidade, Feliciano.

LUCAS – (*A Bruno*) Non se esquecerá do prometido?

MODESTO – E ben? En que parou todo? Xa dicía eu que para o<sup>318</sup>  
meu claro talento, por moi complicado que fose o caso,  
había resprandecer como a<sup>319</sup> luz do sol!

Cai o pano

Fin

---

317 *cóllense* F.

318 *pr'ò* F.

319 *com'á* F.



# ÍNDICE

ESTUDO INTRODUTORIO.....	7
LEANDRO CARRÉ NO TEATRO GALEGO .....	9
MODELOS REPERTORIAIS PROPUGNADOS POR LEANDRO CARRÉ .....	26
FÓRMULAS TEATRAIS PRESENTES NESTAS OBRAS.....	41
FONTES MANUSCRITAS DOS TEXTOS REPRODUCIDOS.....	59
A LINGUA DE CARRÉ .....	70
CRITERIOS DE EDICIÓN.....	81
BIBLIOGRAFÍA CITADA .....	84
TEATRO RECUPERADO.....	89
<i>O PAGO</i> , DRAMA EN TRES ACTOS.....	91
<i>O ENGAÑO</i> , COMEDIA DRAMÁTICA EN TRES ACTOS .....	139
<i>UN CASO COMPLICADO</i> , COMEDIA EN DOUS ACTOS .....	197



ESTE LIBRO SAÍUDO  
PRELO DE LUGAMI  
EN BETANZOS O 31 DE  
OUTUBRO DE 2011







## LIBROS PUBLICADOS

1. Xaime Quintanilla: DONOSINA (Edición de Laura Tato)
2. Denis Diderot: O PARADOXO SOBRE O ACTOR (Edición bilingüe de X. C. Carrete Díaz e F. Sucarrat Boutet) –Esgotado–
3. Antón Villar Ponte: ENTRE DOUS ABISMOS e NOUTURNO DE MEDO E MORTE (Edición de Emilio Xosé Insua López) –Esgotado–
4. Oscar Wilde: ERNEST (Edición bilingüe de Miguel Pérez Romero) –Esgotado–
5. Aristóteles: POÉTICA (Edición bilingüe de Fernando González Muñoz) –Esgotado–
6. Hildegarde de Bingen: O DESFILE DAS VIRTUDES (Edición bilingüe de Xosé C. Santos Paz)
7. Ramón Otero Pedrayo: O FIDALGO E O TEATRO (tres textos dramáticos) (Edición de Xosé Manuel Sánchez Rei)
8. TRES PEZAS CÓMICAS MEDIEVAIS (Edición bilingüe de Henrique Harguindey Banet)
9. Pedro P. Riobó Sanluís: O TEATRO GALEGO CONTEMPORÁNEO (1936-1996)
10. O TEATRO DE CHARLES BAUDELAIRE. PROXECTOS (Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
11. Ricardo Carvalho Calero: ESCRITOS SOBRE TEATRO (Edición de Laura Tato)
12. António Ferreira: CASTRO (Edição de M<sup>a</sup> Rosa Álvarez Sellers)
13. Rosvita de Gandersheim: OBRA DRAMÁTICA (Edición bilingüe de Xosé C. Santos Paz)
14. Llorenç Villalonga: DESBARATOS (Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
15. José Oliveira Barata: O ESPAÇO LITERÁRIO DO TEATRO. ESTUDOS SOBRE LITERATURA DRAMÁTICA PORTUGUESA/I
16. Alexandre Ballester: NUN PREGUE DE VELUDO (Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
17. Goretti Sanmartín Rei: O TEATRO DE XAN DA COVA. *LA GALICIANA E MARIA PITA*
18. Josep Pere Peyró: DESERTOS (Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
19. Afonso Álvares: AUTO DE SANTIAGO (Edição de Juan M. Carrasco González)
20. Ramón Cabanillas: A VIRXE DO CRISTAL (Edición de Manuel Ferreiro e Goretti Sanmartín Rei)
21. TEATRO BRASILEIRO: TEXTOS DE FUNDAÇÃO (Edição de Maria Aparecida Ribeiro)
22. Roberto Cordovani: TEATRO BRASILEIRO NA GALIZA (Edição de Eisenhower Moreno)
23. Joan Guasp: O VENDEADOR DE AMENDOÍNS (Ed. bilingüe de Xesús González Gómez)
24. François Riccoboni: A ARTE DO TEATRO (Edición bilingüe de Roberto Salgueiro)
25. M<sup>a</sup> Isabel Morán Cabanas: FESTA, TEATRALIDADE E ESCRITA. ESOÇOS TEATRAIS NO CANCIONEIRO GERAL DE GARCIA DE RESENDE
26. Ana Kiffer: ANTONIN ARTAUD. UMA POÉTICA DO PENSAMENTO
27. Paulino Pereira: A MÚSICA TEATRAL
28. Francisco Gomes de Amorim: FIGADOS DE TIGRE (Edição de Carne Fernández Pérez-Sanjulián)
29. Gil Vicente: FARSA DOS ALMOCREVES (Edición de Xoán Carlos Lagares)
30. Manuel María: EDIPO (Edición de Miguel A. Mato Fondo)
31. Eugène Labiche [e Marc-Michel]: UN CHAPEU DE PALLA ITALIANA (Edición bilingüe de Ana Luna Alonso)
32. Manuel Lourenzo: INSOMNES
33. Cándido A. González: ¡MAL OLLO!... (Edición de Manuel Ferreiro e Laura Tato Fontañá)
34. Iolanda Ogando: TEATRO HISTÓRICO: CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA E CONSTRUCCIÓN NACIONAL
35. Euloxio R. Ruibal: MINIMALIA. 20 PEZAS DE TREATRO BREVE
36. Antoni Nadal: O TEATRO MALLORQUINO DO S. XX
37. Emilio Xosé Insua López: SOBRE *O MARISCAL*, DE CABANILLAS E VILLAR PONTE
38. Xesús Písón: NOITE INVADIDA
39. Duarte Ivo Cruz: O TEATRO PORTUGUÉS: ESTRUTURA E TRANSVERSALIDADE
40. Afonso Becerra de Becerra: O RITMO NA DRAMATURXIA. TEORÍA E PRÁCTICA DA ANÁLISE RÍTMICA (A PARTIR DA PRIMEIRA DRAMATURXIA GALEGA EN VERSO)
41. DOCUMENTOS PARA A HISTORIA DO TEATRO GALEGO (1919-1924) (Edición de Silvana Castro García)
42. QUE (NON) É O TEATRO? [Manuel Lourenzo / José Oliveira Barata] / CATÁLOGO DE PUBLICACIÓNS (1997-2005)
43. Marica Campo: CONFUSIÓN DE MARÍA BALTEIRA (Edición de María Pilar García Negro)
44. Manuel Lugiés Freire: A COSTUREIRA D'ALDEA (Edición de Teresa López)
45. Hélène Cixous: A CONQUISTA DA ESCOLA DE MADHUBAI (Edición bilingüe de Purificación Cabido Pérez)
46. Uxío Carré Aldao: MEMORIA CRÍTICO-BIBLIOGRÁFICA SOBRE EL TEATRO REGIONAL GALLEGO (Edición de Xoán López Viñas)
47. Manjula Padmanabhan: LUCES FORA! (Edición bilingüe de Antía Mato Bouzas)
48. Teresa Rita Lopes: COISAS DE MULHERES! (Teatro reunido)
49. D. Francisco Manuel de Melo: O FIDALGO APRENDIZ (Edição de Evelina Verdelho)
50. Aristóteles: POÉTICA (Segunda Edición bilingüe revisada de Fernando González Muñoz)
51. Carlo Gozzi: TURANDOT. Volume I (Edición crítica italiana e tradución galega de Javier Gutiérrez Carou)
52. Carlo Gozzi: TURANDOT. Volume II (Edición crítica italiana e tradución galega de Javier Gutiérrez Carou)
53. Luís de Camões: AUTO CHAMADO DOS ENFATRIÖES (Edição de Leticia Eirín García)
54. Marica Campo: O DIVINO SAINETE (Adaptación teatral da obra homónima de Curros Enriquez)
55. Antonio Gramsci: ESCRITOS SOBRE TEATRO I [1916-1917] (Ed. de Xesús González Gómez)
56. Antonio Gramsci: ESCRITOS SOBRE TEATRO II [1918-1920] (Ed. de Xesús González Gómez)
57. Camilo Castelo Branco: O MORGADO DE FAFE EM LISBOA e O MORGADO DE FAFE AMOROSO (Edição de Carlos Paulo Martínez Pereira)
58. Xosé Teixeiro: DOUTOR, POR FAVOR, MÁTEME CON XEITO (Edición e tradución de Francine Sucarrat Boutet e Xosé Carlos Carrete Díaz)
59. Laura Tato Fontañá: RELACION DE NOTICIAS SOBRE TEATRO NOS FONDOS DA BIBLIOTECA-ARQUIVO TEATRAL FRANCISCO PILLADO MAIOR (1882-1975)
60. Alva Martínez Teixeira: O HERÓI INCÓMODO (UTOPIA E PESSIMISMO NO TEATRO DE HILDA HILST)
61. Iolanda Ogando: ALMEIDA GARRETT, RETRATO PARATEXTUAL COM TEATRO AO FUNDO
62. Henrique Rabuñal: O TEATRO EN JENARO MARINHAS DEL VALLE
63. Pepetela: A REVOLTA DA CASA DOS ÍDOLOS (Edição de Francisco Salinas Portugal)
64. Raúl Dans: MATALOBOS
65. Octave Mirbeau: OS MALOS PASTORES (Edición, introducción e tradución de María Obdulia Luis Gamallo)
66. Teresa Moure: CINICAS
67. Maria de Lourdes Nunes Ramalho: A FEIRA. O TROVADOR ENCANTADO (Introducción de Lourdes Nunes Ramalho, Valéria Andrade e Ría Lemaire)
68. A ARCA DE NOÉ (Tradución ao galego de *Noah's Ark do Newcastle (non-cycle) Play e The Fall of Angels (York Cycle)* (Edición de Isabel Moskowich, Begoña Crespo e Cristina Mourón Figueroa)
69. Leandro Carré: TEATRO RECUPERADO (Edición de Carlos Caetano Biscainho Fernandes)

