



Facultade de Filoloxía

Grao en Galego-Portugués: Estudos Lingüísticos e Literarios

A morte en feminino: análise literaria da recreación teatral do pranto tradicional galego

Autora: Marta Seoane Rebollo

Dirección: Carme Fernández Pérez-Sanjulián

Traballo de Fin de Grao. Ano 2023

FERNANDEZ
PEREZ-
SANJULIAN
MARIA DO
CARME -



ÍNDICE

Resumo.....	II
Introdución	1
1. O pranto.....	3
1.1. O pranto desde o punto de vista antropolóxico	4
1.2. O pranto na literatura.....	7
1.2.1. O <i>planctus</i> latino	7
1.2.2. O <i>planh</i> provenzal	8
1.2.3. O pranto na Idade Media.....	8
1.2.4. O pranto popular galego.....	10
1.3. A performatividade do pranto.....	11
2. Análise do pranto en obras teatrais.....	13
2.1. <i>A Contenda dos Labradores de Caldelas</i> , Gabriel Feixoo de Araúxo	13
2.2. <i>Os vellos non deben de namorarse</i> , Alfonso Daniel Rodríguez Castelao.....	17
2.3. <i>A noite vai coma un río</i> , Álvaro Cunqueiro	24
3. Conclusións	31
4. Referencias bibliográficas	33
5. Anexos.....	36
5.1. O pranto en <i>A Contenda dos Labradores de Caldelas</i>	36
5.2. O pranto en <i>Os vellos non deben de namorarse</i>	37
5.3. O pranto en <i>A noite vai coma un río</i>	40

Resumo

O obxectivo deste traballo é estudar a inserción e utilización do pranto tradicional galego en tres pezas teatrais da nosa literatura, coa finalidade de comprobar, e intentar demostrar, que este motivo e a súa recreación serviron como fonte de inspiración a diversos autores en distintos momentos da historia da literatura galega. Deste modo, o corpus textual co que traballamos componse de *A Contenda dos Labradores de Caldelas* (1671) de Gabriel Feixoo de Araújo, *Os vellos non deben de namorarse* (1941) de Castelao e *A noite vai coma un río* (1965) de Álvaro Cunqueiro.

Para acadar o noso obxectivo optamos por dividir o traballo en dúas partes diferenciadas e achegámonos ao estudo do pranto desde unha dupla perspectiva. En primeiro lugar, desde o punto de vista antropolóxico, para o que acudimos a diversas fontes que documentaban esta perspectiva. Así, prestamos atención ao funcionamento do pranto como medio para racionalizar a dor provocada pola morte dun ser querido e que, como sinalan Marcial Gondar (1981) ou Filgueira Valverde (1977), segue un esquema determinado. En segundo lugar, desde o punto de vista literario, para o que fixemos unha revisión de textos que nos permitiu situar as primeiras mostras do pranto literario na Antigüidade Clásica, unha tradición que se afianzou na Idade Media e que sobreviviu como práctica popular até finais do século pasado.

Para alén diso, ao estudar a inserción do pranto tradicional galego en diversas pezas teatrais quixemos atender tamén á súa dimensión teatral, é dicir, ás súas posibilidades de performatividade, para o que fixemos un breve percurso por distintas manifestacións do pranto que contemplan o espectáculo como un elemento estrutural. Desde as súas orixes esta práctica leva consigo unha performatividade que os autores dos textos aquí analizados manteñen nas súas obras.

Canto á análise literaria dos textos, cómpre mencionar que a realizamos atendendo, simultaneamente, á súa estrutura, contido e forma. Así, en cada un dos textos cos que traballamos prestamos atención á estrutura dos prantos, revisando se neles se encontraban os elementos tradicionais e as distintas fases polas que este evoluciona. Tamén quixemos dar conta de quen son os axentes e puidemos comprobar que, en todos os casos, se trata de mulleres, iso si, con diferente grao de vinculación coa persoa defunta.

Por último, canto á análise do texto teatral afondamos nas súas posibilidades representativas, nesa performatividade da que falamos anteriormente. A teatralidade do pranto, no texto teatral, está latente a través das diversas indicacións que os autores inclúen nas súas pezas mediante didascalias. A xestualidade e mais a música dan conta desa vontade de levar ás táboas unha práctica funeraria tradicional que xa de seu ten moito de teatral.

Para concluírmos, podemos determinar que este traballo evidencia como ao longo do tempo se mantivo vixente esta manifestación ritual, unha das máis arraigadas na cultura popular galega. Tanto que chegou a se converter en materia literaria, de tal modo que autores de épocas diversas consideraron necesaria a inclusión nas súas obras.

Palabras chave: pranto, práctica feminina, morte, recreación teatral, análise literaria.

Introdución

Se concordamos coa afirmación de que a literatura é o reflexo da sociedade na que vivimos, semella lóxico que a morte, como constante das nosas vidas, faga parte dela. Así é como podemos entender o presente Traballo de Fin de Grao, que ten como obxectivo estudar a presenza do pranto, unha práctica litúrxica tradicional, en tres obras significativas da nosa literatura. Así, pois, o corpus co que traballaremos está formado pola *Contenda dos labradores de Caldelas* (1671), tamén coñecido como *Entremés famoso sobre a pesca no río Miño*, de Gabriel Feixoo de Araújo; *Os vellos non deben de namorarse* (1941), de Castelao; e *A noite vai coma un río* (1965), de Álvaro Cunqueiro.

Cada unha destas pezas teatrais contén un pranto, entendendo por tal a recreación da práctica do lamento fúnebre en boca de muller, e que será analizado pormenorizadamente, atendendo á súa estrutura, forma e contido. Tras a localización do pranto en cada un dos textos trataremos de sinalar os trazos máis característicos, tendo en conta o carácter teatral innegábel que posúe, inherente á práctica popular.

Antes de nada, debemos destacar que o primeiro obstáculo que tivemos que salvar ao enfrontármonos a este tema foi o do descoñecemento do mesmo. Por iso, tivemos de realizar diversas leituras específicas sobre a cuestión do pranto que nos facilitasen as claves necesarias para podelos analizar e comprender. A execución desta práctica forma parte da sociedade tradicional galega, de tal modo que, no inicio, tivemos que lle prestar atención desde o punto de vista antropolóxico, para o que foron de grande axuda os estudos de Marcial Gondar (1981, 1991) sobre o tema, para así despois podermos achegar á súa recreación literaria.

Neste sentido, optamos por dividir o traballo en dúas epígrafes diferenciadas. A primeira delas comprende a contextualización do tema, desde dous puntos de vista interrelacionados: o antropolóxico e o literario. Elaboraremos, así, un breve percurso polos elementos estruturais e

de contido dos prantos tradicionais, para despois colocar o foco na súa manifestación literaria, atendendo ás máis relevantes, desde as súas orixes até a conformación do pranto tradicional, cuxa presenza se mantivo até finais do século XX, tal como documenta Filgueira Valverde (1977).

Nunha segunda parte, procederemos á análise de cada un dos prantos literarios. Así, prestamos atención ás cuestións relativas á estrutura, ás fórmulas fixadas e ao contido dos prantos. Cómpre mencionar que nas citas textuais que incluímos para exemplificar optamos por manter a grafía orixinal de cada texto, de aí que, en ocasións, se rexistren desviacións da norma.

Como xa nos referimos no inicio, a morte forma parte do cotián e, en consecuencia, tamén está presente nos textos literarios. A través deste traballo queremos deixar constancia de que o uso do pranto na literatura non é un feito illado, senón que, como práctica tradicional galega, o encontramos en máis dun texto literario que, como veremos nas súas análises individuais, comparten trazos fundamentais. Así, nas tres obras inclúese a recreación do pranto popular feminino como motivo teatral e, malia as diferenzas que existan entre os tres textos seleccionados, non hai dúbida de que a reelaboración do pranto en boca de muller, como mecanismo de racionalización da dor, posúe unha dimensión teatral innegábel que os tres autores plasman nas súas pezas.

Por último, cómpre mencionar que, aínda que na consideración crítica sobre o pranto existen traballos e artigos que mencionan a inserción do pranto nestes textos, non encontramos monografías sobre o tema, con excepción do que contén a obra de Castelao. Até onde chegaron as nosas pesquisas puidemos comprobar que o estudo do pranto non ten sido realizado co enfoque exclusivo que, ao noso parecer, merece, de aí a realización deste traballo que nace coa vontade de reivindicar a introdución dunha práctica popular en textos literarios de grande importancia.

1. O pranto

Tan antiga como a propia vida o é a morte e, con ela, os ritos fúnebres que buscan honrar a figura do defunto. Unha desas prácticas funerarias é o pranto, de cuxa existencia temos constancia desde ben cedo. Grazas a numerosas representacións artísticas podemos afirmar que desde a Antigüidade se realizaban estas prácticas como mostran diferentes esculturas, pinturas ou mesmo pezas literarias que aínda se conservan. Así pois, na *Epopéya de Gilgayesh*, datada entre os anos 2500-2000 a.C. que é, por tanto, considerada a narración máis antiga conservada, xa aparece a figura da pranxideira, coa que podemos afirmar a existencia do pranto, como así ratifican outras obras deste amplo período como o *Conto da Matrona de Éfeso*, que fai parte do *Satiricón* de Petronio ou un dos clásicos da traxedia grega, *Antígona* de Sófocles.

Desde o comezo das civilizacións antigas encontramos probas da existencia de mulleres chamadas a chorar nos enterros, se ben nos seus inicios relacionábanse cos usos máis antigos de maxia e entendíase que os seus cánticos preparaban o paso do defunto ao outro mundo. Esta práctica (documentada, entre outras formas, grazas ás pinturas dunha ánfora) esténdese desde o Antigo Exipto até Grecia. Co paso do tempo, e tal como aconteceu con gran parte da cultura grega, os romanos herdán as súas tradicións, así que serán estes os encargados de difundir este rito polo Mediterráneo. Deste modo, na Idade Media xa é unha práctica consolidada que, desde o século XIV, trata de se erradicar mediante a prohibición da súa realización. Porén, como evidencia Filgueira Valverde (1977) a presenza e a pervivencia dos prantos e da figura das pranxideiras testemuñan a súa resistencia ante as prohibicións, recollida tamén en cada unha das pezas literarias que imos analizar neste traballo, como mostra do escaso éxito desta tarefa pois perdura como unha práctica habitual nos velorios até mediados do século pasado.

Por último, é interesante mencionar que nalgúns poboadións aínda se manteñen restos do oficio das pranxideiras e dos prantos fúnebres. Así, na Semana Santa é común velas chorando

tras o Cristo nos pasos ou no Enterro da Sardiña ao finalizar o Entroido, iso si, parodiando o cortello fúnebre (Ana Valiterra, 2014).

Pasaremos a analizar agora o pranto desde unha dupla perspectiva: desde o punto de vista antropolóxico e desde o literario. É dicir, como unha práctica social se converte en materia literaria e como certos autores fan uso deste procedemento cunha vontade determinada. En definitiva, a súa inserción nas diferentes pezas teatrais non é casual, senón que obedece a unha intencionalidade concreta que trataremos de descubrir.

1.1. O pranto desde o punto de vista antropolóxico

Marcial Gondar en *Romeiros do alén* (1981: 133) entende o pranto como una práctica de desafogo, como un mecanismo da sociedade tradicional galega para descargar a angustia e a dor que produce a perda dun ser querido. Deste xeito, realizar o pranto supón racionalizar a dor ao tempo que se establece unha conexión co pasado, co que foi e nunca vai voltar. Antropolóxicamente e psicolóxicamente falando, os beneficios do pranto residen en que comunitariamente se expón a dor, se comparte e se valida. Porén, esta práctica está a desaparecer e os mortos adoitan chorarse na intimidade de cada un, o que provoca a ocultación da dor.

A dimensión teatral do pranto non ten a ver coa imitación, non é un exercicio mimético, senón máis ben todo o contrario, posto que se trata de algo moi real. Convértese en espectáculo un feito moi íntimo e persoal. É, pois, un teatro verdadeiro, un exercicio de liberación da dor que cumpre cunha dupla función, canto menos. Por unha banda, a de aliviar esa dor e, pola outra, a de reforzar o sentimento comunitario, cohesionar o pobo que sente gran tristura pola perda dun dos membros da súa comunidade. O defunto deixa de existir como tal, mais non de formar parte dela, aínda que o fará doutro modo.

Para alén desa dimensión teatral que estudaremos na seguinte epígrafe, cómpre prestar atención a unha serie de características que definen esta práctica. A estrutura do pranto caracterízase, en certo modo, pola dualidade pasado-futuro que encarna. Todo o rito fúnebre configúrase como unha constante alusión a elementos e accións do pasado, lembrados con anhelo. As boas accións da persoa defunta, así como o necesario da súa presenza relaciónanse coa dimensión do pasado, mentres que a dimensión do futuro plásmase, fundamentalmente, a través de preguntas retóricas que colocan a cuestión de que vai ser dos que fican alí sen el. O tempo do presente sería, pois, o que se dá na propia realización do pranto. Trátase, pois, dunha viaxe constante entre dúas temporalidades, a relación vida-morte equivale á que se establece entre pasado-futuro. En definitiva, o pranto presenta unha loita de opostos na que só hai un único vencedor, a morte.

Na análise da estrutura do pranto interéсанos, principalmente a división das partes proposta por Marcial Gondar (1981: 145). Para el, o pranto comeza cun momento de descarga ante a inxustiza da morte, representada a través de intervencións cheas de furia e rabia. A seguir, tras a inutilidade da protesta acódesese a evitar a separación entre a persoa defunta e quen está a facer o pranto, acompañado de sons inarticulados ou xestos que participan da dimensión teatral e escénica do pranto. A continuación, procédesese coas memorias, as lembranzas do cotiá e as mensaxes que se lle confían, encomendas para levar ao Alén. Xa por último, o pranto terminaría cunha certa aceptación do feito, da morte, que culmina coas despedidas ao defunto. Estes elementos non teñen por que aparecer nesa orde estrita, senón que se alteran e mesturan en función do pranto.

Por outra banda, Filgueira Valverde (1977) atende ás cuestións de forma e de contido dos prantos, inseparábeis da estrutura. Así, canto á forma, determina que o pranto literario ten un desenvolvemento moi semellante ao do pranto en prosa, compartindo algunhas das súas partes, como a exposición de feitos e virtudes, así como as interrogacións retóricas e exclamacións

reiteradas, cunha distribución paralelística que funciona a modo de refrán. No que se refire ao contido, fai fincapé no uso da exclamación, de posesivos e diminutivos que subliñan a identificación coa persoa chorada; o uso da hipérbole para exaxerar as cualidades e os favores recibidos polo defunto; preguntas a Deus, ao propio morto ou ás xentes sobre a razón da desgracia e, en ocasións, petición de morte, de ser enterrados co defunto para terminar con esa insoportábel dor. En definitiva, contido, estrutura e recursos entrelázanse para lograr o produto final: o pranto.

Como xa mencionamos brevemente na epígrafe 1, a figura da praxideira xurde intimamente ligada ao pranto, polo que é tan lonxeva como este. Para Ana Valtierra (2014: 22-23) as primeiras praxideiras, consideradas en certo modo actrices tráxicas, sitúanse na Grecia e Roma clásicas, onde a morte e os rituais e tradicións asociadas a ela cobraban verdadeira relevancia, e que podemos verificar grazas a diversas manifestacións de arte fúnebre, en que se representa esta figura. A presenza de mulleres nos velorios non se limitaba exclusivamente a familiares próximas, senón que tamén se contrataban praxideiras profesionais para chorar ao defunto e realizar as funcións tradicionais que até nós chegaron.

O máis habitual (e o que, de feito, encontramos nas pezas que analizamos) é que o pranto sexa realizado por unha figura feminina. Trátase dunha práctica desenvolvida por mulleres que leva asociada unha serie de normas non escritas que todo bo pranto debe cumprir. Tradicionalmente, o pranto tiña lugar na casa, antes conducir a persoa defunta cara ao cemiterio, a onde as mulleres non ían porque escandalizaban moito. O pranto terminaba na fiestra da casa, cando van camiño do camposanto e se perde de vista o cadaleito, tal e como Pilar Freire documenta (2006: 66). O pranto non se ten que reducir ao ámbito da familia, como veremos máis adiante en *A noite vai coma un río*, mais si que hai unha xerarquía que cómpre ser respectada. Así, o grao de parentesco é o que marca quen debe ser a encargada de facer o pranto.

1.2. O pranto na literatura

Nesta epígrafe realizaremos unha breve análise do pranto, en tanto que motivo literario, desde as súas orixes. Nela prestamos atención ás variacións do pranto lírico con respecto ao teatral, así como ás características que aínda se manteñen desde os seus inicios e que chegaron a nós a través de diversas obras literarias.

1.2.1. O *planctus* latino

Considérase o *planctus* latino o antecedente dos prantos que analizaremos neste traballo. A tradición clásica recolle non só textos en verso, senón tamén en prosa, aínda que han de ser os primeiros os que maior influencia exerzan sobre as linguas vulgares (Corral Díaz, 2017: 93) que tratarán de imitalos.

Tendo como referencia os estudos sobre o pranto realizados por Filgueira Valverde (1977: 23-34), podemos definir o *planctus* latino medieval como unha composición de circunstancias á memoria dun grande señor, composto por obrigación, para honrar ao defunto ou para satisfacer débedas cos seus familiares. Á diferenza do que ocorre cos prantos populares, o *planctus* latino non xorde froito da dor do poeta, senón que se trata dunha obriga, allea aos sentimentos do compositor. Neste tipo de creacións encontramos a base, os temas fundamentais que retoma o pranto popular. Así, é habitual a invitación ao choro e á oración pola ánima da persoa defunta, o eloxio da súa persoa, e o lamento pola desaparición das súas virtudes por mor da morte.

As manifestacións que se conservan do *planctus* latino son numerosas e moi variadas, encontrándonos exemplos tanto en prosa como en verso. Tamén na Galiza, aínda que máis tardiamente, conservamos composicións deste tipo como a do Maestre Pedro Compostelano que compón *De Consolatione Rationis* (datada no século XIV), onde elabora unha versión máis filosófica do xénero funerario.

1.2.2. O *planh* provenzal

Segundo as *Leys d'amor*, o *planh* occitano ou provenzal, descendente directo do *planctus* latino, componse coa intención de expresar a dor que se sente tras a perda dun gran señor. A primeira manifestación de poesía elexíaca en lingua vulgar está documentada na primeira metade do século XII, con *Lo plaing comenz iradament*, texto escrito polo trobador Cercamon á morte de Guillem X de Aquitania e VIII de Peitieu, cando este estaba a peregrinar cara Santiago de Compostela (Corral Díaz, 2017: 93-95).

O corpus da tradición occitana conserva un total de 43 *planhs*, dedicados a diversas personalidades ás que se quere honrar, lembrar e recoñecer. Nestas composicións é posíbel establecer as primeiras diferenciacións co seu antecedente clásico, entre as que cómpre destacar as seguintes: a súa difusión é oral (cantada), abandónase o escenario relixioso e amplíase, tanto a autoría como o público destinatario, agora laico. Os *planhs* honran por igual a reis, señores, burgueses e, mesmo, mulleres. Hai que ter en conta que, neste momento a dama nobre gaña importancia e presenza, iso si, como suxeito paciente, a quen se lle dedican os prantos e non como suxeito activo, realizadora do pranto, como si ocorrerá no pranto popular galego. A tipoloxía do *planh* amplíase tamén a aquelas poesías en que se desenvolve un lamento, xa non pola morte dun personaxe famoso, senón por unha desgraza ou calamidade colectiva, como pode ser a derrota nunha batalla, tal como recolle Filgueira Valverde (1977: 49).

1.2.3. O pranto na Idade Media

Ao falarmos de prantos no período medieval temos que comezar mencionando o que se coloca en boca de Afonso VI ao recibir a nova da morte do seu único fillo, o Infante don Sancho, na batalla de Uclés en 1108. Trátase, como explica Filgueira Valverde (1977: 52-53) dunha breve

composición en prosa que comparte, sen dúbida ningunha, moitos dos trazos fundamentais dos lamentos das praxideiras populares e que di así:

Ay meu fillo. Ay meu fillo, alegría de mi corazón, e lume dos meus ollos, solaz de miña vellez. Ay meu espello, en que yo me soya ver, e con que tomaba moy gran prazer. Ay meu heredero mayor. Caballeros, hú me lo lexastes: dadme meu fillo, Condes (1977: 52).

Esta primeira mostra do pranto en lingua galega sentará os alicerces do que será un motivo habitual na poesía trobadoresca galego-portuguesa. Para os nosos trobadores, a morte, entendida como a última fase da coita de amor, convértese nun motivo recorrente nas súas composicións. Seguindo os canons e imposicións que o código cortés marcaba, os trobadores desenvolven o tópicos da morte por amor nas súas cantigas. Porén, de entre os seis prantos que nos foron transmitidos polos *Cancioneiros* cómpre destacar un dos autores que trata este tema dun xeito persoal e distintivo. Estamos a falar de Pero de Ponte, coñecido trobador da época medieval que, como ben indica Esther Corral (2017: 92), “compón o único pranto fúnebre na lírica galego-portuguesa que ten como destinataria unha muller”. O pranto en cuestión, “Nostro Senhor Deus! ¿Que prol vos ten ora”, está escrito para honrar á raíña Beatriz de Suabia tras o seu falecemento en 1235. A novidade desta cantiga reside en que, por primeira e única vez na lírica galego-portuguesa, a morte non é masculina nin ficticia, senón ao contrario, trátase dunha morte feminina e real. Aínda que este exemplo de pranto non sexa como o que imos desenvolver neste estudo, si que nos permite trazar unha liña temporal sobre a importancia e a supervivencia de que gozaron os prantos na nosa literatura.

A adaptación do *planh* ao ámbito peninsular non sofre grandes variacións, senón que segue os parámetros do occitano e, do mesmo xeito que este, tamén se organiza en tres partes diferenciadas: unha primeira parte que se basea na exaltación do defunto a través de louvanzas, unha segunda na que se maldí pola inxustiza da morte e unha última parte na que se realizan imploracións, apóstrofes e oracións polo finado.

Para alén das diferentes mostras do pranto na lírica galego-portuguesa, tamén debemos facer alusión á coñecida como *laudatio funebris* peninsular. Na literatura castelá medieval os textos de tipoloxía fúnebre non son moi abundantes, porén, os que se compoñen non seguen o modelo clásico do *planh* (como si fai a lírica galego-portuguesa), senón que engaden novidades entre as que destacan a divulgación manifestacións de tipo oral en enterros e actos mortuorios, de carácter popular, que levan por nome *endechas*.

De maneira escrita, encontramos a primeira mostra no século XIV de man de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, quen no seu *Libro de Buen Amor* elabora unha *laudatio funebris* á morte de Trotaconventos. Porén, nesta ocasión introdúcese o lamento desde a perspectiva cómica, desvirtuando a verdadeira finalidade do pranto e eliminando a seriedade e gravidade da situación, algo similar ao que ocorre no pranto teatral de *A noite vai coma un río*, e mesmo no de *Os vellos non deben de namorarse*, como veremos nas epígrafes correspondentes. Xa no século XV xorde unha das grandes obras medievais da literatura española, as *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique que se compoñen en torno a esta temática da *laudatio funebris*.

1.2.4. O pranto popular galego

Sinala Filgueira Valverde (1977: 96) que, se nalgún lugar da Península o pranto sobreviviu ás prohibicións que a Igrexa católica impuxo ao longo da historia, ás que nos referimos en epígrafes anteriores, ese lugar é a Galiza. O feito de manter esta práctica fúnebre provocou que o pranto sexa, hoxe en día, un elemento máis da cultura popular galega. De feito, e até finais do século pasado, canto menos, eran moitos os testemuños existentes de que esta práctica fúnebre se seguía a realizar en multitude de parroquias galegas por mulleres, tanto próximas ao defunto como pranxideiras profesionais.

Malia a inexistencia de estudos dedicados en exclusividade ao tratamento deste tema, o certo é que o pranto como motivo literario non desaparece co fin da Idade Media, senón que se mantén

na nosa literatura até o século XX, onde atopamos mostras tan representativas como as escollidas para analizar neste traballo e nas que a función do pranto obedece a diversos intereses.

1.3. A performatividade do pranto

Xa desde a Idade Media temos constancia de que as relacións sociais son entendidas como un espectáculo no que a teatralidade o envolve todo. Neste senso, podemos afirmar que os funerais non escapan desta condición senón que, de feito, se trata dun auténtico espectáculo público en que destacan a actuación das praxideiras e as procesións en acompañamento do defunto, todo isto completado con elementos parateatrais como a música, ou os cánticos litúrxicos, e a xesticulación das persoas asistentes.

Existen, pois, certas claves que nos permiten trazar pontes entre o pranto e o seu carácter teatral. A primeira delas é o feito de que se trate dunha lamentación pública que responde á necesidade de visualizar esa dolorosa experiencia que é a morte dun ser querido. O pranto ten lugar nun escenario concreto e ante un auditorio determinado, habitualmente conformado por familiares, amizades e a veciñanza da persoa finada que se identifican con esa representación da dor. Marisol Filgueira Bouza (2013: 34) fala da “escenificación *in situ* da despedida” na que son partícipes os diferentes axentes alí presentes. Existen, por tanto, elementos que nos permiten identificar a teatralidade do pranto: un escenario determinado, actores e actrices e un público receptor.

Con todo, para esta representación ser eficaz tense de producir a interacción de varios elementos: o choro, o son, a palabra e mais o xesto. A conxunción de todos eles conforma unha complexa práctica ritual, dinámica e estábel (Múñoz Fernández, 2009) que se manifesta na teatralidade do pranto. Podemos, mesmo, falar dunha *performance* do duelo configurada mediante accións xestualizadas, tales como palmadas na face, vaivén do corpo, mans cruzadas

tras a cabeza e golpear ou se aferrar a caixa da persoa defunta. A teatralidade do pranto reside, fundamentalmente, na combinación de xestos e sinais acústicos que moito teñen a ver coa representación dunha práctica funeraria que busca provocar un efecto concreto no público.

Como acabamos de ver, o pranto en boca de mulleres, tanto en canto a axencia ritual, ten un claro protagonismo feminino, posúe un carácter teatral indiscutíbel e é inmanente ao propio rito fúnebre. Así pois, non é de estrañar que esta práctica popular se converta en motivo literario, de tal modo que todos os elementos que identificamos nos prantos populares son trasladados ás obras. Os autores aproveitan unha práctica real e de carácter popular que existe, e que posúe unha serie de características propias, para a transformar en materia literaria.

Canto á función que cumpre o pranto nestas obras literarias, cómpre lembrar que en epígrafes anteriores falabamos desde o punto de vista antropolóxico, como mecanismo de racionalización da dor, mais nesta ocasión imos colocar o foco sobre cal é a súa función como produto literario, que hai detrás da introdución deste rito popular nunha peza teatral determinada. Así pois, despois de lermos os tres prantos que son obxecto de estudo do presente traballo, podemos enunciarnos tres funcións diferenciadas, se ben, en ocasións, poden aparecer entrelazadas.

A primeira delas relaciónase coa vontade do autor de facer un retrato da realidade do momento. O uso do pranto como motivo literario ten a ver coa representación da realidade, dunha práctica popular que, como tal, achega gravidade e seriedade ao asunto tratado. Alén desta primeira función debemos apelar á intención informativa. En ocasións, a inserción dun pranto ofrécenos nova información que o autor da obra non coloca de maneira explícita, mais que é relevante para o desenvolvemento da acción dramática. A terceira función á que nos referimos ten a ver coa comicidade, coa inserción do humor a través do pranto. Encontrámonos ante outra forma de racionalizar a dor, facer parodia dun feito grave. Porén, trataremos con maior detemento cada unha destas funcións na propia análise de cada un dos prantos que realizaremos a continuación.

2. Análise do pranto en obras teatrais

2.1. *A Contenda dos Labradores de Caldelas*, Gabriel Feixoo de Araújo

A peza que nos ocupa, *A Contenda dos Labradores de Caldelas* (1671), máis coñecida como *Entremés famoso sobre a pesca no río Miño*, da autoría de Gabriel Feixoo de Araújo e datada en 1671, é considerada a primeira peza teatral escrita en galego e consta de 433 versos distribuídos ao longo de nove escenas. Como explica Natália Albino Pires (2007), durante bastante tempo, ao non haber constancia doutra peza de teatro popular da época, a crítica considerou *A Contenda* como un exemplar único de teatro popular galego, e defendeu que na Galiza, até o século XIX, non existiría unha tradición de escrita e de representación deste xénero teatral.

Alén da singularidade do texto á que nos acabamos de referir tamén debemos prestar atención ao propio título. A respecto disto, María Josefa Martínez López (2000: 425-445) invítanos a reflexionar sobre a cuestión da adscrición xenérica que a propia peza declara nas súas primeiras páxinas ao titularse *Entremés famoso sobre a pesca no río Miño*. O entremés, xénero teatral ben definido e codificado no teatro español do século XVII, debe responder a unha serie de características tales como a orientación cómico-burlesca que caracteriza este tipo de teatro breve. Porén, *A Contenda* afástase en máis dunha ocasión destas convencións que establece o xénero como o é o feito de que no propio título se nos ofrezca unha localización xeográfica concreta, o río Miño, que non é senón mostra do carácter circunstancial da peza, un acontecemento real que motiva a produción da obra.

Tamén no uso da comicidade se afasta das convencións do entremés. O motivo cómico ou burlesco está ausente ao longo de todo o texto e se manifesta de xeito moi claro a través da presenza do pranto (vv.296-343), cuxa irrupción adquire un carácter singular no contexto xenérico do entremés, debido a que o teatro breve do XVII elimina calquera aspecto grave ou

cruento que non garde relación coa comicidade, como si farán nas súas obras tanto Castelao como Cunqueiro (2000:433).

En definitiva, é obvio que estamos ante unha peza dramática única, non só polo valor literario que supón para a nosa literatura, senón tamén pola súa concepción e as súas características. Traballaremos cunha obra dramática breve que se denomina a si mesma “entremés” malia non respectar ou compartir as convencións do xénero, como mostra a inserción do pranto que procedemos a analizar deseguido.

Unha vez tratadas a singularidade e a cuestión xenérica do texto, podemos dicir dun modo xeral que *A Contenda dos labradores de Caldelas* desenvolve o tema do desencontro entre os moradores das dúas marxes do río Miño, é dicir, entre galegos/as e portugueses/as por mor da cota de pesca. Tras unha loita que termina coa morte do portugués (da que somos coñecedores/as grazas ao pranto da portuguesa), os habitantes das dúas beiras do río terminan por se reconciliaren e organizaren unha celebración conxunta. Encontramos aquí, pois, a primeira representación literaria do pranto nun texto teatral da época moderna, a primeira vez que se constata de modo implícito o carácter teatral deste tipo de manifestacións que, como é sabido, van ter unha presenza non menor no teatro galego.

O pranto, composto pola combinación de romance e hendecasílabos que riman en pareados, sitúase entre os versos 296-343 (Anexo 5.1). Iníciase cunha didascalia¹ que reza o seguinte: “Descúbrese la cortina y vese otro portugués echado en el suelo, mojado, como que esta muerto, y una portuguesa llorándole” (entre vv.295-296).

O lector sitúase, pois, antes de comezar a ler o pranto, nunha atmosfera de dor e tristura, causada pola morte do portugués, tal e como se enuncia no paratexto. Para realizarmos a análise

¹ É sabido que gran parte dos textos teatrais do século XVII apenas conteñen didascalias ou acotacións, e *A Contenda dos labradores de Caldelas* non foxe desa caracterización. Con todo, as acotacións que remitan ao que poderíamos chamar texto escénico son moi valiosas porque nos axudan a compoñer unha visión global da obra.

estrutural e temática do pranto combinaremos as propostas de Marcial Gondar (1981) e Filgueira Valverde (1977), posto que a primeira ten a ver cun punto de vista máis sociolóxico, mentres que a segunda céntrase no literario. Estamos, pois, ante a utilización dunha práctica funeraria popular nun texto literario que respecta as convencións desta. Así, no pranto que realiza a portuguesa nos encontramos con gran parte dos elementos prototípicos do pranto tradicional, mais tamén con outros elementos que non se adecúan ao esquema clásico. O primeiro e máis obvio de todos eles é o feito de que a portuguesa realiza o pranto no mesmo lugar en que encontra ao portugués, no chan. Habitualmente o pranto facíase na casa e exixía unha preparación previa, mais neste caso ten lugar, polo que podemos deducir, na beira do río. Con excepción desta novidade, o pranto segue as convencións tradicionais: o lamento é posto en boca de muller (característica que comparte cos outros dous prantos cos que traballaremos) e, aínda que non se especifica, atendendo ás convencións do pranto temos a certeza de que a portuguesa é alguén moi próxima ao defunto, quizais a súa viúva ou a súa namorada, de termos en conta o contido do pranto. Comeza realizando unha apelación directa ao morto, a través do uso do determinante posesivo “meu”, repetido nos catro primeiros versos e que nos ofrece a primeira pista para podermos afirmar a existencia dunha relación entre ambos os personaxes. Así, a portuguesa refírese a el como “meu quirido, meu mimo” (v. 296), “meu mui doce amado” (v. 297) e “meu bein” (v. 298), entre outros exemplos.

A seguir, entre os versos 300-315 colócanse unha serie de interrogacións retóricas, acompañadas da exaltación da beleza do portugués, contra a inxustiza da morte, a través das que se pretende encontrar certo sentido a esa situación. Trátase, pois, do primeiro paso cara á racionalización da dor que a portuguesa está a sentir. Do mesmo xeito que acontecía nos primeiros versos do pranto, tamén aquí podemos recoñecer facilmente o paralelismo semántico e sintáctico, conseguido mediante o uso do pronome interrogativo “quein”. A través de intervencións como “Quein foi o desalmado i atrevido / que te quebrou, espello tan lucido?”

(vv. 302-303) a portuguesa pregúntase quen puido ser o culpábel da morte do portugués, á vez que eloxia certas características da súa persoa, tales como a fermosura á que fai referencia ao referirse a el como unha xoia bela (v. 302), a cabeleira preciosa (v. 308) ou a exaltación do seu corpo (v. 311). Fica claro como, a través dunha serie de preguntas retóricas aproveita para realizar unha descrición do portugués, destacando algunha das súas calidades máis prezadas, coas que confirma a súa beleza. Alén dos trazos físicos do portugués tamén se fai alusión á súa condición social e aos seus logros bélicos (vv. 316-229) pois se rememoran fazañas do seu pasado, tales como as numerosas vitorias que gañou no Alentexo (v. 320) ou a valentía que o caracterizaba (v. 324).

Seguindo o esquema tradicional do pranto, tamén encontramos neste exemplo a exaltación do cotiá, á que Marcial Gondar fai alusión (1981: 144). As lembranzas acoden á memoria de quen está a facer o pranto, mais non se trata exclusivamente de grandes fitos, senón de asuntos da vida cotiá, dos que a partir dese momento non poderán volver desfrutar. Así, a portuguesa refírese a todo o que tiña na casa para festexar o regreso vitorioso do seu home: “três testoins de pão fromoso, / meo savle cocido e meo asado, / meu casco de cebola e allo petado, / neto e meo de vinho na borracha” (vv. 331-334). Esta enumeración de elementos preparados para o festexo contrasta coa realidade, a morte do portugués fai que a muller se cuestione que vai ser dela desde ese momento, lamentando a situación en que fica, como declara a través de interrogacións retóricas, “que farei?” (v. 338) e “onde irei?” (v. 339).

Nos versos finais, recóllese a despedida na que existe unha certa aceptación da morte. A portuguesa é consciente do que está a acontecer, mais a súa dor é tal que a defunción del supón a súa propia morte:

Volve teus ollos a estes tristes braços,
dar-vos-ei despois de morto mil abraços.
Para ambos farei a sepultura,

e co'iço darei fin a tal tristura. (vv. 340-343)

Para alén dos elementos estruturais que compoñen o pranto, e que se corresponden cos da práctica tradicional, debemos facer alusión á súa temporalidade. O pranto, como tal, establece unha relación vida-morte que se identifica coa relación pasado-futuro. Ao longo do monólogo da portuguesa encontramos referencias a estas dúas dimensións, correspondéndose co plano do pasado as memorias e lembranzas que se fan do defunto, mentres que a incerteza desta nova situación atende ao futuro. Relaciónase, por tanto, a lembranza do que se tivo co temor polo que vai faltar, un xogo constante pasado-futuro.

Xa por último, cómpre destacar que a inserción do pranto na peza cumpre unha función no desenvolvemento da acción teatral: informa da derrota dos portugueses. En consecuencia, ademais do interese que para nós poida ter pola utilización dun motivo popular nunha obra literaria, é fundamental para comprender o significado da obra, sen o cal ficaría incompleta, posto que non se fai alusión de maneira explícita á derrota dos portugueses.

2.2. Os vellos non deben de namorarse, Alfonso Daniel Rodríguez Castelao

Considerada como unha das grandes obras da nosa literatura do século pasado, Castelao termina de escribir *Os vellos non deben de namorarse* en Nova York no ano 1939 e lévaa a escena por primeira vez, en 1941, na capital da Arxentina. Como sinala Carvalho Calero (1975) o título da obra funciona a modo de conclusión, ao tempo que expresa o seu contido argumental ao longo do limiar, os tres lances e o epílogo que compoñen a peza na que Castelao desenvolve o tema dos amores serodios, a partir do tópico do vello que namora dunha moza, moito máis nova ca el, e que o único que encontra é a morte.

Os vellos non deben de namorarse é unha excelente mostra das ideas e das capacidades teatrais de Castelao que foi quen de plasmar nesta peza un mundo escénico no que a tradición popular galega rexorde en contacto coas tendencias renovadoras do teatro europeo. Pedra angular da

literatura dramática galega, a popularidade desta obra non deixou de medrar desde a súa estrea. A obra é, pois, un clarísimo exemplo do proxecto de arte popular que propugna Castelao e que vai na liña do plan de renovación teatral das Irmandades da Fala. Neste sentido, podemos comprender a incorporación de elementos populares (que Castelao se esforza por reelaborar desde un punto de vista artístico e culto), tal e como veremos deseguido na análise do pranto.

Para este traballo interéranos o primeiro lance onde somos testemuñas de como o desafortunado Saturio namora de Lela e encontra a morte. Así pois, a escena VII ábrese cunha didascalía que nos sitúa neste momento, na que se deixa constancia de que as irmás do boticario están “a faceren o pranto” (1999: 489). Desde o inicio non hai a menor dúbida de que nos enfrontamos a unha imitación consciente, por parte do autor, de procedementos da arte popular. Trátase pois, da recreación teatral dunha práctica funeraria tradicional e, como tal, prestaremos atención a aqueles elementos que comparte con este tipo de prantos.

O pranto comeza *in medias res*, é dicir, non somos espectadores/as da preparación previa, senón que presenciamos o momento en que o cadaleito sae da casa e as irmás do boticario executan o pranto desde as fiestras, tal e como se indica na primeira das acotacións. Tanto Pilar Freire (2006: 66-73) como Marcial Gondar (1981) sinalan como parte da práctica do pranto tradicional a acción de as mulleres saíren polas xanelas a despedir o defunto, xa que non é habitual que acudan ao enterro porque os seus berros e choros interrompen o oficio. Este é, sen dúbida, un dos momentos de maior intensidade dramática do pranto popular e do que Castelao se nutre para a elaboración do pranto das irmás de Saturio.

Castelao sitúanos no plano da tradición, recreando a saída do defunto da casa, coas súas catro irmás situadas nas fiestras, dúas en cada unha e chorando a súa partida, isto é, facendo o pranto por posuíren elas o grao de parentesco máis próximo ao finado. Alén deste inicio, cómpre destacar que este pranto posúe os elementos aos que, tanto Marcial Gondar (1981) como Filgueira Valverde (1977), aluden nas súas propostas de esquematización do pranto tradicional.

Así pois, desde as primeiras intervencións das irmás xa podemos sinalar o inicio dunha despedida, como mostran as seguintes oracións: “¡Alá se vai o noso capitán!”, “¡Alá se vai o noso letreiro!”, “¡Alá se vai o noso patriarca!” e “¡Alá se vai a nosa fachenda!” (1999: 489). É obvio que as intervencións das irmás están dotadas dun paralelismo formal e semántico, pois cada unha das ideas que se quere transmitir será enunciada por cada unha delas, con escasa variación léxica e que culmina, ao final de cada intervención, coa exclamación conxunta “¡Ai, Saturio! ¡Saturio! ¡¡Saturio!!” (1999: 489-493).

Seguindo o esquema tradicional, no pranto procédese a exaltar as cualidades do boticario, falando así da morte do “estudante aventaxado”, “o bachiller con matrículas de honor”, “o licenciado en Farmacia” e até “a cencia dos boticarios” (1999: 490). Porén, a exaxeración das louvanzas sitúanos no plano cómico, xa que se presentan as súas cualidades de modo desorbitado o que provoca na persoa que estea a ler o ver a obra o efecto contrario, é dicir, achegan comicidade e parodia.

Conforme avanza o pranto, encontrámonos cunha serie de preguntas retóricas contra a inxustiza da morte que van de menos a máis explícitas. Cada unha das irmás alude á morte do boticario de distinto xeito, comezando por “¿Quen che roubou a fala?”, “¿Quen che parou o corazón?”, “¿Quen che zugou a vida?” para terminar con “¿Quen che matou, irmanciño querido?” (1999: 490-491). Podemos observar unha degradación que culmina coa forma verbal “matou”, unha palabra cun gran peso semántico coa que sinalan indirectamente a un ou unha culpábel, Lela neste caso.

De seguido as irmás do boticario proceden a rememorar o día previo á súa morte, facendo alusión ao cotián, a feitos do diario que agora se ven magnificados como evidencian as seguintes oracións: “Xa onte non falabas nin rías”, “Xa onte non comeches de modo” ou “Xa onte non tocaches a guitarra” (1999: 491), que podemos interpretar como un presaxio do que acontecería o día seguinte.

Debemos destacar, tamén, as encomendas que as irmás do boticario lle fan a este, se ben introducen unha novidade en relación coas encomendas prototípicas. Así, se o habitual era pedirlle ao defunto que levase mensaxes a seres queridos que xa estaban no alén, nesta ocasión a primeira das irmás fai uso da estrutura da encomenda para suplicar pola súa propia morte: “¡Dille á morte que nos veña buscar, compañeiro dos nosos días!” (1999: 492). As irmás restantes súmanse a esta petición, provocada pola dor que lles causa a morte do seu irmán. É tal o sufrimento que a única maneira de o mitigar é correr a mesma sorte que Saturio, exemplificado a través das súas intervencións: “¡Lévanos deste mundo, estreliña da nosa noite!” ou “¡Vainos facendo catro sitios á beira do Noso Señor!” (1999: 492).

Xa por último, desenvólvese a aceptación do feito e mais a despedida, na que deixan constancia da importancia que para elas tiña seu irmán. Falan así de que “¡Velaí vai a caixa dos nosos corazóns, (...) o noso amor verdadeiro, (...) a nosa vida, (...) a nosa morte!” (1999: 492). Semella pertinente destacar as últimas dúas intervencións, a un tempo paralelísticas e opostas: “a nosa vida” e “a nosa morte”, porque o era todo para elas e a súa perda causa unha dor tan grande que lles provocará a morte. As últimas intervencións forman parte da despedida, nas que aproveitan para louvar, por última vez, a figura do boticario. Despídense así de quen foi non só un irmán, senón o seu apoio fundamental como se pon de manifesto ao falar del como “puntal da nosa vellez” (1999: 492) e o sustento económico do fogar, exemplificado a través da referencia a “pan e viño da nosa mesa” (1999: 493). Entre berros e choros, como se documenta nos prantos tradicionais, termina a escena que se cerra coas seguintes frases berradas que non seguen ningunha orde: “¡Adeus, irmán! ¡Saturio! ¡Saturio! ¡Adeus para sempre! ¡Irmanciño querido! ¡Adeus! ¡Adeus...!” (1999: 493).

Trátase, pois, dunha práctica funeraria feminina na que podemos identificar os diferentes elementos estruturais do pranto: lamento pola morte do boticario, exaltación das súas

cualidades, preguntas retóricas ante a inxustiza da morte, encomendas e petición de morte e, xa por último, aceptación do feito e despedidas.

Porén, se queremos entender na súa totalidade e complexidade este pranto debemos atender a dimensión cómica ou paródica, moi evidente ao longo de toda a escena e á que xa fixemos referencia anteriormente. Desde o inicio da peza Castelao delimita o coñecido como “horizonte de expectativas” e sinala que nos encontramos ante unha farsa, definida no Dicionario da Real Academia Galega como “pequena peza de teatro, de carácter cómico e grotesco”. Por outra banda, na entrada correspondente do dicionario do teatro, Patrice Pavis (1983) fai fincapé na importancia que na farsa se dá á teatralidade, á arte escénica e á técnica corporal dos actores e das actrices, tal e como veremos nas didascalias que teñen a ver coa xestualidade e escenificación.

Como sinala Araceli Herrero (2001: 313) o pranto é entendido na teatroloxía como un dos principais recursos para potenciar a dramaticidade e neste caso, en concreto, á dimensión trágica vén acompañada da comicidade. En toda a obra de Castelao o humorismo ten moito de amargura, de feito, o autor emprégao como medio de racionalización da dor, trazo que comparte co pranto. Porén, debemos facer alusión ao feito de que, tras esa aparente comicidade, se agocha unha cuestión que verdadeiramente preocupa ao autor e que non é outra que a enumeración dunha serie de cualidades que o paso do tempo lle privou ao boticario.

Estamos ante a imitación dun estilo en xénero lúdico, cómico ou paródico, mais non satírico. A intencionalidade de Castelao non pasa por satirizar ou facer burla do pranto tradicional, do mesmo xeito que tampouco as hiperbólicas intervencións das irmás do boticario están colocadas co propósito de ridiculizalas, senón de provocar na persoa que está a ver ou ler a obra empatía, apego para con elas e os seus sentimentos.

Castelao é quen de recrear ese clímax tan característico do pranto que, ocasionalmente, se quebra por mor desa comicidade que o envolve todo e que vemos nalgúñas das intervencións das irmás, ás que nos referimos con anterioridade. Un dos exemplos máis representativos encontrámolo na enumeración das cualidades do boticario que máis ben parecen unha exaltación da súa formación académica que unha louvanza persoal. Alén desta intervención, cómpre destacar a seguinte:

Irmán 1^a: ¡E vaste sen dares unha queixa!

Irmán 2^a: ¡E vaste sen pedires médicos!

Irmán 3^a: ¡E vaste sen dares aviso da túa morte!

Irmán 4^a: ¡E vaste sen despedirte de nós! (1999: 491).

Cada unha das irmás do boticario lamenta a súa perda, en certo modo reprochándolle o feito de que marchase sen se queixar nin se despedir. A comicidade envolve esta intervención polo obvio de que a morte chega sen previo aviso, sen dar tempo a se despedir ou pedir axuda. Así, xunto coa exaxeración, en moitas das intervencións existen outros elementos que colaboran na consecución dese ton cómico presente en toda a obra, como ocorre coa repetición da frase “Ai, Saturio! Saturio!! Saturio!!!” (1999: 489-493), que dota o pranto dunha certa estrutura e regularidade, ao tempo que rompe a atmosfera de tristura que o acompaña. Podemos destacar no texto dramático a existencia dunha serie de mecanismos extraverbais que potencian a comicidade en escena, xa perceptíbel na súa lectura e moito máis obvias na súa visualización escénica: o automatismo, as repeticións ou a homoxeneidade das catro irmás son exemplo disto.

Acabamos de ver, pois, como a través da linguaxe conséguese a comicidade que caracteriza esta peza teatral e que leva a Araceli Herrero (2001) a referirse ao contido na escena VI como “pranto paródico”. Trátase dunha linguaxe hiperbólica coa que se nos presenta a figura do boticario como se dun heroe tráxico se tratase. Con todo, non debemos esquecer que estamos

ante un texto dramático e, como tal, está pensado para a súa posta en escena, co que, os elementos parateatrais farán parte desa proposta cómica de Castelao.

Desde o inicio móstrásenos esa dimensión teatral e escénica que posúe o pranto. Castelao converte en espectáculo un feito persoal e moi íntimo que xa, de seu, ten moito de teatral e para o que se apoia nas sete acotacións que contén o texto. Tal e como sinala Araceli Herrero debemos prestar atención á grande exigencia escenográfica do pranto, recollida nas indicacións do autor, presentes en todo o texto en forma de didascalias. Os elementos extraverbaís ou parateatrais cobran gran relevancia e faise fincapé na introdución de elementos ópticos e acústicos que farán parte da recepción da obra por parte das persoas espectadoras.

Para alén das acotacións que indican a entrada ou saída de personaxes, así como a caída do pano, existen outro tipo de indicacións que resultan moi interesantes. Son aquelas que se centran na expresión corporal de actores e actrices e que, segundo a clasificación proposta por Tadeusz Kowzan (1997), se encadran dentro dos signos visuais no plano do actor, por ser este o encargado de os realizar. Así pois, na obra de Castelao a comicidade encontra na xestualidade o seu outro pilar fundamental. Se ben é certo que en ocasións podemos considerar as indicacións para a expresión corporal dos actores e das actrices un tanto desmesuradas, tamén o é que se respectan as costumes do pranto tradicional, a través das que Castelao demostra que é bo coñecedor do rito funerario.

Así, na primeira didascalia danse as pautas necesarias para representar o inicio da escena: “ábrense as fiestras e aparecen as catro irmáns do boticario, dúas en cada fiestra, a faceren o pranto.” (1999: 489). A través da seguinte didascalia, “as irmáns do boticario a penas teñen folgos para choraren enronquecidas” (1999: 492) determínase como debe ser o seu lamento, que culmina coas indicacións desta acotación: “as catro irmáns do boticario fican esmorecidas no peitoril das fiestras, saloucando as derradeiras verbas de despedida” (1999: 493). Temos

aquí unha imaxe visual moi clara de cal debe ser a xestualidade das catro mulleres ao se despediren do seu irmán, representando a dor e a impotencia que provoca ese momento.

Por outra parte, cómpre ter en conta tamén que a música no teatro participa da creación do mundo que se está a xestar no transcurso da acción dramática, o que en terminoloxía de Kowzan (1997) se corresponde con “efectos sonoros non articulados, fóra do actor”. Trátase de signos de carácter auditivo que non forman parte da personaxe, senón que axudan á conformación da atmosfera teatral. Así pois, a música fúnebre enmarca e apoia o pranto das irmás, ao tempo que se introduce como un elemento parateatral que acompaña o pranto e a partida do cadaleito cara ao cemiterio. Esta progresividade percíbese en cada unha das acotacións que fan referencia á música. Así, nun primeiro momento menciónase que “unha banda de música rompe a tocar unha marcha fúnebre (...)” (1999: 490) e a medida que avanza o pranto “a música vaise alonxando” (1999: 492) até que, ao final da escena, “a música xa está lonxe” (1999: 493), tal e como sucede co propio Saturio.

En definitiva, para Castelao o valor espectacular de elementos populares cobra verdadeira importancia, de tal modo que atende á dimensión representativa a través das indicacións proporcionadas polas didascalias. Para podermos apreciar o refinamento e a maxestuosidade deste artificio literario é preciso coñecermos o modelo ritual, tradicional do pranto, en que todos os elementos que acabamos de analizar forman parte dunha engrenaxe perfecta que culmina nesta mostra literaria.

2.3. A noite vai coma un río, Álvaro Cunqueiro

Falar de Álvaro Cunqueiro supón referirnos a un dos autores máis prolíficos e polifacéticos da nosa literatura, cuxa produción literaria abrangue todos os xéneros literarios, desde a poesía e a narrativa até o teatro. Será esta última faceta súa a que nos interese, e que Ninfa Criado (2004) sinala en varias ocasións ao apelar á gran paixón que Cunqueiro sentía polo teatro e da que

deixou constancia a través de numerosas reflexións metateatrais nas que evidencia o amplo coñecemento teórico que posúe e que plasma nas súas obras, converténdose, deste modo, nun dos máis recoñecidos dramaturgos galegos de posguerra.

Canto á transmisión textual das súas pezas teatrais, debemos mencionar que se hoxe somos coñecedores e coñecedoras delas é porque, en gran medida, chegaron até nós inseridas nas súas novelas, como sucede con *Función de Romeo e Xulieta, famosos namorados* que fai parte de *As crónicas do Sochantre* (1956) ou as escenas segunda e vixésimo quinta da peza de teatro chino titulada *A dama que enganada por un demo elegante quixo mercarlle ao vento a perdiz que falaba* ou *A verdadeira historia dun mandarín que por non gastar quedou cornudo* en *Si o vello Sinbad volvease ás illas* (1961). Estes exemplos son mostra do gusto que Cunqueiro ten pola intermodalidade, hipertextualidade, intertextualidade e mestura de xéneros que caracteriza a súa obra.

Porén, o caso de *A noite vai coma un río* (1965) é diferente, xa que se ben é certo que fai parte dun romance en castelán, *Un hombre que se parecía a Orestes* (1963), tamén o é que esta inserción é posterior. Cunqueiro escribe esta peza tres anos antes, en 1960, mesmo ano en que é premiada no I Certame Literario do Miño e, por tanto, podemos afirmar que é concibida de xeito independente, á diferenza do que ocorre nos exemplos anteriores, onde a creación literaria das pezas dramáticas é simultánea á da obra narrativa. A nós interésanos, exclusivamente, a peza teatral orixinal en lingua galega, publicada por primeira vez pola revista *Grial* en 1965. Desde a súa publicación a obra suscitou numerosas opinións, de entre as que destacamos a de Carvalho Calero (1982: 279), quen se refire a ela como “un teatro poético”, mesma idea á que alude Laura Tato (2014: 732) quen a considera unha pequena obra mestra, onde se observa un claro predominio do elemento lírico, como veremos na súa análise.

Estruturada nun prólogo e dúas xornadas, divididas en cinco cadros e un epílogo, *A noite vai coma un río* é a historia dos delirios amorosos que sofre Dona Inés, quen cre encontrar o amor

en cada visitante que pide asilo no Paso de Valverde, morada da propia Dona Inés e a súa Ama Modesta, empurrado pola guerra que se está a librar no país dos Ducados.

Para comprendermos na súa totalidade o pranto que aparece nesta obra, antes debemos afondar na figura de Dona Inés quen, á diferenza doutras personaxes femininas do teatro de Cunqueiro se corresponde á perfección co ideal de muller renacentista. É a *donna angelicata* tantas veces representada e codificada nas representacións artísticas e literarias do *Quattrocento* italiano. Trátase dunha muller fráxil, definida como estática e arrodeada dunha aura de espiritualidade que a acompaña durante toda a obra e que está latente desde a súa primeira aparición, como se dun ser celestial se tratase. Tal e como explica Carme Fernández Pérez-Sanjulián (1981), Dona Inés encarna a inxenuidade e a pureza mística, é a personificación da desesperada metáfora do amor e, ao contrario do que poida parecer, non é obxecto de adoración, senón que debece por ser amada. Dona Inés busca, constantemente, en cada visitante que chega ao Paso de Valverde un amor que non existe, senón que se trata dunha idealización platónica do amor, a saudade de algo que non coñece (Carvalho Calero, 1982: 279). Tal e como expresa Laura Tato:

Atemporal e lírica, dona Inés fica condenada á soidade e a unha constante arela amorosa, porque non ama o Home senón o Amor, e máis en concreto os acenos e palabras de amor consagrados pola tradición literaria occidental na lírica amorosa (2014: 732).

É, en fin, vítima dun desexo inaccesíbel, dun amor imposíbel, na medida en que non existe, e que tan só encontra cando o seu suposto namorado morre.

Antes de comezar coa análise do pranto debemos sinalar que, á diferenza dos dous prantos anteriores, nesta ocasión vanse intercalar na súa execución as conversas entre as catro mulleres alí presentes (a Viúva, Dona Inés, Alcántara e Liria), que reclaman o defunto e disputan entre elas o dereito de faceren o pranto. Existe un triángulo amoroso que queda patente nesta escena e ao que termina por se sumar Dona Inés, movida por esa ansia desesperada de amor que persegue en toda a obra. Por esta razón, no noso estudo debemos omitir as intervencións de

cada unha das mulleres para poder extraer o pranto, ou prantos, que contén a peza, e así diferenciar entre o que fai a viúva do defunto e o de Dona Inés.

Así as cousas, iniciaremos a análise do pranto, situado na escena III da segunda xornada do Cadro I (1980: 295-300). Trátase dunha refacción hiperliteraria do pranto tradicional, na que Cunqueiro opta por mesturar elementos cultos e populares, como un exercicio de humor que, como veremos, impregna toda a obra. Así pois, aínda que o pranto vén contextualizado da escena anterior, nesta nova colócase unha didascalia que sitúa a acción: “Entran as catro mulleres unha caixa pintada de negro, e pousan no banco. A viuda axoénllase á cabeceira” (1980: 295). Deste modo, segundo o esquema tradicional, o pranto iníciase respectando o grao de parentesco ou proximidade, polo que é a viúva a encargada de o comezar cunha serie de exclamacións que se corresponden coa descarga contra a inxustiza da morte, que privou ao defunto da posibilidade de facer algunha cousa determinada, como por exemplo: “¡Ai, que non tiveche tempo de gastar o sombreiro que levache na boda!” (1980: 295).

Xa desde o inicio estamos ante esa dimensión cómica tan característica da obra de Cunqueiro. Trátase dun humor en certo modo trágico, exemplificado desde as primeiras intervencións polo feito de a viúva facer o pranto dun labrador, por non saber outro, cando seu marido era xastre. Este pranto popular, que nin sequera se corresponde coa profesión do defunto, contrastará co pranto cortés que despois fará Dona Inés.

Como xa mencionamos, dentro do pranto intercálase a conversa entre as mulleres, a disputa por ver quen é a verdadeira viúva, para o que cada unha delas achega información a modo de xustificación. Por unha banda, a Viúva apela ao matrimonio, sinalando que “¡Non hai máis viuda que a legal!” (1980: 296), mentres que Liria deixa entrever que durmía con ela e Alcántara fala do amor que lle profesaba e demostraba. Cada unha reclama o que considera de seu, o dereito a lle facer o pranto. Somos así testemuñas dun constante enfrontamento, nun inicio, entre a Viúva, Liria e mais Alcántara, ao que termina por se sumar Dona Inés.

A través da segunda didascalia do texto indícasenos que se retoma o pranto, no que a viúva sinala as boas accións do seu defunto marido, así como o necesario da súa presenza, magnificando pequenas accións cotiás que xa non se repetirán por mor da morte: “¡Xa non esperatrás a mirar si chove pola noite no tempo da herba seca!” ou “¡Ai, quén colgará o mainzo no cabozo!” (1980: 297). Nesta última oración sinálase a un tempo a magnificación do cotián, as boas accións e a exclamación retórica que evidencia a incerteza en que se ve envolta a viúva ante esta nova situación de ausencia do seu home. O pranto tradicional inclúe, tamén, a lembranza dalgunhas das cualidades máis destacábeis da persoa defunta, trazo que podemos identificar cando a viúva se lamenta da perda de “(...), meu regoldador!” (1980: 298), cualidade subscrita por Liria e que é outra mostra máis da comicidade do pranto.

Conforme avanza a acción dramática muda o papel de Dona Inés que deixa de ser unha mera espectadora do pranto pois, ante a mención do seu nome, reclama o defunto: “¡Era por min! ¡Dona Inés haina! ¡Sono eu! ¡Este morto é meu! ¡Este era quen me amaba en segredo, quen me mandaba letras torneadas!” (1980: 298). Encontra no finado xastre ese amor que tanto buscaba e, así, asume a responsabilidade de facerlle o pranto, denominado “cortés” (1980: 299) por ela mesma, e que inicia lembrando o contido das cartas que, supostamente, este lle enviaba. Este é un dos moitos exemplos desa tensión entre realidade e ficción en que se move a obra, da que tanto gusta Cunqueiro, e que nos impide diferenciar se o que se describe acontece no plano da realidade ou do onírico.

Unha vez recoñecido como seu o defunto, Dona Inés pide privacidade para executar o pranto e, deste xeito, diríxese directamente a el para enumerar as súas principais cualidades, de quen fala como “(...) marquesiño de amor, lucente espóra, cheiro de rosas, xinete do sol, ventiño da alba, libro de cen follas!” (1980: 299), ao tempo que lamenta a súa perda. Nesta intervención vemos ese elemento lírico que está presente nas intervencións de Dona Inés, como sinalabamos anteriormente.

Por último, a través dunha serie de oracións cun claro paralelismo sintáctico, Dona Inés relaciona a dimensión do pasado e a do futuro apelando a accións pretéritas que non se repetirán máis como bicarlle as mans “(...) cando chegaba de acabalo na noite!” (1980: 300), así como lamenta e acepta a perda ao dicir: “¡Ai, cazoliñas que se quebraron todas pra sempre!” (1980: 300), rompendo a perspectiva dun futuro e apelando directamente á morte. Finalmente, sentencia o pranto coa seguinte oración: “¡Ai, galán, galán, galán!” (1980: 300), cuxa estrutura lembra á famosa oración que se repite no pranto das irmás do boticario en *Os vellos non deben de namorarse*, “¡Ai, Saturio! ¡Saturio! ¡¡Saturio!!!” (1999: 489-493).

Fronte aos puntos en común entre os prantos de carácter popular e os literarios que vimos de analizar, tamén existen diferenzas que teñen a ver, fundamentalmente, coa comicidade que impregna toda a obra. De moitas formas se ten falado de *A noite vai como un río* e, en todas elas, encontramos un denominador común: o humor. Diferentes estudosos e estudosas sinalan esta faceta dentro da obra: para Carvalho Calero (1982) o humor absurdo e grotesco constitúe a clave desta peza que el mesmo interpreta como simbolista; Manuel Lourenzo (1991: 37) refírese a ela como unha síntese de humor e lirismo; Dolores Vilavedra (1991: 132) fala dunha combinación de lirismo e humor, soño e realidade, decadentismo amábel e esperpentismo, e para Laura Tato (2014) estamos ante a mestura de amor e humor cortés, que funciona como eixe da obra.

O humor está presente en todo o texto dramático e, en concreto, en moitas das intervencións en boca de Dona Inés, como mostra da inocencia, á que nos referimos con anterioridade, e que outorga ao texto unha dimensión traxicómica. Así, no medio da discusión entre as tres mulleres que reclamaban ser a verdadeira viúva do xastre, Dona Inés intervén para defender que ese home “era mui xentil. Así tiñades cada unha un amor diferente” (1980: 295). Fronte á expresión elevada de Dona Inés podemos constatar que, de modo moito máis tanxíbel, non se trata de diversos tipos de amor, senón dun mullereiro que engana a súa muller con outras dúas.

Con relación a isto, debemos mencionar que todo o pranto da viúva está construído sobre uns alicerces paródicos. O que, segundo o modelo tradicional, debía ser a exaltación das cualidades da persoa defunta convértese, mediante as intervencións da viúva, de Alcántara e de Liria, en todo o contrario: a crítica a un home mullereiro cuxa maior virtude é “regoldar” (1980: 298). Neste sentido, destacamos a última intervención de a Viúva, na que parece insinuar que máis que a morte do seu marido, o que lle importa é o económico, invitando, indirectamente, a Dona Inés a pagar parte do enterro do seu home. Situámonos nunha liña humorística onde a acción adquire un plano cómico e mesmo ridículo. A utilización do humor e da ironía son esenciais tanto na composición, como na efectividade teatral deste texto.

Estamos ante un texto dramático e, como tal, o seu fin último é a representación, a posta en escena. Como recolle Ninfa Criado, para Cunqueiro, a lingua do teatro non é a escrita nin a falada, porque esta pode omitirse, senón que o que realmente ten relevancia son os signos xestuais escénicos (2004: 14). Nesta liña, semella pertinente analizar brevemente as indicacións do autor para a realización de xestos ou movementos, é dicir, as didascalias. Aínda que no pranto non se notifica unha presenza excesiva de acotacións, si que destacan aquelas que inciden na xestualidade dos actores e das actrices. Na primeira delas indícase como a viúva se axeonlla á cabeceira do cadaleito para comezar o pranto (1980: 295) e, do mesmo modo, cando é Dona Inés que o realiza tamén se sinala que se acaroa á caixa e aloumiña nela (1980: 299). Calquera destas dúas accións imitan elementos xestuais que a persoa encargada de facer realiza ao non se querer separar do defunto. Hai, pois, unha clara dimensión teatral, unha vontade de levar este texto ás táboas, e en ocasións case cinematográfica, como sucede coa caída do pano mentres dona Inés continúa louvando o seu novo e último amor.

Para concluírmos, podemos afirmar que, aínda que a comicidade sexa un elemento fundamental na recreación deste pranto, comparte os elementos e a estrutura da práctica funeraria tradicional, na que se louva o defunto, as súas cualidades e se chora a incerteza do futuro e a recente perda.

3. Conclusións

O estudo do pranto en cada unha das pezas teatrais que compoñen o corpus deste traballo revela que malia ter pasado case tres séculos entre o primeiro texto, *A Contenda dos labradores de Caldelas* (1671) e os dous restantes *Os vellos non deben de namorarse* (1941) e *A noite vai coma un río* (1965) o pranto constitúe unha das manifestacións rituais máis arraigadas na cultura popular galega, do que dan mostra os presentes textos.

Traballamos, pois, coa recreación literaria dunha práctica popular, tradicional e, como tal, o texto teatral toma elementos desta. Aínda que nos tres casos a persoa encargada de realizar o pranto é unha muller, podemos establecer distincións a respecto do grao de proximidade co defunto. Así pois, no primeiro texto quen fai o pranto é a viúva do defunto, mentres que na peza de Castelao son as irmás do defunto as encargadas de o executar. Mención aparte merece o pranto de *A noite vai coma un río*, o menos prototípico dos tres cos que traballamos, inserido nun constante diálogo marcado pola comicidade da situación. O pranto, iniciado pola viúva, vese interrompido pola intervención das dúas amantes do defunto até chegar ao punto en que Dona Inés se apropia desa dor e dese finado para lle facer outro pranto, definido por ela mesma como “cortés”.

A análise antropolóxica e literaria permítenos falar do éxito de que esta práctica gozaba, non só entre o pobo. Os textos aquí seleccionados tan só constitúen unha pequena mostra, dunha práctica con moita tradición que subsistiu até finais do século pasado. Nos textos literarios existe unha clara vontade de representaren o máis fielmente posíbel a sociedade galega da altura, os seus ritos e tradicións para o que se apoian no mantemento da forma e estrutura do pranto popular. Unha serie de pasos a seguir na realización do pranto que ten a ver, por enriba de todo, coa maneira en que o ser humano procesa ese momento de dor.

Antes de terminar, debemos facer alusión ás posibilidades teatrais e escénicas que contén o pranto, que lle son inherentes e que son explotadas polos autores destas pezas. Non é casual que a inserción do pranto se produza nunha obra de teatro, senón que a natureza do texto teatral, cuxa intención final é a representación, provoca que sexa a máis adecuada. Deste modo, a través das indicacións contidas nas didascalias, e que xa estudamos, se teñen en conta os elementos parateatrais que acompañan esta práctica popular, como o son a música e a xestualidade.

Tras a análise realizada podemos concluír que, aínda que existan diferenzas, os tres textos conteñen a recreación teatral dunha práctica tradicional que consiste en racionalizar a dor causada pola morte dun ser querido. O tabú que na actualidade se cerne sobre a morte e as emocións que sentimos ante ela non existía séculos atrás, como recollen estes textos, nos que a expresión dos sentimentos, sexan cales for (incredulidade, rabia, tristura, incerteza...), era un elemento de cohesión da sociedade e unha fórmula para soportar a dor. En pleno século XXI, nunha época en que parece existir unha represión pública das emocións, o pranto avoga por todo o contrario, a normalización da dor e da despedida.

4. Referencias bibliográficas

- Albino Pires, Natália (2007). Mulleres en Galicia. Galicia e outros pobos da península. En González Fernández, Helena e Lama López, María Xesús (coords.) *Actas VII Congreso Internacional de Barcelona, do 28 ó 31 de maio de 2003*, (2), 627-636. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2944742>
- Carvalho Calero, Ricardo (1975). Aspectos de “Os vellos non deben de namorarse”. En *Grial: Revista Galega de Cultura*, (47), 24-32.
- Carvalho Calero, Ricardo (1982). Álvaro Cunqueiro. “A noite vai coma un río”. En *Libros e autores galego. Século XX* (pp. 278-280). Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Castelao, Alfonso Daniel Rodríguez (1941). Os vellos non deben de namorarse. En Monteagudo, Henrique (coord.) (1999) *Obras de Castelao*. Galaxia.
- Corral Díaz, Esther (2017). A morte en feminino na lírica galego-portuguesa: o pranto por Beatriz de Suabia. En *Revista de Literatura Medieval*, (29), 91-106.
- Criado Martínez, Ninfa (2004). *Álvaro Cunqueiro: El juego de la ficción dramática*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Cunqueiro, Álvaro (1965). A noite vai coma un río. En *Obra en galego completa* (1980), (pp. 255-313). Galaxia.
- Feixoo de Araúxo, Gabriel (1671). *A contenda dos labradores de Calderas*. Biblioteca Virtual Galega. [Visualizar obra \(udc.es\)](#)
- Fernández Pérez-Sanjulián, Carme (1981). Entre a carne e o sonho ou as personaxes femininas no teatro de Alvaro Cuqneiro. En *Agalia* (25), 5-14.
- Fernández Pérez-Sanjulián, Carme (2016). Arredor de Dona Inés de Valverde: unha mostra do transvasamento xenérico na obra de Álvaro Cunqueiro. En *Antípodas. Journal of*

Hispanic and Galician Studies. Todo es literatura. Estudios sobre Mario Vargas Llosa (IV).

Filgueira Bouza, Marisol (2013). Muerte y Duelo: Rituales Terapéuticos. En *La hoja de psicodrama. XVIII Xornadas da Sección de Psicoloxía Clínica do COP-Galicia*, 31-38.

Filgueira Valverde, José (1977). El llanto en la historia y literatura gallega. En *Sobre lírica medieval gallega y sus perduraciones*, (pp. 7-115). Bello.

Freire, Pilar (2006). *Morir en Galicia. Velatorios, plañideras y Santa Compañía*. Gran Biblioteca Temática de Galicia. Ea Editorial.

Gondar Portasany, Marcial (1981). As prácticas de desahogo: o llanto. En *Romeiros do alén. Antropoloxía da morte en Galicia*, (pp. 133-163). Xerais.

Gondar Portasany, Marcial (1991). *Mulleres de mortos: cara a unha antropoloxía da muller galega*. Xerais.

Herrero Figueroa, Araceli (2001). Llanto paródico en “Os vellos non deben de namorarse”. En Figueroa Dorrego, Jorge; Larkin Galiñanes, Cristina; Urdiales Shaw, Martín e Vázquez García, Celia (eds.) *Estudios sobre humor literario*, (pp. 313-321). Servicio de Publicacións, Universidade de Vigo.

Lourenzo, Manuel (1991). *Cunqueiro en el teatro gallego*. Primer Acto (241), 34-38.

Martínez López, María José (2000). El entremés de *La contienda sobre la pesca del río Miño* (1671): un problema de definición genérica. En Rodríguez, José Luís (ed.) *Estudios dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, (pp. 425-445). Servicio de Publicacións e Intercambio científico, Universidade de Santiago de Compostela.

Muñoz Fernández, Ángela (2009). Llanto, palabras y gestos. La muerte y el duelo en el mundo medieval hispánico (morfología ritual, agencias culturales y controversias). En

Cuadernos de historia de España (83), 107-139.

http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0325-11952009000100005&lng=es&tlng=es.

Pavis, Patrice (1983). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Paidós Ibérica.

Real Academia Galega (s.f.). Farsa. En *Diccionario da Lingua Galega*. Recuperado o 03 de xaneiro de 2023, de <https://academia.gal/diccionario/-/termo/busca/farsa>.

Rodríguez Campillo, María José (2012). *Los diferentes signos del teatro femenino en los Siglos de Oro: acotaciones e implicaturas*. Universidade da Coruña. https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/13482/CC130_art_17.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Tato Fontaiña, Laura (2014). Álvaro Cunqueiro na historia do teatro galego. En Forcadela, Manuel, López, Teresa e Vilavedra, Dolores (coords.), *Mil e un cunqueiros. Novas olladas para un centenario*. 725-736. <http://dx.doi.org/10.17075/mucnoc.2014.036>

Tato Fontaiña, Laura (2019). Os vellos non deben de namorarse, de Castelao: xestación e recepción. En *Madrygal. Revista de Estudos Gallegos* (22), 241-258. <https://doi.org/10.5209/madr.66862>

Tato Fontaiña, Laura (2020). Ricardo Carvalho Calero e o teatro. En *Boletín da Real Academia Galega* (38), 165-176. <https://doi.org/10.32766/brag.381.791>

Valiterra, Ana (2014). Plañideras: iconografía de las profesionales del llanto funerario. En *Adiós. Revista cultural*, (106), 22-23.

Vilavedra, Dolores e Salgado, Xosé Manuel (1991). *Álvaro Cunqueiro: 1911-1981. Día das letras galegas 1991*, Xunta de Galicia.

5. Anexos

5.1. O pranto en *A Contenda dos Labradores de Caldelas*

Descúbrese la cortina y vese otro portugués echado en el suelo, mojado, como que esta muerto, y una portuguesa llorándole.

PORTOGUESA

Meu quirido, meu mimo, meu morgado, meu ouro fino, meu mui doce amado, meu espello, meu gosto, meu contento, meu bein, en quein eu tinha o pensamento.	296
Que anamigo raivoso te matou e de joia tan bela me privou? Quein foi o desalmado i atrevido que te quebrou, espello tan lucido? Quein meu minino morgado marchitou à frol da idade? Quein vos dirribou	300
do trono, en que posto estaváis, do cariño e mimo de teis pais? A vosa cabeleira priciosa, como está tan suja? Quein a pus ludosa? A cara que à prata aventajava, a gala que do corpo vos sobrava, os ollos, con que às mininas dávais pena co ollar grave e vista taon serena..., quein vos roubou tudo isto? Donde fica? Quein foi o que cortou rosa tão rica?	305
Atacar as sirolas não sabia i espada de três braços ja cinjia, que, pujando por ela, fes que ciscacen mutos muta e dela.	310
No Alantejo ganou mutas vitorias, como bein contarão largas historias; ò Doiro as espumas lle tenjeu con sangue ruiva que o castelão verteu.	315
	320

Era, con ser mínino, tão valente
que podia por campo a muta jente. 325

I agora, mal-pecado,
veo a morrer nun charco aufegado,
i a sua moleiriña dilicada,
aberta coa pura cacheirada.

Esperava-vos eu vitorioso 330

e tinha três testoins de pão fromoso,
meo savle cocido e meo asado,
meu casco de cebola e allo petado,
neto e meo de vinho na borracha
pera os que convosco ivão facer cacha. 335

Mais a raiva galega tão travesa
escachou-vos a todos a cabeza.

Mufina de min, mufina, que farei?

Sein alma, gosto e vida, donde irei?

Volve teus ollos a estes tristes braços, 340
dar-vos-ei despois de morto mil abraços.

Para ambos farei a sepoltura,
e co'iço darei fin a tal tristura.

Vase con el en los brazos.

5.2. O pranto en *Os vellos non deben de namorarse*.

LANCE I. ESCEA VI

Óllase unha parede con dúas fiestras pechadas, máis alá dun valado que impide ver a rúa que se supón máis baixa. Estamos no intre en que se celebra o enterro do boticario, e da rúa xurden marmurios de moita xente. Ábrense as fiestras e aparecen as catro irmáns do boticario, dúas en cada fiestra, a faceren o pranto.

IRMÁN 1^a

¡Alá se vai o noso capitán! ¡O capitán do noso navío!

IRMÁN 2^a

¡Alá se vai o noso letreiro! ¡A gala das nosas romerías!

IRMÁN 3^a

¡Alá se vai o noso patriarca! O santo das nosas devocións!

IRMÁN 4ª

¡Alá se vai a nosa fachenda! ¡A meniña dos nosos ollos!

TODAS

¡Ai, Saturio! ¡Saturio! ¡¡Saturio!!!

Unha banda de música rompe a tocar unha marcha fúnebre e pasas os ciriales e a cruz parroquial sobrepasando o valado.

IRMÁN 1ª

¡E levas música porque morreches solteiro!

IRMÁN 2ª

¡E levas música como os anxeliños!

IRMÁN 3ª

¡E levas música porque xa estás no Ceo!

IRMÁN 4ª

¡E levas música porque tamén ti eras músico!

TODAS

¡Ai, Saturio! ¡Saturio! ¡¡Saturio!!

IRMÁN 1ª

¡Morreu o estudante aventaxado!

IRMÁN 2ª

¡Morreu o bachiller con matrículas de honor!

IRMÁN 3ª

¡Morreu o licenciado en Farmacia!

IRMÁN 4ª

¡Morreu don Saturio, a cencia dos boticarios!

TODAS

¡Ai, Saturio! ¡Saturio! ¡¡Saturio!!

IRMÁN 1ª

¿Quen che roubou a fala?

IRMÁN 2ª

¿Quen che parou o corazón?

IRMÁN 3ª

¿Quen che zugou a vida?

IRMÁN 4ª

¿Quen che matou, irmanciño querido?

TODAS

¡Ai, Saturio! ¡Saturio! ¡¡Saturio!!

IRMÁN 1ª

¡E vaste sen dares unha queixa!

IRMÁN 2ª

¡E vaste sen pedires médicos!

IRMÁN 3ª

¡E vaste sen dares aviso da túa morte!

IRMÁN 4ª

¡E vaste sen despedirte de nós!

TODAS

¡Ai, Saturio! ¡Saturio! ¡¡Saturio!!

IRMÁN 1ª

¡Xa onte non falabas nin rías!

IRMÁN 2ª

¡Xa onte levabas a terra nos ollos!

IRMAN 3ª

¡Xa onte non comeches de modo!

IRMÁN 4ª

¡Xa onte non tocaches a guitarra!

TODAS

¡Ai, Saturio! ¡Saturio! ¡¡Saturio!!

IRMÁN 1ª

¡Dille á morte que nos veña buscar, compañeiro dos nosos días!

IRMÁN 2ª

¡Dille á terra que nos veña comer, almiña de Deus!

IRMÁN 3ª

Lévanos desde mundo, estrelina da nosa noite!

IRMÁN 4ª

¡Vainos facendo catro sitios á beira do Noso Señor!

TODAS: ¡Ai, Saturio! ¡Saturio! ¡¡Saturio!!

IRMÁN 1ª

¡Velaí vai a caixa dos nosos corazóns!

IRMÁN 2^a

¡Velaí vai o noso amor verdadeiro!

IRMÁN 3^a

¡Velaí vai a nosa vida!

IRMÁN 4^a

¡Velaí vai a nosa morte!

TODAS

¡Ai, Saturio! ¡Saturio! ¡¡Saturio!!

A música vaise alonxando. As irmáns do boticario a penas teñen folgos para choraren enronquecidas.

IRMÁN 1^a

¡Adeus para sempre, quentura do noso inverno!

IRMÁN 2^a

¡Adeus para sempre, puntal da nosa vellez!

IRMÁN 3^a

¡Adeus para sempre, pan e viño da nosa mesa!

IRMÁN 4^a

¡Adeus para sempre, botica dos nosos pesares!

As catro irmáns do boticario fican esmorecidas no peitoril das fiestras, saloucando as derradeiras verbas de despedida.

TODAS

En desorde

¡Adeus, irmán! ¡Saturio! ¡Saturio! ¡Adeus para sempre! ¡Irmanciño querido! ¡Adeus! ¡Adeus...!

A música xa está lonxe.

Cae o pano.

5.3. O pranto en *A noite vai coma un río*.

SEGUNDA XORNADA. CADRO PRIMEIRO. ESCENA III.

Ditos. O morto.

Entran as catro mulleres unha caixa pintada de negro, e pousan no banco. A viuda axeónllase á cabeceira.

A Viuda.

¡Ai, meu Rodolfiño! ¡Ai, xentileza! ¡Ai, que non tiveche tempo de gastar o sombreiro que levache na boda! ¡Ai que non lle cansaban as mans no sacho! ¡Ai, que o sementado por ti daba mil por un, prantas louzás!

Dona Inés

¿Era labrego?

A Viuda

Non señora, que era xastre.

Dona Inés

¡Como fas o pranto dun labrador!

Liria

¡O caso é decilo sentido!

Alcántara

Millor que o deixe.

Liria

A verdadeira viuda, despois de todo, sono eu.

A Viuda

¡Non hai máis viuda que a legal!

Liria

Vai pra cinco anos que non durmía contigo.

A Viuda

Pro cando tocaron a fuxir, ben me mandou recado de que saíse co posto.

Alcántara

¿Por quén disputades? ¿Con quén falaba de amor senón connigo? Estaba na porta da tenda cando eu pasaba, e si tiña chantada na solapa unha agulla da que colguese un fío colorado, era que quería parrafear con servidora. ¡Sempre viña cheirando a fresco de xabón de lima!

A Viuda

¡Si non lle gostaban os aromas!

Liria

Eu era de fío verde. Cando tiña fío verde na solapa, eu tíñalle que sair por detrás do Pazo Real. Aromábase con abafor de ourego macho.

Dona Inés

Era mui xentil. Así tiñades cada unha un amor diferente.

A Viuda

Neso era mui práctico. A min cambiábame o nome. Chamábame Endrina, Sevilla ou Pazpallara.
¡Era mui golosón! ¡Deus o salve!

Liria

A min chamábame Liria non máis. Nunca lle deixéi que me chamase de outro xeito. Podería haber aquela a quen chama. ¡Non hai amor sin ciumes!

Dona Inés

Amor, ciumes e soedade son a mesma cousa.

Alcántara

A min, en troques, gostábame que me cambiese o nome. Viña cunha copra sempre, e decíame o nome da namorada. ¡Muitas veces me ten cautivado en verso!

A Viuda

Volvendo ao pranto

¡Xa non espertarás a mirar si chove pola noite no tempo da herba seca! ¡Ai, quén colgará o mainzo no cabozo! ¡Ai, a quén chamaréi Rodolfiño neste mundo!

Liria

¡Non calarás?

A Viuda

Son a legal. ¡Hei poñer unha taberna na tenda!

Alcántara

Viña coas copras. ¡Parecía que as trouguese na barba, como gotas de orballo fresco! ¡Tráioche, decíame, dona Galiana de Francia! ¡Pon a túa orella na miña boca! ¡Pon a túa boca na miña boca!

Canta

Galiana, Galiana

¿a dónde va la manzana,

la temprana?

Facía cóxegas co bigote brizado. “¡Como Galiana polo seu, ti morrerás por min!”, decíame. E roíame na punta da lingua.

A Viuda

¡Aínda que non fose tan brincador! ¡Era un cadeliño, fora a ialma! ¡Ai, meu regoldador!

Liria

Ese era o mérito que tiña.

Alcántara

Sentados na herba no campo de Armas, decíame: “Quixera escorrer como auga por derriba de ti, tomar a forma túa, envolverte, mollarte, ferver en ti coma nunha pota de ferro esmaltado. Quixer que non houbera máis noite no mundo que ésta, máis muller no mundo que ésta, máis quentura que ésta, máis morte que ésta, dona Inés del alma mía!”.

Dona Inés

¿Dona Inés? ¿Dona Inés del alma mía?

Dona Inés ponse entre o morto e Alcántara, quen recúe, solprendida da súpeta paixón e mudanza da señora.

Alcántara

¡Sí, dona Inés del alma mía! ¡Canto máis me gozaba máis me chamaba dona Inés!

Dona Inés

¡Era por min! ¡Dona Inés haina! ¡Sono eu! ¡Este morte é meu! ¡Este era quen me amaba en segredo, quen me mandaba letras torneadas!

Canta

Palacios y más palacios,
cristales y más cristales,
donde pisa doña Inés,
florece los manantiales.

Alcántara

¡Eso tamén mo cantóu!

Liria

¡Razón tiña eu en que non me chamase co nome de outra!

A Viuda

¡Ainda han aparecer outras! ¡Ai, devecido!

Liria

Comigo está en paz, que eu xa estaba apalabrada cun xateiro.

Dona Inés

Decíame nas cartas súas: “Palabriñas, fogueiriña de verbas, sopra nelas pra que non morran. Dona Inés, ¡mándame un reiseñor que sepa chorar!”. I eu mandáballo. Eu, dona Inés de Valverde, dona de aves cantoras na soedade do mundo.

A Viuda

Entón, si o trataba, poñerá os sete pesos que faltan pra o enterro de segunda.

Dona Inés

¿Enterro? ¿Quién dixo de enterralo?

A. Modesta

Os mortos entérranse, mi ama.

Dona Inés

Teño que falarlle a soias, teño que faguerme eu o pranto cortés. ¡Ídevos todas! Criados do meu levarano mañán polas once ao camposanto de Leirovello. Ama Modesta, dalles unha onza pra gastos.

Acaróase á caixa e aloumiña nela.

Teño que falarche de amor, perguntarche si recibiche o reiseñor que sabía chorar. ¡Ai, meu marquesiño de amor, lucente espora, cheiro de rosas, xinete do sol, ventiño da alba, libro de cen follas!

O pano vai caíndo lentamente namentras fala dona Inés. As mulleres recúan deica a porta. Alcántaraponse de xoenllos onde á cancela.

¡Ai, palabriñas de cera, que eu poñía de molde co meu corazón nos meus ouvidos! ¡Ai, mans tan bicadas, cando chegaba de acabalo na noite! ¡Ai, mariscal! ¡Ai, cazoleiro dos meus soñares! ¡Ai, cazoliñas que se quebraron todas pra sempre! ¡Ai, galán, galán, galán!

PANO