

O TEATRO ANTES DA GUERRA CIVIL.

ÍNDICE DE CONTIDOS

1. Introducción.
2. O teatro rexional: os precedentes das Irmandades da Fala.
 - 2.1. A superación do costumismo.
 - 2.2. A Escola Rexional de Declamación.
 - 2.3. Autores e obras
3. O teatro das Irmandades.
 - 3.1. Problemas da dramaturxia na época das Irmandades.
 - 3.2. O Conservatorio Nazonal de Arte Galega
 - 3.3. Tendencias e autores
4. O teatro das vangardas.
 - 4.1. Rafael Dieste.
5. O teatro da época Nós.
 - 5.1. Vicente Risco.
 - 5.2. R. Otero Pedrayo.
6. Conclusión.
7. Antoloxía de textos



Representación de *A fiestra valdeira*, de R. Dieste, polo Centro Dramático Galego, en 1994.

1. INTRODUCCIÓN

No teatro galego de preguerra podemos diferenciar catro etapas:

- A do teatro rexional (1882 a 1919), son os precedentes ou precursores do teatro promovido polas Irmandades da Fala.
- A etapa das Irmandades que constitúen o inicio dunha necesaria Dramática Nacional.
- O período das vangardas coa inclusión da modernidade no teatro galego.
- A época Nós, que supón a madurez e universalización do noso teatro.

2. O TEATRO REXIONAL: OS PRECEDENTES DAS IRMANDADES DA FALA.

No período comprendido entre 1868 e 1919 prodúcese a consolidación definitiva do galego como lingua literaria no eido da poesía e comeza o seu desenvolvemento noutras parcelas da creación literaria.

A literatura dramática ao comezo deste período está escrita en verso, é profundamente ruralista e bastante tópica. Domina a peza costumista e o drama sentimental. Collen un forte pulo formas dramáticas xa coñecidas e que gozaban de grande aceptación como o sainete, peza nun acto na que se representa unha acción na que participan personaxes xeralmente populares que desenvolven un asunto aparentemente trivial. Do sainete pasouse tamén ao chamado “xénero chico”, onde atopamos desde cadros líricos ata *zarzuelas*. Prodúcese tamén unha inicial aproximación ao drama histórico co que se pretende recuperar un pasado inzado de mitos nos que se procuran os elementos definidores da nosa cultura.

Entre os autores máis destacados compre salientar a **Francisco María de la Iglesia** (1827-1897) iniciador do rexurdimento da literatura dramática e do teatro galego. Consideraba a necesidade dun teatro galego destinado non só ás clases populares senón tamen ás minorías cultas. Podemos considerar como primeira obra do teatro culto a súa *A fonte do xuramento* publicada en 1882 e estreada o 13 de agosto dese mesmo ano no Liceo Brigantino da Coruña con grande éxito.



Galo Salinas Rodríguez, (1852-1926), gañador do certame literario convocado polo Liceo Brigantino da Coruña co drama histórico nun acto *A torre de Peito Burdelo*. A peza publicouse en 1891 e, en febreiro dese ano, foi estreada en Betanzos por unha compañía profesional de zarzuela. En 1892 volve gañar o único certame de teatro dese ano, o de Pontevedra, co drama sentimental *¡Filla...!*, *coadro dramático de costumes gallegas, n-un auto y-en verso*. De 1896 data o primeiro escrito teórico sobre o noso teatro, da autoría de Galo Salinas: *Memoria acerca de la dramática gallega. Causas de su poco desarrollo e influencia que en el mismo puede ejercer el regionalismo*. Para Salinas non era a falta de textos dramáticos, senón a “absoluta carencia de actores” o atranco fundamental para o desenvolvemento do teatro galego e, como segunda causa, contemplaba o pouco que se falaba o galego entre “nós”. Ata 1936 a falta de actores vai ser un dos argumentos máis utilizados en contra do teatro galego, malia que sempre sobrasen actores amadores. A segunda causa non é máis ca o reflexo dunha sociedade que, naquela altura, se avergoñaba da súa fala e da súa cultura.

Outra das súas pezas é *Bodas de Ouro* (1921); hai noticia dalgunha outra coñecidas pola súa data de estrea, pero sen publicar, como *Sabela* (estreada en 1903), *Feromar* (estreada en 1907) ou *Copas e bastos* (estreada postumamente en 1922)... Galo Salinas foi dos máis coñecidos dramaturgos galegos e o autor máis representado do século XIX.



Emilio Álvarez Giménez (1830-1911), escribiu diversas pezas dramáticas en lingua castelá. En galego compuxo *Mari Castaña, unha revolta popular*, dramatizando a historia dunha fidalga do século XIV, María Castaña, ou Castiñeira, que encabezou unha revolta popular contra os abusos e inxustizas cometidas polo bispo de Lugo, Pedro López de Aguiar. A obra foi premiada nos Xogos Florais de Pontevedra en 1884.

Xan Cuveiro Piñol (1821-1906). É o primeiro en converter a vida do máis célebre conde de Camiña e Soutomaior en materia literaria, este drama histórico en verso, nun acto e tres cadros, *Pedro Madruga*, publícase en Pontevedra en 1897. O problema fundamental da peza é que carece de estrutura e conflito dramáticos. A falta de técnica, a retórica desbordada e mais a ideoloxía asolagan a obra da que o único que se salva son as boas intencións do autor: reivindicación da historia de Galicia a través da resurrección dun mito.

2.1. A SUPERACIÓN DO COSTUMISMO.

Entre a xeración de precursores e a dos continuadores prodúcese un cambio cualitativo e sobre todo cuantitativo, aumenta o número de autores e obras. Desde o punto de vista formal a transformación máis significativa que facilitará a ruptura que supón a dramática nacional vai ser o abandono do verso, iniciándose así unha literatura dramática en prosa máis elaborada.

Son aínda moitas as pezas deste período que se enmarcan dentro dese costumismo tan popular como practicado, pero en moitas delas atopamos xa a denuncia de determinados posicionamentos antinaturais, que supuñan unha renuncia aos sinais de identidade, ou a determinados usos e costumes que de forma clara atentaban contra a lingua, a cultura e o benestar da xente. Autores como Xavier Prado Rodríguez *Lameiro*, Uxío Charlón Arias ou Manuel Sánchez Hermida son exemplo dun didactismo premeditado e inusual. Este afán reivindicativo ten unha clara influencia no discurso dramático que se volve hipernarrativo, predominando a palabra sobre a acción. O obxectivo é galeguizar a sociedade. Isto vai incidir necesariamente nos trazos formais das pezas teatrais, nas que todo se sacrificará á transmisión efectiva dunha mensaxe precisa: a defensa da lingua, a loita anticaciquil, a defensa da aldea como depositaria das esenciais da verdadeira cultura galega ou a recreación de personaxes e momentos salientables do noso pasado como pobo.

2.2. A ESCOLA REXIONAL DE DECLAMACIÓN.

Un grupo reducido de actores dirixidos por Eduardo Sánchez Miño solicitan a mediados de 1902 a colaboración de Galo Salinas para a creación dunha Escola de teatro e anuncian para o 18 de xaneiro de 1903, no Teatro Principal da Coruña, unha función destinada a recadar fondos para crear a **Escola Rexional de Declamación**. A parte galega do programa consistía na estrea en Galicia do drama *¡Filla...!* de Galo Salinas. O 18 de xullo de 1903 a Escola estrea *A Ponte, drama en dous actos en prosa* de Manuel Lugrís Freire. A obra, primeiro drama galego en prosa, rompía co costumismo e o drama histórico para inaugurar an Galiza o teatro social ou de tese. *A Ponte* tocaba as cuestións máis candentes da sociedade galega da época. Falaba dos problemas que preocupaban no momento e facíao utilizando a mesma lingua en que falaban os traballadores, renunciando ao uso do verso redixindo, Manuel Lugrís, a súa obra en prosa. En maio dese mesmo ano Galo Salinas abandonara a Escola Rexional. En marzo de 1904 a Escola estrea no Teatro Xofre de Ferrol *Minia, drama n-un acto en*



prosa, tamén de Manuel Lugrís, esta peza trata tamén unha cuestión social. Minia vive agachada co seu fillo na casa dunha amiga debido a que teme pola vida do pequeno. Cando nova, Minia entrou a servir na casa dun fidalgo e foi seducida polo vinculeiro, que non casou con ela, pero recoñeceu a Fiz. Agora, despois de varios anos, o segundoxénito, Reinaldo, quere facerse co sobriño para poder herdar o seu irmán que morreu en Cuba.

Entre decembro de 1903 e marzo de 1904, Eduardo Sánchez Miño, verdadeiro fundador da Escola Rexional abandona o grupo. En outubro de 1904 parece que está superado o problema da Escola, con Lugrís como presidente e o actor Bernardo Jambrina como director, representa na Coruña *Minia*, estrea o monólogo *Rentar de Castromil*, de Martelo Paumán del Nero, e mais *Mareiras* de Manuel Lugrís. Neste novo drama Lugrís proba a fórmula do teatro clásico en tres actos, o primeiro do noso teatro. Baseándose nunha historia real acontecida en Sada durante a súa nenez, escribe o que toda a crítica considera o seu mellor drama.

A Escola Rexional de Declamación realiza a súa última actuación o 19 de marzo de 1905 cun programa íntegro en español.

2.3. AUTORES E OBRAS

Manuel Lugrís Freire (1863-1940), iniciador da creación dramática en prosa. A súa obra consta das traxedias *A Ponte* (1903), *Mareiras* (1904), *Minia* (1904), *Esclavitú* (1906), e as comedias *O Pazo* (1917), *Estadeíña* (1919) e *A costureira de aldea*, comedia en verso, de 1884, primeira obra escrita na emigración cubana, non hai constancia de que fose representada e non se chegou a publicar.

Xesús San Luís Romero (1872-1966) nacido en Carballo e emigrado en Bos Aires, estrea na capital arxentina *O xastre aproveitado*, comedia nun acto en verso, representada polo “Orfeón Gallego Primitivo” en 1898, e mais o monólogo *Pra que m’enamorei?* en 1897. De volta a Galiza instálase en Compostela, onde estrea en 1918, *O Fidalgo*, no Teatro Principal. O éxito da representación foi tan grande que, ademais de catro representacións en Compostela, realizaron tres na Coruña e viaxaron tamén a Ferrol, Ourense e Vilagarcía, o grupo santiagués que a representou foi o cadro de declamación da Federeción Obreira “Brisas Futuras”.

Xavier Prado Rodríguez (1874-1942), máis coñecido por *Lameiro*, deixou nos a súa obra recollida en dous tomos, *Monifates* e *Farsadas* publicados en 1928. No primeiro tomo atopamos: o sainete *Almas sinxelas*; *Tratos*, xoguete cómico; *Luis de Castromouro*, comedia bilingüe; *Todo ten goberno*, sainete; *Un home de sorte*, monólogo e *O cego da Xestosa*, entremés. O segundo tomo contén: *Os trasacordos de Mingos*, sainete; *Soledá*, zarzuela melodramática; *Vida Vilega*, sainete; *Marta*, comedia bilingüe; *Na corredoira*, sainete; *Estebiño*, sainete e, por último, o diálogo amoroso *Marzadas*. Foi un grande animador teatral, actividade que desenvolveu á fronte da Coral de Ruada de Ourense, coa que estrearía a maioría das súas pezas, nas que combina a crítica social coas estampas costumistas.

Nan de Allaríz (1875-1927) por verdadeiro nome Alfredo Fernández, é fundamentalmente un escritor costumista que recolle personaxes e situacións da cultura tradicional, sen renunciar tampouco a unha certa dose de crítica social. Ademais de escritor foi actor profesional e tenor cómico, percorrendo Sudamérica cunha compañía propia. Da súa autoría son: *Recordos dun vello gaiteiro*, estreada na Habana, nas celebracións do Apóstolo en 1904, impresa na Coruña; ao ano seguinte estrea *¡Airiños... leváime a ela!*, *boceto cómico-dramático* e *O zoqueiro de vilaboa*, *boceto de zarzuela gallega* estreada tamén na Habana en 1907 e impresa na Coruña, é a súa peza máis coñecida e representada. É autor tamén do monólogo *O vello y o*

sapo, *Loitas da y-alma*, cadro dramático, *Foiche boa a festa*, monólogo, todas elas inéditas.

Avelino Rodríguez Elías (1872-1958) Con Rodríguez Elías o teatro galego volvía ao verso dos primeiros rexionalistas. Os *catro túneles* e *O miñado e mais a pomba* ofrecen a posibilidade de liberar totalmente o riso, son costumismo puro. Na primeira Alberte conta, coa gracia e a retranca dos paisanos, os seus intentos por bicar a Rosa no percorrido entre Redondela e Pontevedra, aproveitando as tebras dos túneles, alcanzando como premio un zocazo na cabeza. En *O Miñado...* hai un diálogo entre Bastián e Manuela, un galanteo de aldea en que non falta a labazada nin as segundas intencións, e que responde aos tópicos habituais sobre intencións tanto do home coma da muller: el “sacar tallada” e ela “pescar” marido. *O embargo* presenta en escena un vello eivado que conta ao público as súas desgracias. En todas elas utiliza o verso octosilábico, en romance, sen que a corrección métrica lle preocupe demasiado, polo que é doado achar verdadeiros ripios, na procura, sobre todo, do riso. As súas obras foron recollidas nun volume co título *Obras teatrales galegas* no que se inclúen, ademais das xa citadas: as comedias *San Antón o casamenteiro* e *O guardia Mor*, os entremeses *O sobriño do Abade* e *O pano amarello*, as alegorías *O trunfo da muiñeira* e *A tixela da vida*, os monólogos mencionados e mais un, *A venganza do Sultán*. A súa obra é dunha extrema sinxeleza e sitúase de cheo no ámbito do enxebrismo e do costumismo.

Xesús Rodríguez López (1889-1930) médico lugués, foi tamén escritor e cultivou diversos xéneros entre os que destaca a poesía e a novela. Trátase dun escritor de raizame labrega, quer no léxico quer no pensamento, preocupado por reflectir a Galiza rural do seu tempo. É autor da peza teatral *O Chufón* (1915). Para escribirla partiu dun drama de José M^a López Castiñeiras, do que tirou algunhas escenas; a partir de aí construíu unha obra baseada nas confusións e malentendidos propios da comedia de enredo. Aparece o personaxe do Chufón, especie de casamenteiro que exercía nas terras do Courel e o interior de Galiza.

Uxío Charlón Arias (1889-1930), e **Manuel Sánchez Hermida** (1888-1940), animadores do Real Coro Toxos e Frores de Ferrol, compuxeron sainetes de dous personaxes que eles mesmos interpretaban; utilizan tipos populares para facer unha apoloxía do uso da linguaxe e vehicular unha mensaxe comprometida coa defensa do ideal patriótico. O coro Toxos e Frores presentouse ao público no ano 1915 coa representación da zarzuela de Nan de Allariz *O zoqueiro de Vilaboa*. Aí estrearon tamén Charlón e Hermida a peza *Mal de moitos*, diálogo entre un Vello Petrucio, que fai un alto no camiño, e un Mozo que despois de sete meses na emigración esqueceu tanto a lingua como o camiño a casa. A retranca con que o Vello vai desmontando os argumentos do Mozo sobre a bondade do castrapo e dos costumes alleos, transformou este parrafeo nunha das pezas máis polpulares do noso teatro. A produción dramática destes dous artesáns ferroláns completouse con cinco obras máis, escritas todas elas entre 1915 e 1917. En *Trato a cegas*, estreada en 1916 e publicada en 1921, dous falsos cegos acordan formar grupo para pedir polas portas; o trato realízase no camiño a unha romaxe, interrompendo a conversa cada vez que se achega alguén para non seren descubertos. Con *Axúdate*, estreada en 1917, retoman o tema do abandono da lingua e denuncian a utilización do servizo militar como forma de que os oficiais contén con traballadores de balde. A máis complexa das súas pezas é *O menciñeiro*, estreada en 1917 e publicada con *Axúdate* en 1922, pois conta con catro personaxes, aínda que nunca están en escena máis de dous, o que permite aos autores representala eles sós. O teatro de Charlón e Hermida toma de Lugo o uso da prosa e o carácter reivindicativo da ideoloxía agrarista, mais enlaza coa tradición anterior ao teatro rexionalista no seu carácter popular e cómico. As outras dúas pezas,

Noiturnio periodístico e *Calquera entende este enredo...*, foron escritas por encargo, ambas son bilingües e probablemente por iso non as publicaron. O compromiso de Charlón e Hermida primeiro cos movementos agraristas e despois coas Irmandades foi incondicional; de feito, as súas obras viron a luz nas coleccións Céltiga e Nós.

Manuel Comellas Coímbra (1853-1925), escribe o drama en prosa *Pilara ou a grandeza dos homildes* (1920), apoloxía “pedagóxica” do mundo mariñeiro na que volve aparecer a vella temática do señorito da cidade que pretende á moza da aldea. Foi estreada en 1919 polo cadro de declamación dos Dependentes do Comercio, de Ferrol, á fronte do cal estaba Xaime Quintanilla. A obra non respondía ás características de anovamento a que se aspiraba, pois mantiña o medio rural como depositario das esencias galegas fronte á corrupción da cidade, ademais de repetir un vello tema do teatro rexionalista: o acoso sexual que sufrían as mulleres do pobo por parte dos homes das clases dirixentes. Mais *Pilara* era un drama en tres actos, a súa lingua era un exemplo de depuración, o autor unha autoridade cultural, política e moral en Ferrol e á estrea asisitiu ese público urbano da clase media que procuraban as Irmandades, conseguindo un enorme éxito. Tamén é autor da peza *Redención por amor*, representada mais non publicada.

3. O TEATRO DAS IRMANDADES.

Será a partir de 1916, grazas ao labor das Irmandades da Fala, cando o teatro galego experimente un salto cualitativo importante con respecto á súa precaria situación anterior. Esta mudanza afectará ao número de autores e obras pero sobre todo á calidade dos textos, suxeitos agora a maiores niveis de esixencia formal, temática e estética. Maniféstase na proliferación de grupos amadores, a diversificación de xéneros, a ampliación de lectores e espectadores, o influxo de dramaturxias europeas ou a renovación escénica.



Efectivamente, as Irmandades da Fala, como movemento reivindicador do idioma galego, consideraron o teatro como un dos ámbitos onde a lingua debía gañar a batalla do prestixio social e ao mesmo tempo viron nesta arte o medio para o espallamento das ideas galeguistas. É por isto que potenciaron a escrita e representación de pezas en galego, preocupándose pola introdución de novas técnicas e temas e pola construción dun modelo de lingua que superase a constante apelación ao vulgarismo e ao dialectalismo que dominara nos textos teatrais de etapas anteriores. Para cumprir estes ambiciosos obxectivos volcáronse na fundación de pequenos grupos teatrais e esforzáronse en cultivar a literatura dramática escribindo obras, facendo traducións, exercendo a crítica de espectáculos a través da prensa etc.

Este rexurdir do noso teatro terá ademais reflexo na emigración, sobre todo nas colonias galegas de Cuba e Arxentina, da man de autores como Mercedes Vieito Sousa, Nan de Allariz, ou Ramón Suárez Picallo (que estrea en 1925 a peza de contido anticaciquil *Marola*) e de cadros de declamación como o da “Unión Estradense”, que escenifica en 1928 a peza *A patria do labrego* de Antón Villar Ponte.

3.1. PROBLEMAS DA DRAMATURXIA NA ÉPOCA DAS IRMANDADES.

O primeiro atranco que encontran as Irmandades da Fala foi a falta de actores e actrices e a carencia de compañías teatrais dedicadas a representar obras en galego. De tal xeito que moitas obras converteríanse en teatro para ler aínda que fosen concibidas como teatro para representar. Foron os cadros de declamación de moitos coros populares (Toxos e Frores, Cantigas da Terra, De Ruada, Cántigas e Agarimos, Saudade, etc.) e os cadros xurdidos nas agrupacións locais da Irmandades (A Coruña, Betanzos, Vilalba...) as entidades que, a forza de voluntarismo, levaron adiante a tarefa de manter, divulgar e reorientar o teatro nesta época. A compañía máis importante e ambiciosa foi o Conservatorio Nazonal de Arte Galega, creado en 1919 pola Sección de Cultura e Fala da Irmandade da Coruña.

O prometedor comezo do Conservatorio Nazonal de Arte Galega torceuse moi axiña co enfrontamento interno entre os autores máis renovadores (Fernado Osorio, Antón Villar Ponte e Xaime Quintanilla) e os máis conservadores da tradición teatral anterior, Leandro Carré, que acabará retomando obras de autores como Lugrís, Galo Salinas, Lameiro. Charlón e Hermida, na súa Escola Dramática Galega creada en 1922 co desaparecido Conservatorio Nazonal de Arte Galega.

Outro dos problemas do teatro galego, nesta época, foi a dificultade para a edición de obras. A falta de editoriais dedicadas á publicación de libros en galego repercutiu tamén, negativamente, no desenvolvemento da nosa dramaturxia. No entanto hai que destacar o esforzo de editoras com Lar, Céltiga e, sobre todo, Nós. A primeira inaugurou unha colección de literatura dramática coa obra *O corazón dun pedáneo* (1926) do seu director, Leandro Carré, á que seguiron *O Mariscal* (1926) de Villar Ponte e Cabanillas, e *Hostia* (1926) de Cotarelo Valledor. A ferrolá Céltiga, editou nos anos 20 varios “parrafeos” de Charlón e Hermida (*Mal de moitos, Axúdate...*), *Almas mortas* de Antón Villar Ponte, e *Trebón* de Cotarelo Valledor. Pero a plataforma editorial por excelencia do noso tetro foi a editorial Nós de Ánxel Casal. En 1927 inaugurou a súa colección de teatro con *A tola de Sobrán* de Porto Rei, á que hai que engadir o volume recopilatorio *Típtico* (1928), de Antón Villar Ponte; *María Rosa* (1928) de Gonzalo López Abente; *O bufón d-el Rei* (1928) de Vicente Risco; a segunda edición de *O Mariscal*; *A Lagarada* (1928) de Otero Pedrayo, etc.

Por outra banda, para fomentar a creación de obras, convocáronse na época varios concursos como o da Irmandade coruñesa (1918), o da Irmandade de Betanzos (1919) ou a Festa da Lingua de Santiago (1924), no que resultou gañadora a obra de Vicente Risco *O bufón d-el Rei*.

Un último problema que tivo que sortear o desenvolvemento da nosa dramaturxia a comezos do século XX foi a fortísima competencia do cinema nos gustos e preferencias do público. Os antigos teatros e Salóns foron transformándose ou adaptándose para poderen exhibir cinema producido e distribuído polas grandes compañías de Hollywood. En 1926 nacería o cinema sonoro e daquela a adhesión da xente ao novo espectáculo faríase masiva e imparable.

3.2. O CONSERVATORIO NAZONAL DE ARTE GALEGA

A creación do Conservatorio Nazonal de Arte Galega anunciábase en xaneiro de 1919. Á fronte del ía estar Fernado Osorio Docampo, actor profesional formado en Lisboa. Cumpría representar obras que non se desenvolvesen en ambientes rurais e que os protagonistas fosen de clases media ou alta, para desvencellar a utilización da lingua das clases populares e demostrar que o galego era válido para todos os falantes e para todos os rexistros. Había que crear un teatro que interesase ás minorías cultas, un teatro que gañase o público non por patriotismo senón polas súas cualidades artísticas, e que ademais atraese á clase media urbana máis colonizada, que de ningunha maneira se identificaba co teatro rural. Tamén era necesario que o

repertorio contase con máis obras longas, xa non se trataba de realizar festivais variados, senón de que todo o espectáculo fose dramático e en galego. Para a presentación do Conservatorio, Antón Villar Ponte encargou unha obra que reunise as características desexadas a un escritor consagrado, recoñecido por todos e celebrado pola prensa: Ramón Cabanillas.

As esixencias do Conservatorio deixaban fóra do programa e do repertorio todo o teatro galego. Por iso en *A Nosa Terra* non se cansan de repetir que a nova institución non despreza o teatro ruralista, pero considera que ese teatro ten xa o seu público, o dos coros, e que agora é necesario crear o público dun teatro culto e urbano. Esta vontade de ruptura coa tradición galega ficou plasmada no acto de presentación do Conservatorio no Pavillón Lino da Coruña, o 22 de abril de 1919. A estrea de *A man de Santiña*, de Ramón Cabanillas, completouse coa obra *Uma anedota*, do portugués Marcelino Mesquina, prescindindo de todas as obras galegas existentes. O máis importante da obra de Cabanillas é que rompía coa tradición ruralista ao presentar en escena persoas das clases sociais máis altas falando galego. Era, por tanto, a primeira comedia de costumes señoriais contemporánea. O proxecto era audaz e arriscado, porque se ía enfrontar non só cos autores das vellas



Escena de *A man de Santiña* fotografada polo bisavó de R. Cabanillas

tendencias, senón tamén cos defensores da galegitude en español e mais co público, educado na dramaturxia española. A pesar diso, as actividades dramáticas continuaron prosperando coa creación de coros populares: “De Ruada” e “Os Enxebres”, en Ourense; o grupo “A Terriña” en Santiago, continúa o cadro de declamación de “Toxos e Frores” de Ferrol, etc. Neste ambiente de receptividade o Conservatorio anuncia, para finais de maio, a súa seguinte estrea, o drama *Donosiña*, de Xaime Quintanilla. A obra de Quintanilla respondía a todas as esixencias do Conservatorio. Estaba ambientada nas clases altas, mesmo xente que residía en



Xaime Quintanilla

Madrid falaba galego, e o tema era absolutamente universal xa que se trataba dun drama de paixóns con reberetes de intriga. A peza era totalmente nova tanto na perspectiva como na técnica dramática: o adulterio era cometido pola muller que se presenta como vítima da manipulación masculina e, por riba, Andrés é un marido que está disposto a perdoar. Os alicerces da sociedade patriarcal renxerían. E, para completar a desfeita, o ousado dramaturgo utiliza a técnica naturalista, isto é, non priva ao público de presenzar as grandezas e miserias morais dos personaxes: ardentes palabras de amor e desexo, apertas apaixonadas, liortas violentas, e mesmo unha morte será interpretada diante dun público afeito a saber deste tipo de accións por boca dos personaxes. A reacción dos sectores menos progresistas foi inmediata e a obra non chegou a ser representada polo Conservatorio.

O sector reaccionario creou unha outra escola na sede do coro popular “Cántigas da Terra”. As forzas do teatro galego non eran tantas como para as dividiren; os promotores do Conservatorio Nazonal de Arte Galega tiveron que ceder e as concesións foron tantas que a ruptura co teatro rexionalista ficou abortada. O

Conservatorio desapareceu, as aulas suprimíronse e todo ficou reducido a un simple cadro de declamación.

A partir de 1920, farase cargo do cadro de declamación do Conservatorio o actor Lois Lafuente, quen continuará na liña de ofrecer postas en escena de obras portuguesas (*Amanhã*, de Manuel Laranjeira; *Fim de Penitência*, de Marcelino Mesquita; e mais *Mater Dolorosa*, de Júlio Dantas), as cales se combinarán con estreas de obras galegas como *Entre Dous Abismos* de Antón Vilar Ponte; *A Tola de Sobrán*, de Francisco Porto Rei ou *San Antón Casamenteiro*, de Avelino Rodríguez Elías. Alén disto, o Conservatorio representará pezas anteriores á súa fundación como *O Fidalgo* (1918) de Xesús San Luís Romero ou obras da autoría do dúo conformado por Charlón e Hermida, que non respondían ao espírito universalista que as Irmandades pretendían inferirle ao noso teatro.

A segunda temporada do Conservatorio (1920-1921), que estará dirixida por Rodrigo García, botarase a andar coa estrea de *María Rosa*, de Gonzalo López Abente, obra que suscitou unha nova polémica, posto que o daquela machista público galego e mais os sectores máis radicalmente católicos das Irmandades non estaban a favor de que se representase unha peza de temática feminista e na que se critican os ben asentados prexuízos sexistas existentes e maioritarios na nosa sociedade nos anos de 1920.

Para calmar os caldeados ánimos, este cadro de declamación levou a escena pezas portuguesas onde se volta á visión tradicional da muller, como *Rosas de todo o ano*, e mais *Soror Mariana*, de Júlio Dantas, *Roncar sem Dormir* de Castro Soromello e *Os Dous Xordos*, de Manuel Lourenço Roussado.

Na terceira e derradeira temporada (1921-1922), de Novembro de 1921 a Marzo de 1922, este cadro de declamación representará maioritariamente obras portuguesas e, de Marzo a Xuño, practicamente só autores galegos. Ademais, a partir de Febreiro de 1922 o Conservatorio Nazional de Arte Galega pasará a chamarse Escola Dramática Galega e estará dirixido por Leandro Carré Alvarellos. Nos seus catro anos de existencia (1922-1926) a Escola Dramática Galega fará camiñar o noso teatro polos vieiros do costumismo e do ruralismo. De todas as maneiras, o “Decreto de Separatismo” publicado en 1923 polo xeneral Miguel Primo de Rivera, só permitía a utilización das chamadas, neste documento legal, “linguas rexionais” en representacións de tipo ruralista e folclórico, polo que non se permitía unha vía diferente á que estaba a promover Leandro Carré Alvarellos. As obras que escapaban destas tendencias podían ser publicadas, mais non levadas sobre o escenario, debido a que a súa difusión no papel era moito menor que na escena, posto que estas pezas serían lidas por minorías cultas xa convencidas do ideario galeguista. Alén disto, este Decreto pouco ou nada puido afectarlle á Escola Dramática Galega posto que deixou de realizar representacións co inicio do réxime ditatorial de Primo de Rivera.

Podemos dicir que o Conservatorio Nazional de Arte Galega supuxo unha fermosa mais fracasada tentativa de aguillar de xeito definitivo o teatro en Galiza, promovendo unha dramática innovadora e de corte europeo para a que non estaba preparado o aínda conservador público galego.

3.3. TENDENCIAS E AUTORES

Durante un longo período asistimos a unha profunda transformación na creación dramática, que se manifesta nunha progresiva experimentación de novas formas, e no tratamento de temáticas máis universais, afastadas do realismo costumista, que vai sufrir un desprazamento progresivo. Pero a necesidade de espallar o ideario nacionalista converterá o teatro nun instrumento de propaganda, o que vai propiciar a convivencia de tres tendencias na creación dramática:

- A popular e costumista, ou tendencia conservadora representada por autores como Rodríguez Elías, San Luís Romero, Xavier Prado “Lameiro”, Charlón e Hermida, Manuel Comellas Coímbra, etc.
- A dramática social ou tendencia renovadora cunha intencionalidade política cada vez máis manifesta, na que se encadrarían os impulsores do Conservatorio Nazonal de Arte Galega: Fernando Osorio, Antón Villar Ponte, Ramón Cabanillas, Xaime Quintanilla e Gonzalo López Abente.
- Unha nova dramática na que atopamos un devezo de universalidade e transcendencia, descoñecida na escritura dramática anterior, e que se deixará traslucir fundamentalmente na obra do grupo Nós e da xeración do 25.

Malia as dificultades descritas, na época das Irmandades da Fala vanse sentar as bases dunha dramática nacional que quere transformar a creación teatral existente e para conseguilo introducen unha serie de cambios esenciais:

- Maior dramaticidade nas obras, fronte a excesiva narratividade do teatro anterior.
- Abandono definitivo do verso.
- Introducción de temáticas máis universais.
- Trnasformacións substanciais en ambientación, personaxes e aspectos formais.

Ramón Cabanillas Enríquez (1876-1959), é autor de *A man de Santiña* (1921) estreada en 1919 polo Conservatorio Nazonal de Arte Galega. Trátase dunha comedia de remate ledado na que o conflito vén motivado polo suposto amorío entre Don Salvador e a súa sobriña Marirrosas, que agarda a chegada de Ricardo, o noivo emigrado ás Américas. O malentendido, argallado polo inocente de Don Pedro, resólvese tras a intervención da súa afillada, Santiña, filla de Don Salvador.

Cabanillas consegue moito máis ca construír unha obra na que a nosa lingua non desmerezca de calquera argumento que se lle presente (obxectivo declarado polo propio autor no prólogo), senón que ademais lle outorga á creación dramática en galego unha dimensión ata daquela descoñecida: aparece o que poderíamos chamar a literatura dramática “culto”: a peza ben deseñada e construída, cuns personaxes ben caracterizados e que seguen unha liña de conduta coherente cos seus trazos psicolóxicos.

O *Mariscal*, traxedia histórica en verso, foi impresa na Coruña no ano 1926 e escrita en colaboración con Antón Villar Ponte. É unha peza ambiciosa na que Cabanillas recrea os feitos que conduciron á morte de Pardo de Cela, figura histórica que representaba o desexo de autogoberno e independencia de Galiza. Non chegaría a ser representada como tal, se ben Cabanillas preparou o libreto dunha ópera que co mesmo título, e música de Eduardo Rodríguez Losada foi representada no teatro Tamberlick de Vigo o 31 de maio de 1929.



Cabanillas figura como autor da adaptación dunha peza da dramaturxia popular, *Romance do cristiano e do mouro na Franqueira* (1949), na que se recrea unha loita de mouros e cristiáns; outras pezas de interese son *A ofrenda das fadas no portal de Belén*, *Retablo de nadal* (1958) e *Macías o namorado* (1956), poema escénico.

Antón Villar Ponte (1881-1936), foi o principal impulsor das Irmandades da Fala e promotor e director de *A Nosa Terra*. En 1928 publica diversas pezas baixo o título de *Tríptico*, nas que analiza tres dos grandes problemas que vive a Galiza da

época. *A patria do labrego, drama galego nun acto* (1905), levada á escena polo cadro das Irmandades na temporada de 1919-1920, trata do caciquismo; *Almas mortas*, é unha tremenda alegación contra a emigración e o papel desgaleguizador que estaba cumprindo na sociedade; *Entre dou abismos*, é unha farsa trágica na que atopamos unha certa dose de surrealismo tanto na presentación como no desenvolvemento do conflito; trata da superstición.

Os *evanxeos da risa absoluta (anunciación do Antiquixote)* (1934), é unha peza novidosa. É certo que, por veces, carece de ritmo e tensión dramática, pero presenta unha moi acertada caracterización dos personaxes e outros acertos. En 1935 publica *Nouturnio de medo e morte*, que podemos encadrar dentro da estética do “folk-drama”. Da súa autoría son tamén *O peso dunha lei*, *A probiña que está xorda*, baseada no poema de Rosalía, aínda sen publicar, ao igual que *Teatro da natureza*, *A festa da malla*, *Estampa folclórica con relanzos de cantigas, baile e contos de vellas*.

Armando Cotarelo Valledor (1879-1950), catedrático e primeiro presidente do Seminario de Estudos Galegos. Podemos agrupar ás súas obras en catro grupos, segundo a temática:

- a) Teatro labrego: *Trebón, farsada dramática en tres autos*, estreada polo cadro de declamación da Universidade en 1922. *Lubicán, conto dramático de lobos e de amores, en tres cadros en verso* (1924), máis do que ningunha outra das súas obras, esta é unha peza puramente costumista, en que a ideoloxía rexionalista, que identifica o mal coa cidade e o bo e enxebre coa aldea, aparece expresada como discurso directo na boca de Inesa. A correcta dosificación da intriga, o dominio da técnica dramática e mais a riqueza e coidado da linguaxe dan ás obras de Cotarelo Valledor unha calidade que as transforma no mellor do teatro rural.
- b) Teatro pacego: a comedia sentimentál *Sinxebra* (1923) na que por mor da verosimilitude certos personaxes falarán en español. É a única peza de Cotarelo que se desenvolve nun pazo.
- c) Teatro histórico: a traxedia *Hostia* (1926), publicada na colección Lar, nesta peza a figura reivindicada sería Prisciliano, poñendo en escena as derradeiras horas de heterodoxo galego.
- d) Teatro mariñeiro: cos dramas *Beiramar*, estreada pola “Agrupación Dramática Galega” en 1931, e *Mourenza*, a derradeira e mellor obra de Cotarelo, estreada en Madrid en 1932.



Tamén da súa autoría é o libreto da ópera *¡Ultreya!*, con música do mestre Eduardo Rodríguez Losada, estreada en 1932, orixinalmente escrita en galego pero finalmente traducida tras os requirimentos dos cantantes.

Leandro Carré Alvarellos (1888-1976), autor, director e investigador, publica os primeiros traballos respecto da historia do noso teatro: “A moderna orientación do Teatro galego” (1923), e “Literatura galega. Teatro” (1960). Cofundador e director da editorial Lar, director da Escola Dramática coruñesa, actor, escenógrafo... É autor de dramas como *Rexurdimento* (1918), *O pecado alleo* (1923), considerada por el mesmo como a súa mellor obra. Tamén fixo comedias como *Tolerías* (1917), *Pra vivir ben de casados* (1917), *Noite de ruada* (1918), *Enredos* (1919), *A venganza* (1922), *O corazón dun pedáneo* (1922), *Noite de trunfo* (1926) e outras. Para o coro Saudades da Terra da Coruña fixo varios cadros escénicos como *A espadela* (1924), *Alborada no día da Festa* (1924), *Unha noite no muíño* (1924), etc.

4. O TEATRO DAS VANGARDAS.

Durante a Ditadura do Xeneral Primo de Rivera (1923-1930) o único teatro permitido foi o realizado polos cadros de declamación de coros populares. Non ficou en activo ningún dos grupos de teatro que funcionaban á marxe das agrupacións folclóricas e coros populares que eran apoiados polo Réxime.

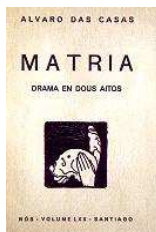
A fins de 1925, xa na denominada segunda etapa da ditadura e despois de dous anos sen que se vise en Galiza máis que o teatro costumista ou as zarzuelas que representaban os coros, a nova xeración de intelectuais, os denominados Vanguardistas, retomou a cuestión do teatro. Rafael Dieste afirmaba que non existía teatro galego por mor da mala formación dos actores e a baixa calidade artística dos dramaturgos e avogaba pola adaptación de obras portuguesas, que practicamente non precisaban modificacións. Das súas palabras dedúcese o descoñecemento de que durante catro anos o cadro de declamación das Irmandades da Fala estivera facendo o que el propuña como novidade.

Os autores da chamada xeración do 25 teñen en común o seren os máis novos do nutrido grupo de intelectuais e artistas que agroman durante o primeiro terzo do século XX. Unha das características fundamentais desta xeración é a súa adscripción ás correntes vanguardistas, tendencias que non se manifestan con tanta rotundidade na literatura dramática. Pero que podemos constatar nalgúns obras dos autores máis significativos: Xaime Quintanilla, Álvaro das Casas e Rafael Dieste.

Xaime Quintanilla Martínez (1898-1936), médico en Ferrol, foi fusilado polas forzas fascistas debido á súa militancia socialista e nacionalista. Escribiu *Alén* (1921), inspirada nun suceso real: o dun mestre de ocultismo norteamericano que se suicidou para demostrar que as almas podían volver do Alén. Esta comedia, que nunca foi estreada, levaba ás últimas consecuencias as pretensións do Conservatorio Nazonal de Arte Galega e desenvolvía a acción en Nova Iorque con protagonistas norteamericanos que falan en galego. *Donosiña*, peza estreada en 1920; a obra inédita *A estraña*, escrita en colaboración con Victoriano Taibo.

Álvaro de las Casas Blanco (1901-1950), é autor dunha abundante obra en galego, estableceuse en Arxentina tras a Guerra Civil e regresou a Barcelona en 1950. en agalego dedicouse preferentemente á literatura dramática e boa parte da súa obra está orientada á defensa e espallamento da ideoloxía galeguista. En 1929 publicou *A morte de Lord Stauler*, drama de carácter histórico que sitúa a acción na época das loitas dinásticas entre Pedro I e a casa de Trastámara, peza cunha certa tendencia ao nihilismo existencial e chea de “saudosismo”.

Logo publica tres entremeses satíricos recollidos na entrega *Tres conversas* (1930), no primeiro *O tolo de lastra*, ocúpase do clero e dos caciques; o segundo, *Dente de ouro*, é un irreverente esperpento hiperexpresionista e, en *A gavilla*, analiza os intentos de mediatización do voto dos máis desfavorecidos. Tamén publicou *O outro* (1930), *Sabel* (1934), *Teatro dos nenos* (1936), *Rechouchío* (1936) e *Mitín* (1936). A súa obra máis coñecida é *Pancho de Rábade* (1930), que trata da perda dos sinais de identidade e da progresiva desgaleguización da nosa sociedade, tema que tamén aparece en *A volta* (1933). Nesta liña entre o realismo e o simbolismo temos que situar tamén o drama *Mátria* (1935), no que se describe cun ton alegórico e fondamente nihilista os moitos males que acosaban a Galiza.



4.1. RAFAEL DIESTE (1899-1981). *A FIESTRA VALDEIRA*.

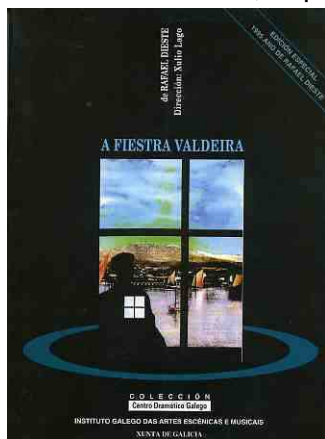
Estivo vinculado á literatura dramática e ao teatro en lingua castelá a través da súa participación, como director, no Teatro de Guiñol das Misións Pedagóxicas e no seu traballo de director do grupo de teatro Nueva Escena (especie de Centro Dramático Nacional), agrupacións para as que escribiría pezas de notable calidade. Cómpre tamén sinalar a importancia dos seus traballos teóricos respecto do teatro: “Revelación y rebelión del teatro” (1935) ou “Tratado mínimo del arte de la escena” (1945), que podemos situar entre os máis importantes no ámbito da teoría teatral escrita no século XX no estado español.

En galego escribiu *A fiestra valdeira* e mais a pequena peza *O drama do cabalo de axedrez*, publicadas en 1927.

O argumento e composición de *A fiestra valdeira* xorde dunha anécdota persoal do autor: ao seu amigo e compañeiro de pensión en Vigo, o pintor Medal, aconteceu o caso de verse requirido por un cliente para que modificase un cadro que acababa de facer. Dieste, despois de aconsellarlle que non cedese ás pretensións do seu cliente, pasou toda a noite en vela ideando unha creación literaria sobre o asunto.

Coa lectura desta peza, faría Dieste, o 22 de xaneiro de 1927, o seu ingreso oficial como membro numerario do Seminario de Estudo Galegos. Polo que parece a obra tivo que agardar oito anos para subir a un escenario. Foi no propio Rianxo natal do autor, a finais de 1935, por iniciativa dun grupo de mozos e mozas da vila dirixidos polo propio Dieste.

A fiestra valdeira é unha comedia estruturada en tres lances que segue o desenvolvemento clásico en exposición, nó e desenlace. O tema central é a identidade social do individuo, exposto a través dun argumento aparentemente intrascendente.



D. Miguel, emigrante que volveu rico, encarga un retrato que ten como fondo unha xanela aberta ao peirao da súa vila natal. A filla e mais a muller de D. Miguel consideran que esa paisaxe denuncia, dunha forma demasiado evidente, a humilde orixe da familia, polo que pretenden que sexa substituída por un xardín fidalgo que os vincule a unha clase social á que non pertencen. O protagonista accede á petición, provocando a indignación dos seus amigos, os mariñeiros de Rianxo, que primeiro o abandonan e despois, nun raptó de rabia, acaban recortando do lenzo o retallo en que figura a fiestra. A loita interna que se desencadea en D. Miguel resólvese coa renuncia da familia ao xardín fidalgo e a restitución da paisaxe mariñá.

Orixinal e anovadora, a obra presenta unha trama ben deseñada e un acertado desenvolvemento; ao longo dos tres lances o autor vai fiando un conflito cheo de matices, introducindo pequenas accións secundarias que complementan e enriquecen a acción principal. Se ben a peza, pola ambientación, a caracterización e a conduta manifesta dos personaxes, tería que ser encadrada na tradición naturalista, a presenza do “cadro”, especie de obxecto transicional arredor do que se vai estruturando a acción, dálle un marcado carácter simbolista e unha plena actualidade. Nese retrato represéntanse as esencias dun mundo ameazado por mor dun mal entendido modernismo; a súa aceptación ou a transformación sitúa os personaxes en dous bandos que representan os posicionamentos posibles fronte a unha cultura diferenciada que algúns senten marxinal.

5. O TEATRO DO GRUPO NÓS.

Este grupo de autores, vencellados pola súa pertenza ás primeiras vangardas e pola súa participación activa no desenvolvemento do nacionalismo, non foi particularmente prolífico no eido da creación dramática, se ben a súa obra supón un salto fundamentalmente cualitativo. A súa aportación pode ser considerada transcendental pois a dramática galega acada o grao de universalidade que viña reclamando.

A creación dramática pasa a ser un fin en si mesma, deixando de constituír un recurso máis na loita cultural e política. A creación do Partido Galeguista, a plena participación das forzas nacionalistas nos foros de debate e discusión política (parlamento estatal incluído), e a existencia doutros medios de axitación e propaganda, posibilitou o nacemento dunha literatura dramática máis comprometida coa súa dimensión artística e estética, dando lugar a unha verdadeira revolución formal que, consecuentemente, tamén se deixa sentir nos contidos tratados. Achegáronse a movementos modernistas como o simbolismo e o expresionismo. Procuraban seguir o modelo do “teatro da arte” que implicaba a estilización de todos os elementos escénicos: a linguaxe, a mímica, a música, a pintura, a danza, a iluminación... Os homes do grupo Nós tamén padeceron a censura da ditadura de Primo de Rivera, pero na súa parte final e unha vez rematada, as publicacións dramáticas incrementáronse.

5.1. VICENTE RISCO, (1884-1963).

En 1924 a Liga de Amigos de Santiago convoca uns Xogos Florais que, ademais de incluíren o teatro, potenciaban o drama sobre a comedia. O premio de comedia ficou deserto mais o de drama fora gañado por *O bufón d-el Rei*, de Vicente Risco.

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

Grande admirador do teatro simbolista de Maeterlink, Risco toma algúns



elementos, como o nome dos personaxes (Tintagil e Golod) ou a utilización dos cabelos da amada como escada. Ricardo Carvalho Calero, na Introducción que redixiu para a edición de 1979, sinalou tamén a influencia da *Salomé* de Óscar Wilde, que resulta evidente no enxeño das frases da primeira escena, no abrupto final da defenestración e mais na retórica do Bufón. O tema da obra é a deformidade física e moral do Bufón.

O certo é que tanto na estética como na temática e a linguaxe, a obra de Vicente Risco foi un intento de modernizar e introducir novidades nun teatro galego que permanecía ancorado no costumismo. Lamentablemente non se sabería da existencia de *O Bufón d-El Rei* ata que o seu autor a lese no Seminario de Estudos Galegos en 1925; e non se coñeceu ata que foi publicada en 1928.

5.2. RAMÓN OTERO PEDRAYO (1888-1976)

É o autor máis produtivo, experimental e novidoso do grupo Nós. A total liberdade coa que enfronta a escrita dan lugar a unha experimentación sen precedentes na literatura dramática galega. Desde o punto de vista das temáticas tratadas, Otero recupera e recrea unha Galiza milenaria, vedraña e case eterna, en tronso de desaparición, mais non é a Galiza folclórica e enxebre presente en moitas das obras dramáticas da época, senón unha Galiza tan sorprendente coma universal.

Otero camiña entre o futurismo e o dadaísmo, entre o simbolismo e unha especie de neorromanticismo máxico, entre o esperpento e a farsada trágica; atopamos certos trazos do que logo será coñecido como surrealismo ou teatro do absurdo. O seu obxectivo non é tanto contar historias como mostrar ambientes, espazos, personaxes, obxectos, situacións, atmosferas, mais desde unha nova óptica, a partir dunha certa distorsión da realidade. Da mesma maneira que Castelao, Otero pretende sorprenden o lector pola intensidade das imaxes invocadas pola súa palabra liberada.

Otero comparte cos demais membros das Irmadades as preocupacións por crear un teatro nacional. Mais a súa persoal maneira de concibir a literatura fai do seu teatro un produto peculiar, máis apropiado para a lectura do que para a representación escénica.

Iníciase como escritor teatral en 1928, publicando ***A Lagarada***, a peza que mellor se presta á representación: o señor Vences de Alén, un labrego vello e rico, namórase dunha moza criada da casa, Basilisa de Quenlle. A moza dá esperanzas ao pretendente, agardando que este en pago lle pase os seus bens. Como isto non acontece, convence a Delmiro, un rapaz de dezasete anos, para que en vinganza mate o vello. Unha vez cometido o asasinato, os remorsos fan que o mozo abandone a Basilisa para converterse en foraxido. Con este simple argumento, Otero crea na obra un ambiente dominado polas forzas elementais da Terra, as paixóns máis primitivas e o poder demoníaco do viño, que se xungen na estación da vendima para precipitar a autodestrución dos personaxes. Paralelamente á acción principal desenvólvese a excavación do castro de Monte Medelo, feita por un arqueólogo universitario que aos ollos do pobo desenterra as forzas escuras agachadas no lugar e que serían as culpables da morte do vello.

A *Lagarada* significa un paso de xigante na dramaturxia galega, ata entón apegada ás fórmulas do teatro realista, ao introducir digresións líricas e elementos escénicos de raíz simbolista. Especialmente efectiva é a aprición en escena das pipas da adega actuando a modo dun coro grego, a personificación da alquitara ou mesmo a sombra dun arrieiro asasinado. A obra non foi levada á escena ata 1988.

Pouco antes da Guerra, arredor de 1934, Otero traballa nunha serie de pezas curtas que hoxe coñecemos como *Teatro de máscaras* (1975) ideadas por petición de Castelao e de acordo co concepto de Teatro da Arte que o rianxeiro desenvolverá máis adiante en *Os vellos non deben de namorarse* (1941). Nesta modalidade teatral,

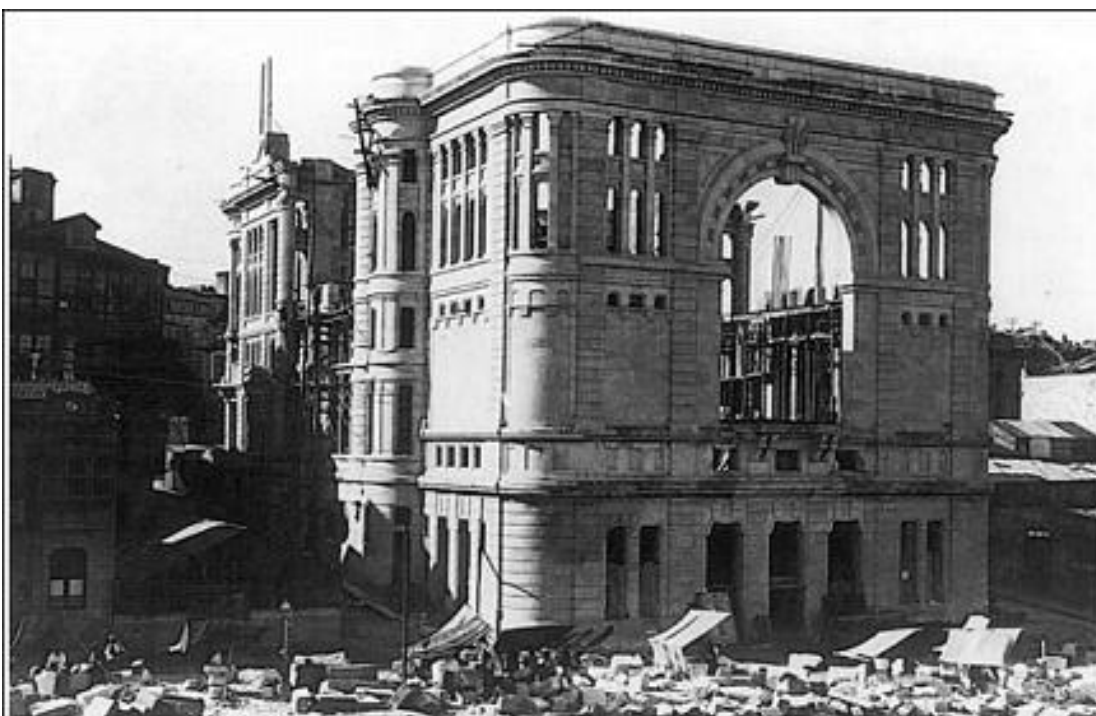
ademais do texto, xogan un apapel un papel primordial a coreografía, a música e a luz, pero sobre todo os efectos plásticos da montaxe reflectidos no tratamento do vestiario e do decorado, ou no uso de carautas que cobren o rostro dos actores e matizan de modo hierático pero expresivo os distintos momentos da acción.

Xa na posguerra volve á dramaturxia en obras como *Rosalía* (1959), *O fidalgo e a noite* e *Noite compostelá* (1973), todas elas concibidas como teatro poético para ler, dificilmente representable. Outra consideración merece *O desengano do prioiro* (1952), unha obra en que mistura elementos satíricos e elexíacos para nos presentar a introdución da industria dos ataúdes en Floravia, imaxinaria capital do Ribeiro, en substitución do ancestral cultivo do viño. A acultura da vida substituída pola cultura da morte; os vellos fidalgos polos artesáns e comerciantes de cadaleitos; a idílica harmonía da Galiza rural ameazada. A peza conclúe cunha rebelión incendiaria da mocidade que destrúe co lume o comercio macabro, nunha especie de berro esperanzado polo futuro do país. O argumento non acaba tampouco de callar en teatro debido á súa dramatización pouco elaborada.

En *Teatro ignorado*, recóllense un total de corenta e unha pezas curtas, que se poderían encadrar dentro do seu teatro de máscaras, datadas entre 1929 e 1950.

6. CONCLUSIÓN

A historia da nosa literatura dramática e do noso teatro está directamente relacionada co permanente enfrontamento entre os gardiáns do uniformismo do Estado e os defensores da diversidade; canto maior foi o poder político e administrativo dos primeiros, menos posibilidades de desenvolvemento tiveron as culturas secularmente marxinadas e minoradas. A censura, as prohibicións e as persecucións dos que ousaron disentir constitúen feitos obxectivos e documentados. A evidente relación entre literatura dramática, teatro e política foi e será sempre unha realidade certa.



Construción do Teatro García Barbón, de Vigo, a mediados dos anos 20. Hoxe Centro Cultural Caixanova.

7. ANTOLOXÍA DE TEXTOS

TEXTO 1

¡Filla...!

ESCEA X, E ÚLTEMA

MARIA, XULIANA, PATRIZO, PEDRO E RAFAEL

- PEDRO. *¡Valor, María, valor! (Aparte á María)*
MARIA. *¡Xa non falta, amigo Pedro! (idem á Pedro)*
RAFAEL. *¡Ten o curazón de cedro! (Idem á Xuliana)*
XULIANA. *¡Prefer qu' ô mate o delor! (Idem á Rafael)*
PEDRO. *¡Dios está enriba, n'o ceo (Idem á María)*
E non ch' a d' abandonar!
MARIA. *¡Teño ganas de chorar (Idem á Pedro)*
Miña pena n'o seu seo!
PEDRO. *¡Pois, domexa o sentimento! (Idem á María)*
RAFAEL. *¡Valor qu' estamos eiquí! (Idem)*
XULIANA. *¡Mentres, rezarei por tí! (Idem)*
MARIA. *¡Que Dios me conced' alento! (Idem á todos)*
(María avanza pouc' a pouco, vacilant' e apimind' o peito co-as mans.
Os d'o grupo anéma n' a y-ela lles sonrí tristemente.
Ó fin chega dispazo xunt' á Patrizo, arredíllasell' ô pé, tómall' unha man e
bícalla. Astúdes' a aución.)
MARIA. *¡Papai...! ¿quedóuse durmido? (Con tenreza)*
PATRIZO. *¿Quen me fala...? ¡Tí... María...! (Erguéndose)*
¿É soño... ou è louquería...! (Restregándos' os ollos)
¿É certo... ou me mínt' o ouvido...? (Mirando-a)
MARIA. *¡Sonll' eu...! ¿Non me conosceu*
Ó lle falar fai un pouco...? (Moi homilde)
PATRIZO. *¡Tí... vosté... ! ¡Pr' eu estou louco...*
Sin... por forza algo me deu...!
¡Pro qué, aquela muller
Que sentóuse n' esa silla...? (Sinalando-a)
MARIA. *¡Erall' eu... son sua filla,*
Paiciño qu' ô sempre quer!
Véñoll' a pidir perdón (Segue de rodillas)
D'a miña terrible ofensa:
¡Eiquí me ten endefensa...!
¡Perdone... ou mate...!
PATRIZO. *(S' apartando con horror) ¡Eso nón!*
¡Matarte... qu' ô faga Dios,
Perdonarte... xa n' ô poido
Qu' estóu maldicido, coido,
Y-ô ceo non me cheg' a vós!
XULIANA. *¡Perdón, perdón, meu Patrizo! (Ind' a él)*
PATRIZO. *¡Tamén tí...! ¡Nón, non será!*
RAFAEL. *¡Tío Patrizo...!*
PEDRO. *(Con arrogante anerxía) ¡Abasta xa...!*
¡Imos á perdel-o xuizo!
(Con ademáns brusqueiros báixase, colle á María pol-a cintura, a
levanta e a estreita contr' o peito.
Mira pra todos con argullo y-ô final fixase anérxieo e anoxado en
Patrizo.)

PEDRO. *Os homes de curazón (Con acento sentenceoso)*

*Cobizan ser poiderosos,
Pra s'admirar bondosos
Outorgando seu perdón.*

*Compadescen a indixencia
E pra dínos se xulgar, (Sintido)
Sínten ánseas de chorar
Dôces bágoas d'a concencia.*

*Teñen fame de disgraceas
N'a sua vida, moitos días,
Pra d'o que sofre, as legrías
Gozar ô facerll' as gráceas;*

*E n' hai quen s' estrema, eu creo,
Qu' a empurez' n' a mente medra,
Tiral-a primeira pedra (Con enteireza)
Nin, torpe, cuspir ô ceo;*

*Pois quen supoña, oucecado,
Fuxir d' esta lei qu' amostro,
O cuspe lle volve ô rostro
E a pedra venlle ô tellado;*

*Porque n'o mundo n' è crara
A razón, pese á quen pese,
Que si todo s' entendese (Con convinción)
Todo, sin, se perdonara.*

*Esto, piedoso, aprendín (Transición)
Qu' a caridá m' ô ensinóu...*

*E abonda, qu' agora vóu
Falar de mín e pra mín. (Paosa)*

N' antes d'o servicio m' ir

Eu tiña n'o curazón

Unha fortisma pasión,

E antr' o gozar y-o sufrir

D' un soño levei lembranzas,

E de cand' eiquí volvese

Os froitiños recollese (Con tenreza)

D' as miñas fieles espranzas...

Tornéi, e a cándeda pomba

Xa voara, pasados anos,

E fatais os desenganos

A pouco lévanm' a tomba.

Maldicína máis d' un día,

Desaspereime, chorei... (Sensación en todos)

Y-ô cabo... x' a perdonei...

¡A pómba... eras tí, María...! (Con amor)

Perdonei, que pol-o amor

Sei, que pirsiguind' o afán,

Espaxotamos n'o chán (Convincido)

Vida e paz, dicha y-honor,

E aquél que con fé notoria

N' ô sint' asin n'o profundo, (Con dinidá)

iNin è dino d'este mundo

Nin terá praza n'a groria!

Alcontréite mais fermosa

Pol-ô entenso d'o penar...

¡Paso á mín, que lev' ô altar

A miñ'adourada esposa...! (A bica n'a frente)

TODOS. *¡Pedro...! (Con ademiración e sempatía)*

PEDRO. *(A María compasivo) ¡Moito tês sofrido!*

¿Me quês...? (Estreitándo-a mais n' os brazos)

MARIA. *¡Sin, por miña nai!*

PEDRO. *¡Es miña! Pirdich' un pai
Y-en min hachas un marido.
Esquence d'a vila a moda
E dalle ôs recordos fin,
Que pra te chamar de mín
Tes post' o traxe d'a boda.
Xunt' a mín, con dinación
Morarás en santa calma...*

PATRIZO. *¿Y-eu...? ¿y-eu...? ¡FILLA... d'a-yalma...!*

MARIA. *¡Pai... meu pai d'o curazón...!
(Durant' o palramento de Pedro, loita Patrizo c'o seu rincor e c-o seu
paternal afeuto; ô fin, enducido pol-a aunegación de Pedro, abr' os
brazos á sua filla que n' eles se precepita con guirtos, o un e a outra, que
lles saen d' a-yalma.
Pedro sonrí tenro e colócanse ôs lados Xuliana e Rafael que lle collen e
apertan as mans.
Coadro: Maria e Patrizo seguen abrazados mentres falan os outros.)*

XULIANA. *¡Bindicido sexa Dios!*

RAFAEL. *¡Ó fin se fondiu o aceiro!*

XULIANA. *¡Xa n' estará o lar baleiro!*

RAFAEL. *¡Xa sonrí os curazós!*

PATRIZO. *¡Non mais loita, non mais loita!
Queiro vivir pr' amar...
Filliños, me perdonar (Aperta-ôs dous)
Que d' elo miñ' ánsea é moita.
Tiña n'o peito un volcán
Qu' as entranas m' abrasaba,
Rompíus'o cláter, e a lava
S' asparrama en pranto sân.
Quéírom' egoalar á vos,
Pol-o amor rexenerarme,
Pra ben n'o mundo alcontrarme
E ter praza xunt' a Dios...
Pro, fillos... n' abandonedes
A este coitado velliño...! (Sopricante)
D'a boda serei padriño. (Adiantándose)
Y-eu madriña s' ô queredes. (Idem)*

PEDRO. *Aceutado. ¿Quês María?*

MARIA. *Todo canto mandes tí.*

PATRIZO. *Pro, ¿viviredes eiquí?*

PEDRO. *Sin, pois le caosa legría.*

PATRIZO. *¡Gráceas...! ¡Que contento estóu
Que salvei sin pinitencia!
Lixada estab' a concencia
E con pranto se lavóu.
¡Ai, Pedro! tu' aución sobrieme
O Señor ôi amoroso...
Tí, él-o santo xeneroso
Qu' á filla y-ô pai ridime.
¡Gráceas... graças...! Ora sei
Ó qu' è d'o esprit' o gozar;
Cheguen, pois, a marmular
Y-ôs iñorantes dírei:
«A honra con o amor s' ampalma
Si con nobre aunegación
S' abaten co-a Relixión
As croels loitas d'a-yalma.»
(Coadro.) Patrizo colócas' antr' os noivos y-os aperta.
Xuliana e Rafael postos ô lado esquerdo, finxen teren anemada e alegre
conversa.*

CAI O TEÓN
Fin d'a comedia

Galo Salinas Rodríguez.1892.

TEXTO 2

Donosiña, drama en tres autos.

AUTO

TERCEIRO

A mesma decoración do prólogo. No centro unha mesiña, alumeada por un quinqué, con pantalla. Ó redor d'ela, sentados, ANDRÉS, SR. CURA, y-EUXENIO, xugando ô tresillo. ANDRÉS á dereita d'EUXENIO. Ao piano, qu'estará aberto, sentada, MADANELA, repasando papés de música. Á súa veira de pé, LELA. Un sofá á esquerda.

SR. CURA - (A *EUXENIO*) Está vosté mui desgraciado ista noite. É iste o terceiro codillo que lle dou.

EUXENIO - (*Baraxando as cartas*) Eu teño rachas no xogo.

SR. CURA - Pois xa sabe vosté qu'o qu'é desgraciado no xogo...

ANDRÉS - Si, é certo. *EUXENIO* é un afortunado, pro mui afortunado n'amores.

SR. CURA - Nada pódese decire. Xa sabe vosté, D. *ANDRÉS*, qu'os derradeiros serán os primeiros.

EUXENIO - (*Que foi dando cartas*) Pois está vosté trabucado, *SR. CURA*. Son, sin dúbida, un verdadeiro desgraciado en custións d'amor.

ANDRÉS - Eu paso.

SR. CURA - Pois eu xogo.

MADANELA - Tés eiquí un mañífico arquivo de música. Beethoven, compeito. Cuaseque todo ó de Mozart. As divinidades de Bach...

LELA - Pois eu dou eso, todo eso, por unha soila canzón nosa. Fai falla o mago qu'esperte, pra o mundo do arte, todo o mundo de xurdia poesía qu'hai na música do noso pobo.

MADANELA - Pois eu son de Beethoven. Tanto ó quero e ó sinto, paréceme tan crara a súa música, que teño dudado moitas veces - de sere certo ó que din os espiritistas - si eu terei sido, noutra vida, o mesmo Beethoven.

SR. CURA - (*Ós xogadores*) Con permiso... O espiritismo, señora, é cousa do diaño. (*Siguen xugando*) Isto non quere decir que seia cousa mala, pois o diaño, pra nos engayolare, ás veces fai cousas -non direi boas- pro si sorprendentes. Quizáves, si; a súa ánema fose, n'outros tempos, unha ánema xemela da grande músico. ¿Quén sabe a verdade?

ANDRÉS - ¡A verdade! ¿Vosté coida, *SR. CURA*, que non é posibre sabere a verdade?

SR. CURA - Toda enteira, non. Anaquiños d'ela, si. Ó que pasa, meu señor, é qu'as veces un anaco de verdade a coidamos a verdade enteira.

EUXENIO - Codillo, *SR. CURA*. Desquiteime.

SR. CURA - O diaño da conversa mo fixo. Descuideime. Eu debín lle poñere o rei de bastos.

ANDRÉS - Esa era a xugada, pro de parte non podía se librare.

EUXENIO - Deixaremol-o xogo pra mañán...

ANDRÉS - Por min...

LELA - Estou pensando, *SR. CURA*... ¿Vosté crê nos mortos?

SR. CURA - ¿Cómo si creio nos mortos?

LELA - Quero decire si crê na súa presenza, en que poidan nos dirixiren, nos alentaren, conviviren con nosco...?

SR. CURA - ¡Ouh, rapaza, rapaza! ¡Pois non te metes ti en poucas enfunduras! Xa che teño dito qu'eu creio en todo... menos no pecado. ¡Eu que sei, miña nena! Pergúntallo ô teu pai, qu'é home de mundo.

ANDRÉS - Vosté, *SR. CURA*, é home de fé e a fé será dona do mundo.

SR. CURA - Pois... eu non sei, non sei que che decire. Houbo eiquí, na parroquia, un enterramortos que morreu moi velliño. Era un petrucio sinxelo, bó, home de gran corazón. Y-él

diciame que, moitas veces, ten visto ós mortos. ¡Non lles tiña medo! Falaba d'eles como de bós amigos. Ás veces chegaba á miña casa e decíame: - SR. CURA, hai que facere unha misiña pol-a intención do Fulano... Sei que pena; non s'atopa á gusto na sua cova - E decíamos con tal seriedade e con un aquel, qu'eu creía....

MADANELA - Logo ¿vosté, crêe?

SR. CURA - Creio... qu'el creía, qu'el realmente vía ós mortos. Os vía, si; pro non sei si os vía pol-a sua fé, ou porque, verdadeiramente, os mortos andan, com'os trasgos, pol-o mundo adiante...

LELA - Ponme medo, SR. CURA.

SR. CURA - Pois non teñas medo, neniña. O noso enterramortos non tiña medo y-era porqu'o vello cimiterio non poñía medo a ninguén. Atopábase dentro das ruínas d'un vello templo gótico, do que se conservaban, aínda, os arcos oxivales, postos en pé por un verdadeiro milagre d'equilibrio. Pol-as noites a lúa entraba no cimiterio como na sua casa e todo falaba alí de calma, d'agarimo, de pracidade. Unha vés, fai d'isto xa anos, veu á parroquia un gran amigo meu. Era cego e tocaba o violín. Pol-a noite - él ó quixo - fumos ô cimiterio. Era noite de luar crariño. Viase ô lonxe o mare com'un espello de prata. Pol-o día fixera moita calore, pois nos atopábamos no mes da Virxe. E o meu amigo, na soedade feiticeira da noite, encomenzou á tocare o seu violín. Primeiro un nouturnio de Chopin; dimpois unha romanza descoñecida. Eu lembrarei aquela noite como unha das mais sereas da miña vida....

LELA - (*Berrando, histericamente, asustada*) ¡Ai!

ANDRÉS - ¿Qué é?

SR. CURA - ¿Qué che pasa, Leliña?

LELA - ¡Ai, non sei, non sei! Sentín com'unha mau fría que me tocaba na fronte; com'un salayo que me bicaba os ouvidos...

ANDRÉS - Ti estás tola, nena.

EUXENIO - Non se pode falare d'istas cousas diante de mulleres.

LELA - (*Abraza ô seu pai*) ¡Meu pai! ¡Meu paiciño! ¡Non foi medo, non! ¡Setin a sua friaxe...!

ANDRÉS - Vamos, acouga. Eres mui nerviosa.

MADANELA - ¡Xesús! ¡Qué medo púxome ista rapaza! (*A EUXENIO*) (Debaixo da tapa do piano tés a chave)

LELA - ¡Non; non foi medo, meu paiciño! Agora mesmo sinto que vai pasar algo, que che van facere algo.

ANDRÉS - ¿A min? ¡Non seias tola, Leliña!

SR. CURA - Pro LELA, por Dios. ¿Non che da vergonza de sere eisí?

EUXENIO - (*Collendo a chave debaixo da tapa do piano*) (¿Esta?)

MADANELA - (¡Si!)

LELA - ¡E non me creen, non me creen! ¡Pois eu ó vexo tan craro! ¡Sei qu'o daño que ch'iban facere xa cho fixeron!

ANDRÉS - Vaya, vaya; que me vou incomodare contigo, nena.

MADANELA - ¡Ai, qué tonterias, LELA! ¡Pareces parva!

SR. CURA - E a culpa a tiven eu. ¡Vaya por Dios! Non quixen facere un mal e ó fixen.

ANDRÉS - Non lle faga caso, SR. CURA. Esto é cousa de nervios, nada mais. ¿Pasouche?

LELA - Si, vaime pasando. ¡Qué medo sentin, papai!

EUXENIO - ¿Está xa tranquíá?

LELA - Si, xa estou tranquíá. Perdonádeme. ¡Por algo chámanme LELA! E pol-a miña causa pasáchedes un mal rato. Pro ¿por qué serei eu eisí?

SR. CURA - O principal é que xa che pasara a grima. Ti non debes te preocupare de nosco.

LELA - Pois por vostedes ó sinto. ¿Perdónasme, papai? ¿Perdonádesme?

ANDRÉS - Estás perdonada. E imos seguire a nosa veladiña.

MADANELA - A nosa velada xa está interrompida. Nin habria gusto nin tranquilidade suficiente pra seguire departindo com'amigos.

EUXENIO - ¡Calade! ¿Non ouvides?

ANDRÉS - ¿Qué é?

SR. CURA - Un can qu'ouvea.

MADANELA - Asomella un agoiro.

LELA - ¡Sinto medo outra ves, papai! ¡Qu'ouveo mais triste! ¡Parece un ánema en pena, que se queixa!

EUXENIO - ¡Ouvea com'un doente!

ANDRÉS - É o noso can: o Leyal. ¿Qué lle pasará?

SR. CURA - Vamos. A noite está pra sustos. Nin qu'o can asistira á nosa conversa.

LELA - ¡Cómo se laya, probiño!

MADANELA - ¡Qu'ouveo mais triste! ¡Pon friaxe nos osos! ¡ANDRÉS, por Dios; que fagan calare ese can!

ANDRÉS - ¿Calar? ¡Qu'ouvee!

EUXENIO - Pois vaya un gusto. Asustare ás mulleres.

ANDRÉS - (*Chamando*) ¡MARUXA! ¡MARUXA! Agora ó farán calare. ¡Calade vosoutros!

LELA - ¿Non ouvides como xeme? ¡Qué tristeiro é o seu ouveo!

MARUXA - (*Pol-o fondo*) ¿Chamaba, señor?

ANDRÉS - Si. ¿Non ouces o can? Pois baixa ô xardín e céibao. Fai unhas noites que non quere estare preso. Ceibándoo, calará.

MARUXA - ¡Probiño! ¡O can non fai daño a ninguén! Ninguén ten de pasare pol-a finca, pois atópase pechada a verxa, e pode estare ceibe o Leyal. ¡Eisí non ouveará!

ANDRÉS - Pois baixa axiña. (*A MADANELA*) ¿Estás satisfeita? (*Vaise MARUXA*)

MADANELA - Si, si. (*Agarimosa*) ¿Por qué non querías que calase?

ANDRÉS - Non sei, non sei. Porqu'hai en min, quizáves un ouveo íntimo, n'un recuncho da miña ánema, e parecíame o ouveo do can... unha armoñía cos meus sentementos.

LELA - ¡Ainda sigue ouveando! ¡Qué nerviosa estou!

EUXENIO - Acougue, Leliña. Son cousas dos animaes. Eso non val nada. É que vosté está desacougadiña e todo lle parece sobrenatural.

LELA - ¡Todo! ¡Síntome tan fora de min! ¡Cómo si m'arrincaran de min mesma e unha forza misteriosa levárame pol-os aires, en âas invisibres!

ANDRÉS - Xa calou o can.

SR. CURA - Si, xa calou. (*Un pouco de silencio*)

LELA - Dame agora mais medo iste silencio. Parece que no aire hai unha friaxe... (*Silenzio longo, mui longo. Todos calan e coas testas baixas ollan pra o chan*)

MADANELA - (*Salayando*) ¡Ai!

LELA - (*Salayando*) ¡Ai!

SR. CURA - Bueno, voume. Pol-a culpa da miña conversa todos estamos arripiados.

ANDRÉS - Eu ó acompañarei, SR. CURA.

SR. CURA - Non, de ningún xeito. Chamarei a MARUXA por mor do can, non vaya á facere comigo unha falcatrúa. Ela acompañareme.

ANDRÉS - Como vosté queira.

SR. CURA - Bueno, señores, boas noites que descansen tranquiliños. O sono esvairá todol-os mouros pensamentos do seu pensamento. (*A MADANELA*) Señora...

MADANELA - Vosté descanse, SR. CURA.

SR. CURA - Adios, Leliña. Perdóname. A min si que tes que me perdonare. Pol-a miña culpa...

LELA - Non foi nada, SR. CURA. Xa estou ben.

ANDRÉS - Adios, SR. CURA. Boas noites.

MARUXA - (*Pol-o fondo*) Xa ceibe o can, señor. Saltaba com'un tolo, cheo de ledicia. ¿Vai marchare o SR. CURA?

SR. CURA - Si, voume.

MARUXA - Pois irei cando vosté, se nón o can...

SR. CURA - Adios eh... Descansade ben. (*Vanse MARUXA e o SR. CURA*)

MADANELA - ¡Estou cansadiña! Voume pra o leito.

EUXENIO - Si, é hora de se retirare.

ANDRÉS - ¿Ti non te deitas, Leliña?

LELA - Si, tamén eu voume pra o leito.

EUXENIO - Pois boas noites e deica mañán.

LELA - Boas noites, EUXENIO.

EUXENIO - Adios. E non soñe con cousas de medo. A noite é de luar crariño, boa pra pensamentos de ledicia. Adios, ANDRÉS. Hastra... mañán, MADANELA.

MADANELA - Adios. Hastra... mañán. (*Vaise EUXENIO pol-o fondo*)

LELA - Papai. Voume deitare. Dame un biquiño. Direille á MARUXA que durma no meu cuarto, pois soila tería medo.

ANDRÉS - Adios, nena. Descansa ben. (*Vaise LELA pol-o fondo*)

MADANELA - (*Pausa. ANDRÉS vai car'a ela. Fai un xesto de desprezo e vai marchare*)
¿Vaste, ANDRÉS?

ANDRÉS - (*Brusco*) Si. Voume. ¿Qué queres?

MADANELA - Nada. ¿Por qué non estás comigo un pouco?

ANDRÉS - ¿Queres, realmente, que che faga compañía?

MADANELA - Si non-o quixera non cho diría.

ANDRÉS - MADANELA... ¡Qu'eres pra min o inferno e o ceo ô mesmo tempo! ¡Qu'eu xa non sei si eres o díaño ou si eres un anxe! ¡Qu'eu non sei xa si ch'esnaquizare entr'as miñas maus ou si che collere nos meus brazos pra ch'apreixare contra o meu corazón! ¡MADANELA... que sufro com'un doente!

MADANELA - Pro ¿qué quêr decire todo esto? Non ch'entendo. ¿Por qué, falándome con verbas d'amore, fálame, ô mesmo tempo, con verbas d'odio?

ANDRÉS - Porque ámote e ódiote á un mesmo tempo. Porque quérote tanto que xa non sei si tamén a xenreira que che teño é agarimo. Porque estando cheo de odio pra ti, xa non sei, tampouco, si a miña xenreira é dozura infinita.

MADANELA - ¡**ANDRÉS!** ¡Endexamaís falácheme d'iste xeito! ¿Qué tés? ¿Qué che pasa?

ANDRÉS - (*Apreixándoa feramente*) ¡Non o sei! Óllame nos meus ollos. Dame os teus ollos. Eisí. Óllame fronte á fronte e cara á cara. ¿Qué dis?

MADANELA - ¡Nada! ¡Nada... e todo! Qu'o fondo dos teus ollos é com'unha aberta de pas. Qu'o fondo dos teus ollos é tan sereo y-está tan cheo de dozura qu'asomella a dozura mesma.

ANDRÉS - Bícame. Dame os teus beizos. ¿Qué dis agora?

MADANELA - Qu'os teus beizos son volvoretas do desexo e quéimanse no lume dos meus beizos.

ANDRÉS - Apréixame. Apréixame rexamente e deixa que t'apreixe. ¿Qué dis, MADANELA?

MADANELA - Qu'aínda qu'eres forte, e a forza dos teus brazos é brutal, desfáise no meu corpo, e asomella agarimo d'unha mauciña agarimosa.

ANDRÉS - ¡Mintes!

MADANELA - Pior pra ti. ¿Queres qu'os teus ollos non seian doces? ¿Qu'os teus beizos non seian volvoretas? ¿Qu'en troques d'agarimo... os teus brazos carífenme bestialmente?

ANDRÉS - Mintes, mintes. Ti non ves dozura nos meus ollos. O que ves n'íles é tan mouro que che pon medo na-y-alma. Ti non ves desexo nos meus beizos, senón maldiciós. E nos meus brazos, ansias de morte...

MADANELA - ¿De morte? ¿E quen pensa na morte, meu ANDRÉS; meu Andresiño? (*Despregando toda a súa feminidade*) ¡Qué toliño eres! Eu non sei que mouros pensamentos aniñan en ti. Pro sei que en min todol-os meus pensamentos son brancos e puros como a neve das montañas. ¡Qué síntome tan felis ô teu rente! Mira. Dame as tuas maus: eisí (*Colléndoas*) Son as maus que m'encariñan na vida, que m'agaruxan, que me poñen leda. Estes dediños os teño bicado moitas veces e os hei de bicare moitas, aínda. Chei de facere, como aos nenos, xogos cos dediños e direiche qu'este xantou un oviño, qu'este ó probou... ¿parezo unha nena, verdade? Pro é que sentíndote tan forte e sentíndome tan debile á tua veira, paréceme que son com'a tua filliña, que son unha picariña rebuliceira...!

ANDRÉS - ¡MADANELA! ¡Non veñas con meiroas! ¡Non fales da miña forteza! ¡A forte eres ti! Átasme de pés e maus pol-o amore que por ti sinto. ¡Tésme toliño, miña nena! ¡MADANELA! ¡Xúrame que me queres! ¡Qué non m'engañas!

MADANELA - ¿Qué che engaño? ¡ANDRÉS! ¡Aldráxasme! Pro... che perdono. Che perdono porque ti tamén eres un neno. E ademais porque o non te perdonare sería mágoa pra min.

ANDRÉS - Non sei que che decire. Son-o teu dono y-eres ti, reialmente, a miña dona. Quero sere forte contigo e son com'un probe bimbio, que ti dobregas á tua vountade. Hai momentos en que teño a seguranza ausoluta de que m'engañas, de qu'eres falsa e minteira. Pro de pronto, teño vergoña dos meus pensamentos e coido que cada un d'eles é unha inxuria imperdonable pra ti. ¡Eu quixera saber a verdade, toda a verdade! ¡Aínda qu'a verdade fose un coitelo que me desfíxera as entranas! ¡Moito millor a ferida sangrante, delorosa, qu'ista dúbida infernal qu m'embruxa feramente! ¡Son pedras que me baten no cráneo os meus pensamentos, agullas que me firen a carne, frechas que m'aguiñoan os sesos...!

MADANELA - ¡Eso é que me queres, meu ANDRÉS! ¡Qué me queres moito!

ANDRÉS - ¡Moito!

MADANELA - É que se non me quixeras a miña vida sería pra ti indiferente. Pro é tan forte o teu amore, que tés medo de qu'o meu non seia tan forte como o teu. ¿Ti non sabes da dureza do buxo? Pois eisí é o meu espírito pra o teu amore: firme e forte será decote.

ANDRÉS - ¿Non m'enganas, MADANELA?

MADANELA - ¡ANDRÉS! ¡Incomódasme! Eu xa non debía falare mais d'iste asunto contigo. ¡Son unha muller, ANDRÉS! ¡A tua muller! Ti, ô fin e ô fallo, eres home, e como tal rudo, bestial, dominadore. ¡Ai, Dios mio! ¡Qué sempre a vosa forteza ten de sere torrenteira que nos desfaga! ¡Un pouco de delicadeza, ANDRÉS, pra min! ¡Pol-o amore que me tés! ¡Aldráxasme! ¡Miña naiçña: que m'acalente pra entregarme, inerte e abandonada, nos brazos rudos

d'iste home!

ANDRÉS - ¡MADANELA! ¡Miña MADANELA! ¡Miña neniña! ¡Perdóname, pol-a tua nai!
¿Fíxenche dano, pequena? ¡Pois perdóname! Xa verás que boiño hei de sere contigo. Eu farei penitencia, a penitencia que ti m'impoñas, o castigo que ti queiras.

MADANELA - Déixame. Déixame soila. Estou magoada, ferida pol-os teus aldraxes. Perciso m'atopare soila... Non coidei endexamais que t'envileceras d'iste xeito, pois envilecéreme a min é aldraxarte a ti mesmo. ¡As sospeitas tuas non son dinas d'un home! Si sospeitas, eu non debo merecere de ti senon o desprezo. A unha muller non se lle fala de sospeitas. Ou se ll'amostra o ceo azul da fé ou o inferno da mala fé. Déixame, ANDRÉS.

ANDRÉS - Pro... ¿Perdónasme?

MADANELA - Non sei. Déixame. ¡Eu que sei! ¡Son unha desgraciada e as miñas bágoas valen mais qu'as tuas verbas de consolo!

ANDRÉS - ¡Non chores, ña MADANELA! ¡Pol-o que mais queras! ¡Non chores!

MADANELA - Déixame. Deéixame, por Dios.

ANDRÉS - ¡Ouh, que canalla son! ¡Qué besta son! ¡Eu tiña de m'arrincare a lingua, que ch'aldraxou!

MADANELA - Son moitos delores xuntos os d'ista noite. Mañán falaremos con calma. Eu verei si podo esquencere as tuas verbas. Quérote tanto qu'é posibre qu'as esquenza.

ANDRÉS - ¿Quéresme? ¿Quéresme moito?

MADANELA - É a primeira penitencia que ch'impño: a de non che decire si te quero.

ANDRÉS - ¿E a segunda?

MADANELA - Que me deixes. Que te vayas...

ANDRÉS - ¿Dasme un bico?

MADANELA - O que ó desexes é a terceira penitencia.

ANDRÉS - ¿Cantas faltan?

MADANELA - Xúzgate ti mesmo... e verás ó que mereces.

ANDRÉS - Tés razón. *(Acompañándoa hastra a porta da dereita)* ¿Hastra mañán,

MADANELA?

MADANELA - Si, hastra mañán. E toma... ista contra penitencia. *(Bótalle un bico e pecha correndo a porta. ANDRÉS vai car'as fenestras. Abre unha d'elas. Entra a lúa no estrado. Pasa un anaco asomado, respirando o recendo da noite. Dimpois colle o quinqué, aceso, e vaise, paseniño, co-il na mau, pol-a porta do fondo)*

ANDRÉS - ¡Xa sabrei a verdade! *(A escea queda soila por un bó anaco. Pouco á pouco ábrese a porta do fondo e aparece n'ila EUXENIO. Con moitas precaucións vai car'a porta da dereita. Ábrese ista e sal MADANELA)*

EUXENIO - ¡MADANELA! ¡Miña MADANELA! ¡Por fin!

MADANELA - ¡Vaite, vaite! ¡Vaite, por Dios! ¡Ti non sabes ó qu'acabo de sufrir!

EUXENIO - ¿Qué pasou?

MADANELA - ANDRÉS ¿sabes? sospeita... Tén cuaseque a certidume do que pasa. Tiven que facere mil esforzos pra dominalo, pra finxirme morta d'amore por il. ¡Vaite, por Dios!

EUXENIO - ¡Ouh, non; non me vou! ¡Ainda que se desfaga o mundo enteiro! ¡Ainda que s'abra a terra e tráguenos á todos!

MADANELA - Vaite, EUXENIO. Ainda teño o corpo cuberto de suor frio. ¡Sentinme morrere nos brazos d'ANDRÉS! Nos atopamos ó borde do abismo, EUXENIO. O roubo das alhaxas tense que se descubrire d'un día á outro. Eu xa non sei como ANDRÉS non está enterado. Virán as averiguacións. Eu non sabrei finxir. ¡Descubriránnos! ¡E perdereite, EUXENIO; perdereite pra sempre! Pol-a imprudenza d'un día podemos perdere a felicidade de todo tempo.

EUXENIO - ¡Non m'importa! ¡Eu non sayo d'eiquí!

MADANELA - Pro ¿estás tolo, EUXENIO?

EUXENIO - Si, estou tolo, tolo por ti. Xa nada m'importa. ¡Xa todo m'é igual! Qu'o seipan todo. Que me leven á presidio. Pro enantes quero beber na tua boca, pr'apagare ista sede d'ela que m'esliga. ¡Estou tolo! ¡Tolo de fame por ti. De fame dos teus agarimos, da tua carne, do teu amore! ¡Quero loitare por ti, e te defendere, defendere a tua posesión! ¡Defendela com'unha besta maldita, á dentadas, á couces, mordendo á quen me morda, cravando as miñas uñas en quen te queira... ¡Abrásanme os celos! ¡A seguranza de qu'hai quen che toca, que ch'apreixa nos seus brazos!

MADANELA - Pois non pode sere, EUXENIO. ¡Cálmate, pol-a tua nai, pol-o noso amore! Eu non teño a culpa de todo isto que pasa. ¡Xa cho decia eu, EUXENIO! Xa che decia que pra nos tiña de sere imposibre ista vida. Temos moitos enemigos e xa ves ó que che pasa con Rosendo. ¡Eu xa non sei si todo isto será un castigo de Dios!

EUXENIO - ¿De Dios? Mira, non me fagas brasfemare, que sinto qu'a brasfema venme â gorxa. ¿Qué pecado fixen eu? ¿Cal é o meu delito? ¡O de te quere con azos de morte; quererte tolamemente, rabiosamente! E si Dios puxo en min este amore, qu'é a miña vida enteira, ¿por qué Dios m'ha castigare? Por ti levo feito todo ó que fixen. Por ti a miña vida é moura, como noite sin luar, pro non a cambeo por resprandore ningún. Por ti ¡MADANELA! fun ladrón. Por min tamén ti eres ladrona. ¡Y-eu serei asesino! ¡Eu serei criminal! Pro... que non me separen de ti!

MADANELA - Pois ¿por qué non fuximos?

EUXENIO - Si, fuxiremos. Escaparei ôs meus enemigos. Pro esta noite, non. Esta noite ten que sere noite d'amore. Unha noite d'amore con lembranzas de mortos y-ouveos de cáns. ¡Bicos que seian como agoiros e apertas qu'asomellen meiguerias! Ven pra eiquí, preto da fenestra (Van cara á ela) Deixa qu'a lus do luar che dé na cara. eisí. ¡Déixame vel-o infinito do ceo no fondo abismal e infinito da tua mirada!

MADANELA - **EUXENIO**... ¡Mátasme! ¡Toléasme!

EUXENIO - Un bico, **MADANELA**!

MADANELA - ¡Teus beizos, **EUXENIO**! (*Bícanse. MADANELA d'espaldas â fenestra, iluminada pol-a lúa*)

EUXENIO - ¡Esto é vivire, **MADANELA**! Os teus beizos son com'unha vara máxica que fan encantamento de todo o que tocan.

MADANELA - Por eso os teus beizos, xa encantados pol-os meus, son-o meu encantamento.

Unha pedra vén, rápida, de fora. dalle na testa á MADANELA. Ista vacila, xeme e vai caere.

***EUXENIO** a tén nos seus brazos.*

EUXENIO - ¡**MADANELA**! ¡**MADANELA**! ¿Qué che pasa? ¿Qué foi? ¿Qu'é isto, meu Dios?

¡**MADANELA**! ¡Miña **MADANELA**! ¡Sangue! ¿Non m'escoitas, **MADANELA**? ¡Miña pícara!

(*Ábrese, de pronto, a porta da dereita. Aparece n'ela ANDRÉS, c'un revolver na mau*)

ANDRÉS - ¡Ah, ladrón, canalla!

EUXENIO - ¡**ANDRÉS**! (*Sin deixare a MADANELA*)

ANDRÉS - Si, eu... Que sospeitaba. ¡Qu'ó via craro todo! ¡Qué saltei como un ladrón pol-a fenestra do cuarto de **MADANELA** e o vin valeiro! ¡Qué pra sorprendere ôs ladróns tiven que chegare ocultamente, com'un ladrón mais!

EUXENIO - (*Solta a MADANELA. Esta desprómase, morta, no sofá*) ¡Ouh, pro defendereime! Eiquí non hai inxuria pra ninguén ¡pois eu era o dono desta muller! ¡O tocara a ista muller tén pena de morte!

ANDRÉS - ¿De morte?

EUXENIO - ¡Si, de morte!

ANDRÉS - ¡Pois esa pena vas tere! (*ANDRÉS quêr disparar. EUXENIO bótase riba d'él. É unha loita salvaxe, bestial. Caen pol-o chan. Mórdense coma cáns doentes. Na loita EUXENIO consegue arredarse d'ANDRÉS e tirarlle, c'unha forza titánica, unha silla, que se creba no chan. Volven á agarrarse e o revolver cai das maus d'ANDRÉS. A loita adquire côres trágicas. Todo o desexo dos dous homes é collel-a arma. EUXENIO, preto d'ela, dalle unha patada e aléxaa. Por fin EUXENIO líbrase d'ANDRÉS. Duda un momento e tírase pol-a fenestra aberta.*)

ANDRÉS vai, rápido, e colle o revolver. Corre cara â porta do fondo. Ábrese ista e sal **LELA**.)

LELA - ¿Onde vas, meu pai?

ANDRÉS - ¡A matalo! ¡A desfácelo!

LELA - (*Agarrándose, de xionllos, ás pernas d'el*) ¡Non vayas! ¡Fun eu quen tirou a pedra! Estaba eu no xardín, pra vere si escorrentaba o medo. E vinnos na fenestra ôs dous, vinnos que se bicaban ¡meu pai! Acordeime de ti. ¡Acordeime da miña naiciña e sentin outra vés a mau fria que me tocaba na cara! ¡Alí estaban os dous, os canallas: un nos brazos do outro! Collin unha pedra e pechei os ollos. ¡E aló foi a pedra, com'un lóstrego! ¡Sentin o berro de **MADANELA**, un berro d'anguria! ¡Mátame, meu pai!

ANDRÉS - ¡Matarte! ¡Ti fixeche xusticia! ¡Pro déixame sair! ¡Qué s'escapa o canalla y-estou sedento do seu sangue!

LELA - ¡Non, non vayas! ¡Teño medo por ti!

ANDRÉS - ¡Déixame, **LELA**! ¡Déixame ou non respondo de min!

LELA - ¡Non, non vayas! ¡Non quero que vayas!

ANDRÉS - ¡Qué non queres que vaya!

LELA - ¡Non, non quero! Ehí tés á **MADANELA**. Miraa. Mira que lle pasa...

ANDRÉS - ¡**MADANELA**? (*Véndoa*) ¡Ouh, si, meu Dios! ¡**MADANELA**! (*Collea e abálaa*)

feramente) ¡MADANELA!

Fuco - (*Pol-o fondo. Arrepiado. Cos ollos fora das órbitas*) ¡Señor! ¡Meu señor! ¡Señorita! ¡Ai, que desgracia!

LELA - ¿Qué? ¿Qué pasa?

Fuco - ¡O can, señorita! ¡Ai, que desgracia na casa!

LELA - Pro ¿qué é? ¿qué pasou?

Fuco - Non-o sei, señorita. O can tiña d'estare ceibe. Conócese qu'o señorito non-o sabia. O Leyal botouse á el. Ouvin os seus ladridos e os berros do señorito e fun, correndo, con

MARUXA. ¡Ai, señorita! ¡Eu coido que D. EUXENIO está morto! ¡Non fala! O Leyal botóuselle á gorxa ¡A MARUXA costoulle traballo arredar o can!

LELA - ¡Morto!

Fuco - ¡Si, señorita! ¡Coa cara desfeitiña e teso com'un pau!

ANDRÉS - ¡MADANELA! ¡Miña MADANELA! ¡Ainda sabendo ó que sei... querote con toda a miña-y-alma! ¡MADANELA!

Fuco - ¡Corra, señorita, por Dios!

LELA - ¡Morto! (*C'un berro tolo*) ¡EUXENIO! ¡Meu EUXENIO!

Fuco - ¡Veña axiña, señorita! (*Vaise*)

ANDRÉS - ¡MADANELA!

LELA - ¡EUXENIO! ¡Qu'agora sei ó que sentia por ti! ¡EUXENIO! (*Vaise*)

ANDRÉS - (*Saloucando*) ¡MADANELA! ¡Miña MADANELA!

LELA - (*Fora da escena*) ¡EUXENIO!... ¡EUXENIOO!

ANDRÉS - (*Desesperadísimo*) ¡MADANELA!

LELA - (*Mais lonxe*) ¡EUXENIOO!

ANDRÉS - ¡MADANELA!

LELA - (*Mui lonxe*) ¡EUXENIOO! ¡EUXENIOO!

Cai o pano, rápido.

Xaime Quintanilla Martínez. No Ferrol a 20 de Maio de 1919

TEXTO 3

Mourenza

(LUMIA arrima a porta e séntase pensatibre. Pousa. Pol-a dereita entre MADANELA, medio espida, como quen se ergue pra se volver deitar. MADANELA é unha froriña nascida nun illó. Así que se amostra, reloce a cara de LUMIA.)

LUMIA (*roñándolle cariñenta*) Pera Nela ¿é tí?...

MADANELA.- Espertoume o vento, madre, e desvelei. ¿Quén eran eses homes?

LUMIA.- Espadarte e Rapeta; viñan por teu irmán.

MADANELA.- ¿Co este vendabalón? ¿Saen ô mar hoxe?

LUMIA.- Pouco se desviarán das penas; van ô endeño.

MADANELA.- Agardar á que esbardase.

LUMIA.- A ardentía bota arribazón.

MADANELA.- Con todo...

LUMIA.- Volve á cama, meniña. Ves medio espida.

MADANELA.- Un pulo non máis (*Ierosa*). Tiven un soño mui boniteiro. (*Séntase a carón da nai*)

LUMIA (*aloumiñando nela*).- ¿Pois logo?

MADANELA.- Chegara él...

LUMIA.- Diol-o traya.

MADANELA (*afiuzada*).- Virá, madre, virá nun dos primeiros barcos. Boeno (*contentosa de relembral-o soño*). Chegara él e nos forámolo rescibir á bordo... (*síntese oubear un can*).

¡Xesús! ¿Qué foi eso?

LUMIA.- Un can oubeando.

MADANELA.- Asina oulaba o do meu soño.

LUMIA.- Pois ¿non soñaches con Xelo?

MADANELA.- Sí; pero verás, tamén había un can. Un can mouro, mui rabisco, doente quizaves.

LUMIA.- Sería o urco, o can do mar.

MADANELA.- ¿O urco é malo? Pois era él.

LUMIA.- Din que o urco é un can mui grande que en noites pechas sae do mar, e vai por rúas e por congostras oubeando con outros cáns que acoden á lle dar escolta. Leva unha cadea arrastro. Por veces detense, e todol-os máis fanlle roda, calados.

MADANELA (*esterrexendo*).- ¡Qué medo!...

LUMIA.- Cousas de rapaces.

MADANELA.- ¿Quién sabe?... Tamén din que os oubeos dos cáns ventan morte; e ese de antes...

LUMIA.- Vaya, conta do teu soño.

MADANELA.- Fóramolo rescibir abordo. Breixo nos levaba na minueta, bandeira en popa. El estaba alá enriba, na amura, saudando co sombreiro. Vosté ben sabe como é danzal e fampista.

LUMIA. Eu non-o conozo, Nela.

MADANELA.- Certo. Temíase de vostede e desviábase. Esterrecía entrar na casa; na outra, que de ésta non sabe que nos mudamos. Des aquí verémolo sobre cuberta. Cuase vivimos á nado. Boeno, ¡Qué alegría, madre! El saudaba... tirándome bicos. Pero eu non podía chegarlle...

LUMIA.- ¡Cousas dos soños!...

MADANELA.- Surdiu un can e trabóume da faldra, turrando por min. (*Oise berrar roucamente a serea de un vapor grande, lonxe*).

LUMIA.- ¿Un can na minueta?

MADANELA.- Sí; un can ou un lobo, non sei. É o máis estrano... ¡Cousas de soños!... foi que aquel can tiña a faciana de Rapeta. Ese rapás non me chista cousa. Paréz que leva un felo: un felo de velliño recésego. Logo, sempre rindo. Da auguria. Fegúrame que debe ser xiado como as cóbregas, e si se lle tocara nas fazulas... ¡Uy, qué noxo! (*Volve á soar a serea en urlido longo*)... ¡Xesús, cómo brama ese vapor!...

LUMIA.- Haberá cerrume e pedirá plástico.

MADANELA (*medrosa*).- Parés que laya, madre.

LUMIA.- Pol-a noite, ¡xa ora!, todo asusta.

MADANELA (*seguindo o conto*).- Entón él saltou na minueta e, ¡pumba!, chimpou aquel can no mar. Logo colléume nos brazos... ¡É mais gayoleiro!...

Armando Cotarelo Valledor, (fragmento, 1931)

TEXTO 4

A man de Santiña

Salón de entrada e recibimento na planta alta do casal de Riosagro. No fondo, á man esquerda do público, unha porta ben cumprida que deixa ver o descanso e a balaustrada dunha escaleira de pedra e, máis alá, as ponlas floridas das árbores do xardín. No testeiro da fronte unha mesa e un espello de cadro dourado que fagan xogo. Á banda dereita, portas cubertas por continón de xeito antigo. Ao erguerse o pano son as nove da mañá dun domingo de sol roibo, no mes de maio, e atópanse no salón Rosario, misia Manuela e Marirrosas.

ROSARIO: (*Namentres axeita a mantilla, cara ao espello, axudada de Marirrosas*) Chegaremos tarde! Santiña sempre a derradeira! Santa!! Santiña!!

MARÍA MANUELA: Deixe tía! Que lle quere pedir a catorce anos!

ROSARIO: Imos entrar dimpois de mudar o libro! Santiña!!

SANTIÑA: (*Vén arranxando os cabelos, coa mantilla sen pór*) (*A Rosario*). Hoxe ergúcheste de mal aire! (*A Marirrosas*) Como inda non estou afeitada!

ROSARIO: Polas trazas non acabamos en toda a mañá. (*A Santiña*) Pon á présa esa mantilla!

SANTIÑA: De Marirrosas, non digo; o que é ti, podes falar! Hai dúas horas que andas prendendo alfileres! *(Achegándose a Marirrosas para que lle poña a mantilla, con mimo)* Axúdame ti, Marirrosas, axúdame ti! Ai, meu Dios, tes hoxe unha carña que namora!

MARIRROSA: Mimosa e garuleira non hai outra!

SANTIÑA: *(Volvéndose cara a M. Manuela)* Entón? Non vou ao seu gusto?

MARÍA MANUELA: *(Contemplándoa embobada)* Cumprimenteira coma sempre!

(O resto da conversa, ata a entrada de don Salvador e don Pedro, desenvólvese á présa, namentres as rapazas axeitan os mantiños, botan a derradeira ollada ao espello e recollen as sombrillas, os rosarios e os libriños de misa).

ROSARIO: Hoxe traes mozo!

SANTIÑA: Pois non vou mercalo!

ROSARIO: Pero se o atopas no camiño!

SANTIÑA: Hache de vir polo seu pé, que eu non me adoito a andar co gando pola corda!

MARÍA MANUELA: *(A Rosario)* Métete con ela e xa verás!

MARIRROSA: Acabade, que se perdemos a misa perdemos a viaxe!

SANTIÑA: E as que a teñen ofrecida inda perden máis!

MARÍA MANUELA: *(Fixándose no dito de Santiña que o marcou sorrindo para Marirrosas)* Ofrecida?

SANTIÑA: Puidera ser! Vostede non sabe que para os amores de lonxe fanlle noi boa man ao noso San Benito?

ROSARIO: *(A Marirrosas, sorrindo)* Como che acerta!

MARIRROSA: *(A Santiña)* Que faladora! *(Como se a reprendese)* Se calaras...!

SANTIÑA: Perdóame! *(Bicando a Marirrosas)* Dáme o corazón que vai a vir! Calquera día témolo aquí! *(Tomando o aire dun mozo que trouxera bastón e un xaruto na boca)* Oiga, ché, amigo!

(Pola porta do fondo entran don Salvador e don Pedro)

D. PEDRO: *(Cos brazos erguidos, como declamando)* Ben se ve que estamos no maio! Rosas acotío! Rosas nas valgadas, rosas nos camiños, rosas nos fogares! Rosas por aí fóra, rosas aquí dentro!

(Rosario e Santiña bican a seu pai)

D. SALVADOR: O terceiro toque á misa e vosoutras inda de parola.

SANTIÑA: Eu tamén son rosa, padriño?

D. PEDRO: Ti a rosiña máis pequerrucha, a máis xeitosa, a máis leda; a rosiña branca, branca e miúda coma as rosiñas con que xogan os anxeiros do ceo.

Ramón Cabanillas, (1921), (adaptación)

TEXTO 5

A fiestra valdeira.

DON MIGUEL: Escoita, Balbina. Eu xa vos teño dito que son moi rudo de entendemento. Eu sei que dúas e dúas son catro, pero se para mo dar a entender vos contentades con chiscarme un ollo, abofé que non entendo lisca. Son moi rudo.

DONA BALBINA: Raposón! Vaia, ¿ti queres ou non que lle quiten a fiestra ao cadro?

DON MIGUEL: Donosiña non me falou de lle quitar a fiestra.

DONA BALBINA: (*Fuxindo de preitos*) Supoñamos que non. Fáloche eu. ¡Canto mellor non lle quedaría un fondo de xardín fidalgo ou cousa de xeito semellante! Ademais, esa fiestra, véndose as lanchas, o peirao, as redes...

DON MIGUEL: Gústame moito.

DONA BALBINA: (*Seria, reconcentrada e garimosa*) Porque tes os ollos pechados. Ninguén, non sendo ti –que se non es rudo es confiado de máis- ignora o que o pintor vén dicindo con esa fiestra.

DON MIGUEL: E que vén dicindo?

DONA BALBINA: (*Reprochadora e cariñenta*) Babián, babián... Vaia dunha vez: vén dicindo que fuches un mariñeiro. Iso é.

DON MIGUEL: (*Moi abraiado pola dialéctica, pero comprendendo*) E non o fun? E non o son aínda por dentro?

DONA BALBINA: Contigo non hai quen poida. Mellor sería a casa asolgada polas bágoas de Donosiña que darlle gusto en cousa tan pequena. (*Fiducia!*) ¿Ti coidas que sería ven, cando deamos o consentimento para que Mariñas entre na casa, o lle mostrar ese retrato con esa fiestra que o está dicindo todo? Ben certo é que Mariñas está perdido pola nosa nena, pero as cousas...

DON MIGUEL: (*Serio. Serio de vez*) Abonda. Que veña Donosiña.

DONA BALBINA: (*Indo buscar a Adelaida*) Porque ela non o fai por ela. Faino tamén por ti. O seu trunfo ao fin é teu... O seu señorío...

DON MIGUEL: (*Furioso, conténdose*) Abonda! Que veña Donosiña! (*Mentres desaparece dona Balbina, don Miguel pasea alporizado. Detense cando entra Adelaida coa nai*) Di, Donosa, o que queres.

ADELAIDA: Cantas veces quere que llo digan?

DON MIGUEL: Di, Donosa, o que queres.

DONA BALBINA: Dío, rapaza.

ADELAIDA: (*Medio a cantar como por burla mimosa*) Quero que en troques desa fiestra, que xa sabemos o que vén dicindo, leve o cadro outro fondo máis señor. (*Cun falar máis espido e cortante*) Ter fachenda da pobreza de onte ou de hoxe é ter fachenda ben cativa. E máis cando hai outras cousas por diante...

DON MIGUEL: Non fagas frases enleadas e bonitas a conta do que me custou deixar de ser pobre para que ti aprendeses, con mestres que eu non tiven, a facer frases enleadas e bonitas. Eu non teño fachenda da pobreza. Nin sequera do esforzo que me custou saír dela. Sinto, si, un certo orgullo alá por dentro, pero ¡bah!... ben pouco, Deus ben o sabe, e que a ninguén ofende. escoita: ter sido mariñeiro é para min algo máis, moito máis, que ter deixado de ser pobre. Pero ti non o entendes, porque tampouco os teus mestres, pobre de min, o entenderon todo. (*Vendo a Donosiña chorar*) Non chores, non chores, que iso non é ser terra ni boíña. Se o foses non me houberas feito endexamais ese agravio que ... Abonda! Vaite.

(*Vaise Adelaida chorando...*)

Rafael Dieste, (1927), (adaptación)

TEXTO 6

O Bufón d-El Rei

Escena terceira. A raíña, a azafata.

A raíña Iolanda camiña diante. Ortunda, a azafata, que é moi vella, vén atrás dela. Falan baixo. Paradas dúas diante do poiral de pedra.

ORTUNDA: Aquí é o sitio. *(A raíña bota un salaio)*. Agora deixareivos.

IOLANDA: Este querer pode máis ca min, Ortunda ... Endexamais pensei ter tanta coraxe. Cegoume Guindamor, dende que aquí chegou de cabaleiro errante e ganou aquel torneo. Cegoume, e por el douno todo, e por el son valente... Ortunda: soamente hai unha cousa que me pon medo...

ORTUNDA: O Bufón?... Ese é o de menos... É un pobre tolo, e anda ademais borracho todo o día... Cando o voso esposo e señor non o fai beber, embebédano os homes de armas e os fidalgos da garda. Cando non, bebe cos criados na cociña...

IOLANDA: Non, non o sabes ben: non viches os seus ollos fitarme cando pensa que non o ven; reloca na escuridade coma os dos lobos... Din ademais que é moi sabio, que non é o que pensan...

ORTUNDA: Señora, eu deivos decote bos consellos. Grazas a min, o voso querer é un segredo que ninguén sabe, agás nós os tres. Decote vos dixeran que mirádeses ben polo voso recato e, facendo o que eu digo, ninguén sospeita nin ha sospeitar nada. Dos vellos a prudencia e dos novos a coraxe. Guíese por min, vosa Alteza, e non lle ha de ir mal... E non pensades no coitado do bufón, que, coma os outros está na neve... Ollade, Guindamor vén aí; eu voume. *(A Raíña séntase no poiral. A azafata vaise devagar)*.

GUINDAMOR: *(Chegando onda a raíña co seu azor no puño. Achégase a ela e finca de xeonllos no chao)*. Raíña que reina noite e día na miña memoria, no meu pensamento, na miña vontade...

IOLANDA: Cabaleiro de lanza invencible, que conqueriu nun día os corazóns de todo un reino e a alma da súa raíña...

GUINDAMOR: Que conqueriu coroa de rosas máis pesada e punxente do que a coroa de ouro dun rei; coroa de rosas que pon máis coidado no meu corazón, decote a tremar, que o traballo de reinar; que pon máis medo na miña alma que a ameaza dos inimigos que endexamais temín.

IOLANDA: Por que tanto receo?

GUINDAMOR: Señora, eu ámote faltando á lealdade dos meus xuramentos...

IOLANDA: Lancelote amou coma ti...

GUINDAMOR: Señora, eu ámote agardando sempre, longamente, anguriosamente, a dita que non chega...

IOLANDA: Así agardou Amadís.

GUINDAMOR: Señora, eu ámote dun xeito que soamente a morte pode encher a cobiza do meu corazón...

IOLANDA: Deste xeito amou Tristán...

GUINDAMOR: Angurioso estou coma Tristán, ansioso coma Amadís, desleal coma Lancelote...

IOLANDA: Desleal! E non é fermoso amar deste xeito...? Eu quérote querer así, culpablemente, contra o meu deber, contra a miña conciencia, condenándome por causa túa... Eu quérote querer pecando, pecando por ti... sen ter máis lei que a lei que che teño, sen ter máis fe que a que che xurei a ti, cando che dei hai pouco o meu anel...

GUINDAMOR: Iolanda, por ese anel que me deches, polo noso amor, pola nosa fe xurada para sempre, pola miña pena, polo meu degaro inesquecente, dime: cando vai ser a hora en que me deas o premio de tantas bágoas, de tanta iquedanza, de tantos pesares? Dime, Iolanda!

Vicente Risco, (1928), (adaptación)

ARGUMENTOS:

1. *A fonte do xuramento* de Francisco Mª de la Iglesia. 1882.

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

2. *¡Filla...!* de Galo Salinas. 1892.

Estamos de novo perante un drama sentimental. Patrizo vive consumido pola deshonra que sobre a súa casa botou a filla, María, fuxindo embarazada cun “xefe de camineiros”. Pedro, que localizou a María na Coruña, axudado por Xuliana, intenta convencer a Patrizo de que a perdoe e lle permita volver á casa. Para o lograr recorren a unha entrevista entre pai e filla, esta última disfrazada. Cando María comprende que o pai non a recoñece, desvela a súa identidade, mais non logra dobregar o vello. Perante a persistente negativa de Patrizo, Pedro propón casamento a María e ela acepta. Salvada xa a honra da familia, Patrizo accede ao perdón.

3. *Pilara ou Grandezas dos humildes* de Manuel Comellas Coímbra. 1919.

Pilara é un drama en tres actos, con final feliz. O primeiro acto desenvólvese nunha casa mariñeira. Sidro volve do mar cos seus homes e, repartidos os quiñóns, van dar gracias á Virxe; entón chega D. Lois, armador da cidade, coa intención de contratar a Sidro como patrón do seu novo vapor e recoñece na filla daquel, en Pilara, a moza que acenderá a súa paixón polas rúas da vila e intenta seducila. Ela rexéitao e déixao só en escena á espera de Sidro, que tampouco acepta o posto de patrón. A seguir volve a tripulación para concertar a hora de saída ao mar para o día seguinte e comentar que D. Lois anda a enrolar homes, deixando sen mariñeiros as lanchas tradicionais, en concreto a de Roque. Sidro dispónse a visitar este vello amigo para lle ofrecer un posto na súa lancha, cando chega o Pedáneo cunha encomenda do cacique: D. Felipe quere que Sidro, que forma parte dun xuri popular, declare inocente un seu protexido que deu morte o fillo de Roque. Sidro négase e, perante as ameazas do Pedáneo, decide meter no peto unha vella pistola. Unha vez soa na casa, Pilara recibe a visita dun dos homes do seu pai, Tanasio, que vén advertir que o resto da tripulación marchou con D. Lois e que este parece gardar malas intencións a respecto da moza. Ela, asustada, fecha a

porta, mais axiña a avisan desde fóra de que o seu pai xace no camiño cunha perna esmagada; cando abre, topa con D. Lois, que intenta forzála, e no momento en que parece que o vai conseguir, cae derrubado por un tiro; inmediatamente entran en escena Sidro e mais un Alguacil que o leva detido.

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

4. *Donosiña* de Xaime Quintanilla. 1920.

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

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

5. *María Rosa* de Gonzalo López Abente. 1920.

Con esta peza o teatro universalista que pretendía o Conservatorio avanzaba cara ao espallamento da ideoloxía nacionalista afondando na liña de reivindicación da igualdade de dereitos para a muller que ficaran recollidos no Manifesto da I Asemblea de 1918. O argumento da obra é moi sinxelo: María Rosa quere volver ao pazo que abandonou hai anos, mais teme non ser aceptada polo seu pai D. Xerome e mais pola súa irmá Remedios. Os primeiros en saber as súas intencións son os criados que, inmediatamente, están dispostos a axudaren e a paliaren, no que poidan, a rípetax rixidez moral de Remedios, polo que aconsellan á fidalga que pida axuda ao Abade. Ese mesmo día regresa Leandro e, nun monólogo, informa que hai oito anos abandonou o lugar na procura de fama e gloria como pintor, rompendo o seu compromiso con María Rosa; e agora, canso das vaidades do mundo, espera que ela o perdoe e acceda a casar con el. A noticia de que tamén ela abandonou o pazo vertendo a deshonra sobre a familia, déixao desfeito. O segundo paso transcorre dentro do pazo e ábrese coa conspiración dos criados para introduciren a María Rosa na casa sen que o saiban os señores ata que o Abade teña falado con eles; a través das inocentes preguntas dunha criadaña moza á súa nai, López Abente pon o dedo na chaga: ¿por que Leandro pode marchar e volver ao cabo dos anos como se non pasase nada e María Rosa non? ¿por que a vida na cidade é pecaminosa e na aldea non?, ¿por que as mulleres da cidade son todas malas e as da aldea boas, se estas tamén bailan, beben e andan con homes? O autor vai utilizar a figura dun eclesiástico, o Abade, para defender o dereito de María Rosa a que lle sexa perdoado o seu pecado; así, o venerábel sacerdote fala con Leandro para lle lembrar que foi o seu abandono o que levou a rapaza a deixar a aldea e marchar á cidade e se, en principio, a reacción de Leandro é negativa, inmediatamente, nun outro monólogo, analiza os seus sentimentos, lembra que notrora foi un defensor dos dereitos da muller, horrorízase da súa reacción calderoniana e decide perdoar a María Rosa; a única que non o chega a facer é Remedios que, perante o perdón de D. Xerome e mais Leandro, afástase cun “¡Que vergoña!” na boca. A lección que aprenderan co escándalo provocado por Donosiña fica patente no feito de que o grande pecado de María Rosa foi marchar a vivir sóa á cidade, pois en ningún momento se fala de que existise outro home ou de que a rapaza levase na vila unha vida disoluta; e, de todos os xeitos, humíllase e suplica o perdón tanto do ceo coma dos homes.

6. *Beiramar, drama en tres actos* de Armando Cotarelo. 1931.

Con esta obra, Cotarelo iniciaba o teatro mariñeiro, con que alcanzará os mellores logros da súa produción. Utilizando a fórmula clásica en tres actos, na distribución tradicional de exposición, nó e desenlace, o autor desenvolve un drama sentimental cun crime como argumento que condiciona a evolución psicolóxica dos personaxes e conduce a un final catastrófico. O primeiro acto cerra coa morte de Nelo, xogantín e emorgante, casado con Delaira, a quen pretende Licano, nun naufraxio que é presenciado desde terra. No segundo, pasados seis meses, Delaira vive cun desaforo económico que antes non coñecera, por mor do seu cuñado Amaro, a quen ten de patrón no barco de Nelo; nais sospeita que o seu home foi asasinado e as súas indagación rematan interrogando a Licano, que era un dos tripulantes da barca afundida; do desastroso final desa entrevista libráa Amaro. O terceiro acto desenvólvese no cabodano de Nelo; mercé a unha petición dun dos personaxes secundarios, Delaira ten que facer o papel de casamenteira con Amaro, mais este confesa a súa paixón por ela; recoñecemento dun amor mutuo nunca manifestado incita a Amaro a se confesar autor do crime de Caín; o horror de Delaira lévaa a se suicidar guidándose ao mar. Este breve resumo dá unha pálida idea da complexidade psicolóxica dos personaxes e das accións secundarias que axudarán ao tráxico desenlace. Prescindindo de calquer intención didáctica, Cotarelo construíu un drama sentimental dunha perfección técnica impecábel.

7. *A Ponte, drama en dous actos en prosa* de Manuel Lugo Freire. 1903.

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

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

cacique intenta de novo forzar a Ánxela, Pedro sáltalle encima; o Vinculeiro tira unha pistola do peto, mais a navalla de Pedro alcánzao no peito antes de que poida disparar. Desde o outro lado da ponte, Antón invítao a pasar ao outro lado, e cae o pano despois de a parella cruzar a simbólica ponte.

A xustiza pola man, velaí a mensaxe de Lugrís. A pesar do seu maniqueísmo, de que as personaxes son absolutamente bondadosas ou absolutamente malvadas, da súa tremenda carga doutrinal e de que case todo o que acontece na obra non o vemos, senón que se nos conta, *A ponte* tocaba as cuestións máis candentes da sociedade galega da época. Falaba dos problemas que preocupaban no momento e facíao utilizando a mesma lingua en que falaban os traballadores, pois renunciando ao uso do verso e seguindo o exemplo de Armada Teixeira, Lugrís redixira a súa obra en prosa.

Tirado de: TATO FONTAÍÑA, Laura: *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936*. Edicións A Nosa Terra, Vigo 1999.

A lectura deste libro resulta interesantísima para coñecer e comprender a historia do noso teatro.