



2

0

0

2

ANUARIO GALEGO DE
**ESTUDIOS
TEATRAIS**



CONSELLO
DA CULTURA
GALEGA

SECCIÓN DE MÚSICA E ARTES ESCÉNICAS

COMISIÓN TÉCNICA DE TEATRO

ANUARIO GALEGO DE ESTUDIOS TEATRAIS

2002

© Consello da Cultura Galega
Sección de Música e Artes Escénicas

Proxecto gráfico:
Manuel Janeiro

Pazo de Raxoi, 2ª planta
Praza do Obradoiro
15705 Santiago de Compostela
Tel.: 981 957 202
Fax: 981 957 205
Enderezo electrónico: correo@consellodacultura.org

Realización:
Táktika Comunicación
Vigo

ISSN 1579-3753
D.L. XXXXXXXX-XX

DIRECCIÓN

Manuel F. Vieites

SECRETARÍA DA REDACCIÓN

Inma López Silva

CONSELLO DE REDACCIÓN

Héctor M. Pose

Anxo Abuín González

Francisco J. Sanjiao Otero

Dolores Vilavedra

Damián Villalaín

CONSELLO EDITORIAL

Marvin Carlson

(College University de Nova York, Nova York)

Ian Herbert

(Theatre Record, UK)

Juan Antonio Hormigón

(Resad, Madrid)

Tadeusz Kowzan

(Universidade de Caen)

Jaume Melendres

(Instituto do Teatro, Barcelona)

Alexandra Moreira da Silva

(Universidade de Porto)

Eduardo Pérez-Rasilla

(Universidade Carlos III, Madrid)

Jesús Rubio Jiménez

(Universidade de Zaragoza)

Laura Tato Fontañña

(Universidade da Coruña)

Kalina Stefanova

(Academia Nacional de Teatro e Cinematografía de Sofía)

Antonio Tordera

(Universidade de Valencia)

Luis Thenon

(Universidade de Laval, Canadá)

Juan Villegas

(Universidade de Irvine, UCLA)

SUMARIO

ESTUDOS E INVESTIGACIÓNS

9-44 JULIO I. GONZÁLEZ MONTAÑÉS

Drama e iconografía na Idade Media: aspectos teóricos e algúns casos galegos

45-102 EMILIO XOSÉ ÍNSUA LÓPEZ

Contexto, peripecia e contido de dúas pezas menores do teatro de Antón Villar Ponte: *A pobriña que está xorda e A festa da malla*

103-122 FRANCISCO JAVIER SANJIAO OTERO

Manual mínimo para xente do teatro. (Aplicacións da análise económica ao mundo teatral)

123-158 MANUEL F. VIEITES

Reforma, Contrarreforma, conquista e expresión teatral. Inventario provisional

ARTIGOS E NOTAS

161-169 HENRIQUE RABUÑAL CORGO

No centenario da “Escola Rexional de Declamación” (1903-2003)

171-178 SANTIAGO DÍAZ LAGE

A denegación escénica no teatro e no cine

179-192 ROSARIO MASCATO REY

Constant Benoît Coquelin (1841-1909): apuntamentos sobre a súa concepción da arte dramática

RECENSIÓNS

195-196 HÉCTOR M. POSE

Teatro e políticas culturais

197-200 IOLANDA OGANDO

Novos estudos e perspectivas sobre teatro galego

201-203 INMACULADA LÓPEZ SILVA

Necesidades e utilidades dun manual de teatro

205-206 MANUEL F. VIEITES

Tres libros para cismar en clave teatral

NORMAS PARA A ADMISIÓN DE ORIXINAIS

ESTUDOS E INVESTIGACIÓNS

DRAMA E ICONOGRAFÍA NA IDADE MEDIA: ASPECTOS TEÓRICOS E ALGÚNS CASOS GALEGOS¹

Julio I. González Montañés

O estudo da influencia que a posta en escena das representacións teatrais baixomedievais exerceu no campo da creación iconográfica foi abordado en diferentes países europeos dende que Durand, Weber e Sepet amosaron, a finais do século XIX, a influencia do *Ordo Prophetarum* nos ciclos de profetas das catedrais francesas, alemás e italianas². A comezos do século vinte os traballos clásicos de Emile Mâle ampliaron a visión do tema, ao sinalar unha serie de trazos iconográficos na arte medieval explicables tan só polo influxo sobre os artistas dos dramas litúrxicos primeiro e, máis tarde, dos *Misterios*³.

Mâle atribúelle ao teatro un papel fundamental na renovación da iconografía na Baixa Idade Media. A influencia do teatro teríase desenvolvido, segundo el, nunha tripla dirección: enriquecendo o repertorio da iconografía medieval con novos temas, renovando o vestiario dos personaxes e modificando a decoración e mais os accesorios. Ademais da renovación iconográfica, o teatro provocou tamén, de acordo coa tese de Mâle, un “cambio de espírito” na arte dos séculos XIV e XV: a realidade deixa de concibirse coma un símbolo e imponse un gusto realista que, con frecuencia, se complace no trivial e no burlesco, e que gusta da farsa e da parodia ata o punto de que algúns non dubidaron en cualificar esta renovación como “abastardamento”⁴. Inspirados polo teatro, os artistas abandonaron de maneira uná-

1. A primeira parte deste traballo (*Drama e iconografía en la Edad Media. Aspectos teóricos*) foi presentada como comunicación no *I Congreso de Estudios Teatrais* (Vigo, xullo 1999). Completo agora, por indicación do editor, o que pretendía ser unha simple exposición teórica do asunto, redactada en principio como introdución á miña tese de doutoramento [vid. González Montañés (2002)], coa análise dalgúns casos galegos que, na miña opinión, proban as posibilidades que ofrece o estudo conxunto do teatro e da arte. Esta segunda parte do artigo ha de tomarse, xa que logo, como un breve adianto dun estudo máis extenso sobre o teatro en Galicia anterior a 1671, que agardo publicar en breve.

2. Sepet (1878); Durand (1888); Weber (1894).

3. A nómima de traballos de Mâle sobre a influencia do teatro na arte é moi avultada e resulta imposible intentar aquí unha descrición minimamente completa. Así e todo, os principais aparecen citados nas notas que seguen.

4. O cualificativo é de Reau (1955-59), I, II, p. 265, aínda que a idea é de Mesnil (1911), p. 113, para quen os grandes *Misterios* medievais responden ao gusto de xentes cun sentido artístico pouco delicado, fronte ás novidades renacentistas propias das elites. Os *Misterios* non provocaron para el ningunha clase de renovación artística, senón que foron máis ben “un élément de routine et une cause de dépravation du goût”.

nime a imaxinería rixida e cerebral de orixe bizantina –os nimbos, por exemplo, desaparecen practicamente nesta época⁵– e substituírona por escenas máis espontáneas, máis frescas e con maior animación.

De acordo con Mâle, “ao mesmo tempo que o teatro renova a arte, unificaa. Os mesmos temas e os mesmos avíos atópanse dun lugar a outro do mundo cristián”⁶. O carácter internacional da arte medieval sería, en boa medida, consecuencia da difusión das prácticas teatrais e, do mesmo modo, a desaparición dos grandes *Misterios* –condenados en Trento e en sínodos sucesivos, e tamén polos reformadores– sería unha das causas da desaparición da arte medieval⁷.

Moitas son as críticas que se levan feito aos excesos de Mâle⁸ e el mesmo recoñece, no prefacio á segunda edición de *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France* (1922), os erros cronolóxicos cometidos ao atribuírlle á influencia teatral a aparición de determinados temas, a pesar de que moitos deles contan con precedentes artísticos ben anteriores na arte bizantina dos séculos IX e X e mesmo nos primeiros séculos do cristianismo. A súa principal equivocación foi, probablemente, a súa obsesión polas relacións causa-efecto. Así e todo, e malia os seus erros, creo que hai que considerar un acerto a súa idea de abordar o estudo conxunto da arte e do drama e, depurados os seus excesos, non cabe dubidar da importancia das relacións entre o teatro e a arte, relacións que se puxeron de manifesto en traballos posteriores tanto de historiadores da arte como da literatura.

Desgraciadamente, en España contamos coa dificultade da escaseza de textos teatrais e da completa inexistencia de grandes dramas cíclicos ao estilo dos *Mystères* franceses ou dos Dramas de Corpus ingleses. Non creo, con todo, que se poida dubidar, como fai López Morales, da existencia dun teatro medieval castelán testemuñado por numerosos indicios, entre outros pola arte, e é, dende logo, evidente que en Castela e en Galicia non foi descoñecido o drama litúrxico en latín, aínda que os textos conservados non sexan moi abundantes en comparación cos atopados noutras zonas europeas. Por outra parte, e para o caso levantino, o panorama é ben distinto xa que se conservaron numerosos textos e hai abondosos testemuños dunha rica actividade teatral que deixou a súa pegada na arte, especialmente na pintura.

O estudo das relacións entre a arte e o drama presenta dúas grandes dificultades de partida: en primeiro lugar a amplitude do campo de busca –en calquera lugar podería haber un testemuño precioso– e en segundo un problema de método pola dificultade de establecer cando unha determinada particularidade lle foi suxerida ao artista por unha obra teatral, por un texto ou ben por outra obra de arte. É difícil de resolver cunha demostración rigo-

5. Mâle (1904), p. 391, Denis (1956), p. 27.

6. Mâle (1904), p. 392 e (1995) [1908], p. 81.

7. Mâle (1995) [1908], pp. 483-484.

8. A primeira e máis feroz é a de Mesnil (1911), seguido de preto por Künstle (1928), I, pp. 107-111 ou Reau (1955-59), I, pp. 258-266. Algúns aspectos concretos das teses de Mâle foron cuestionados en traballos posteriores sobre determinados temas iconográficos: véxase, por exemplo, Vezin (1950) para o tema da adoración dos Magos e Schapiro (1943) para a Ascensión.

rosa e incontestable o problema da determinación precisa das fontes dun autor. A obra dun artista componse dunha suma de impresións sutís, procedentes de lecturas e de vivencias diversas, que se mesturan de maneira a miúdo inextricable. Con todo, a tendencia inevitable a magnificar aquilo que chegou ata nós levou os estudosos a sobrevalorar a influencia na iconografía dalgúns textos (as *Meditationes vitae Christi*, a *Leyenda Dorada*...) e de artes como a miniatura, esquecendo o teatro ao ser os textos conservados só unha mínima parte dos que existiron.

Esta dificultade é, ademais, particularmente acusada cando o campo de estudo é a Idade Media hispana xa que en boa medida a arte medieval peninsular traballa sobre contribucións estranxeiras: francesas en primeiro lugar, italianas en menor medida e alemás, inglesas e flamencas nas épocas avanzadas do gótico. Especialmente complexa resulta, deste modo, a análise da difusión das imaxes influídas polo teatro xa que estas poden viaxar sen levar canda elas todo o seu significado orixinal, o que non sempre permite probar unha relación. Malia isto, cando menos pódese comprobar a existencia simultánea de determinados trazos nos dous medios, algo que por si só xa xustifica un estudo conxunto da arte e do drama.

Partindo deste principio, o propósito ha de ser a consideración do desenvolvemento paralelo da iconografía e do teatro, na medida en que ambos son artes visuais e que ambos foron concibidos como un medio para aprenderlle ao público iletrado. Drama e arte foron utilizados pola igrexa cunha mesma finalidade didáctica e edificante, un propósito sempre presente na mente dos autores teatrais, que, en ocasións, non dubidan en expoñer o seu programa didáctico nos proemios, loas ou introitos⁹.

Tense discutido moito entre os historiadores do teatro medieval sobre a natureza *realista* ou *abstracta* da escena medieval. Aspiran os escenarios medievais a reproducir a realidade ou, simplemente, a suxerila mediante elementos que precisan doutros sistemas de significación para adquirir o seu? Se por *realismo* entendemos a fiel reprodución do mundo cotián, a resposta é, sen dúbida, negativa –como o sería na arte. Con todo, se por *realidade* entendemos fidelidade á escritura ou á lenda que se pretende reproducir, daquela a resposta sería a contraria.

O obxectivo declarado dos autores de teatro medievais é ser un espello da verdade da Historia Sagrada, pero non se renuncia a tentar reproducir o máis exactamente posible aquilo que os espectadores poderían ver e oír de teren estado presentes no acontecemento que se representa. Para conseguilo, acódeuse a todas as fontes de información dispoñibles, coas Escrituras á cabeza pero sen desdeñar o material apócrifo e lendario, e empréganse todos os recursos técnicos e ilusionistas (*faux, secrets*) dos que dispón a escenografía. O *real* e o *marabilloso*, lonxe de ser elementos anti-téticos, son complementarios en calidade de *verdadeiros*. Jean Michel, que foi cualificado de “falsario moi escrupuloso”, non aspira a contar toda a verdade e nada máis que a verdade, pero si a non contar nada en contra da

9. Véxanse, como exemplo, os prólogos de Eustache Mercadé no seu *Vengeance de Nostre Seigneur Jhesucrist*... e o de *Le jour du Jugement*, ca. 1397, en Woolf (1972), p. 91; e na Península, a obra de Bartolomé Palau: *Farsa chamada Custodia del Hombre* vv. 9-16. Ed. L. Rouanet en *Archivo de Investigaciones Históricas*, I, II (1911).

verdade; unha verdade entendida non como exactitude histórica senón como xusteza teolóxica e utilidade moral¹⁰.

Se temos presente o carácter eminentemente visual da civilización medieval, especialmente no outono da Idade Media –unha época en que o que se ve é moito máis importante que o que se oe¹¹–, é doado comprender por que a arte e mais o teatro –como artes visuais que son¹²– foron consideradas igualmente efectivas como medios de comunicación. A teoría dos Padres da Igrexa da arte como *muta praedicatio* ou *libri laicorum*¹³ é perfectamente aplicable ao teatro; é máis, o teatro é, se cadra, superior como método didáctico. A relación entre ambas as disciplinas, así como a superioridade potencial do teatro, foi advertida polos contemporáneos, tanto polos seus apoloxistas –que non dubidaron en utilizar en defensa do teatro as argumentacións dos defensores das imaxes¹⁴– como, especialmente, por aqueles que non vían con bos ollos o fasto das representacións teatrais. Así, por exemplo, un famoso sermón dun anónimo predicador lolardo contra os Misterios (f. s. XIV) non dubida en considerar a arte coma un gran libro, pero un libro morto, mentres que o teatro é un libro vivo e, xa que logo, máis perigoso (*this is a deed bok, the tother a quick*)¹⁵.

O carácter icónico do drama litúrxico, orixe de todo o teatro medieval segundo a tese dominante entre os historiadores da literatura, fai difícil dubidar da existencia de vínculos coas artes visuais¹⁶. O que poderíamos

10. Vid. Bordier (1993), p. 67.

11. En palabras de Huizinga: “El rasgo fundamental del espíritu de la última Edad Media es su carácter preponderantemente visual. Este rasgo es en cierto modo el reverso de la decadencia del pensamiento. Sólo se sigue pensando en representaciones visuales. Todo lo que se quiere expresar es recogido en una imaxe óptica” (Huizinga (1978) [1927], p. 409). Dende Aristóteles e Horacio, os teóricos insistiron en que o que se percibe pola vista produce efectos máis profundos que as palabras, e os seus argumentos recóllenos case que ao pé da letra os teóricos medievais dende San Tomé a Erasmo. Sobre a primacía do visto na Baixa Idade Media véxase Miles (1985), Runnalls (1994) e Freedberg (1992) [1989], pp. 70 e 197.

12. A etimoloxía mesma da palabra teatro (precedente do grego *theáomai* = eu vexo, contemplo) incide na idea de que o teatro é, antes ca nada, arte visual e así o considera Horacio cando, sinalando as diferenzas deste co resto dos xéneros literarios, di: *Segnius irritant animos demissa per aurem/ Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus, et quae/ Ipse sibi tradit spectator* [o que a mente recibe polos oídos estímula con menos forza ca aquilo que se lle presenta polos ollos e aquilo que o espectador pode ver e crer por el mesmo] (Horacio, *Ars poetica*, pp. 180-82).

13. Aínda que conta con precedentes orientais (Basilio o Grande, Gregorio de Nyssa, etc.), a teoría arrinca en occidente dunha carta de San Gregorio Magno (*Epistola*, [ca. 600] Migne, *P.L.*, XIII, col. 1128), na que recrimina a Sereno, bispo de Marsella, por destruír as imaxes da súa diocese co argumento de que a pintura é para aqueles que non saben ler o mesmo que a escritura é para aqueles que saben (*Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa etiam ignorantes vident quid sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt*). A doutrina difúndese no século XII (Honorio de Autun) e cristaliza, xa no século XIII, na obra de Santo Alberte Magno, San Buenaventura, Guillermo Durando, Sicardo de Cremona e San Tomé de Aquino, e chega a se converter nun auténtico tópicos do que mesmo se fan eco os estatutos dos gremios de pintores. Boas compilacións de textos patrísticos e medievais que insisten nesta interpretación poden verse en Gougoud (1930), pp. 168-71 e en Freedberg (1992) [1989], p. 197 e ss.

14. Woolf (1972), pp. 80 e ss., demostrou como, na Inglaterra da Reforma, os defensores das imaxes defenderon ao tempo o teatro relixioso, botando man dos argumentos dos Padres da Igrexa, que xa comprenderan a utilidade común de ambos os medios e as súas semellanzas. Paulino de

denominar “principios de composición” da escena medieval son os mesmos que rexen nas artes plásticas. A Idade Media non estableceu nunca unha fronteira estrita entre o sensible e o intelixible; pola contra, descobre en todo o sensible sinais do suprasensible, polo que o simbolismo é unha constante en todas as manifestacións da cultura medieval. Non pode, xa que logo, estrañarnos que tanto a liturxia dramatizada como as artes plásticas utilicen elementos sensibles –signos e símbolos, aceptando a rigorosa diferenciación de Jung–, nos que o espectador require, para a súa comprensión, a realización do mesmo proceso intelectual, xa que ambos se serven de imaxes que funcionan como signos dunha realidade suprasensible.

Na arte, coma no drama, os símbolos verbais son transformados en realidades visuais que o espectador asume e integra nas súas vivencias mediante un proceso psicolóxico con múltiples niveis simbólicos. É ben coñecido o papel que as imaxes de devoción desempeñaron como indutoras das visións místicas tan abondosas nos séculos baixomedievais¹⁷; no teatro desempeñaron un papel similar. Cando Gómez Manrique, na *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, fai aparecer os anxos para amosarlle os símbolos da Paixón ao Neno acabado de nacer inspírase sen dúbida tanto nas imaxes¹⁸ como na literatura mística franciscana, sempre disposta a recapitular toda a historia da salvación en función do seu momento crucial: a Paixón.

Nola dicía, xustificando os frescos que decoraban a súa igrexa: “Los hombres sencillos que no saben leer, acostumbrados, por otra parte, a venerar a los ídolos se convierten más fácilmente al Cristo hecho hombre cuando pueden contemplar los hechos de los santos” (Migne, *PL.*, LXI, col. 660, tradución ao castelán en Menéndez Peláez (1981), p. 20). É un recoñecemento do poder das imaxes que Teodoro Estudita aplica á representación teatral: “Cuando dirigimos la atención a una percepción visual cualquiera, al retirarla, conservamos una fuerte impresión en espíritu. Buena, si la imaxe fue buena, mala si fue inmoral. Y así ocurre que muchas veces nos acordamos en casa (después do teatro) de cosas que nos mueven unas a remordimiento, otras a compasión” (Migne, *PG.*, XCIX, col. 1120, tradución ao castelán en Menéndez Peláez (1981), p. 20).

15. *A Tretise of Miraclis Pleyinge*, Woolf (1972), p. 86.

16. Sobre o iconismo dos dramas litúrxicos véxase Marshall (1972), esp. p. 36 e ss. A tese evolutiva, que supón todo o teatro medieval como unha derivación dos dramas litúrxicos latinos, fora apuntada polos estudosos do XIX como Edelestand Du Meril (1849), E. de Coussemaker (1860) e Marius Sepet (1878 e 1901), foi establecida solidamente por E. K. Chambers (1903) e Gustave Cohen (1906) e quedou definitivamente aceptada logo da publicación da obra de Karl Young (1932). Nos últimos anos estendeuse entre os historiadores do teatro medieval a denominada “Nova concepción global”, polixenética, a cal recoñece a existencia de tradicións diversas na dramática medieval (relixiosa e litúrxica, popular e folclórica, culta e clasicista) que experimentaron influencias recíprocas e un mutuo enriquecemento [vid. Castro Caridad (1996), p. 20. A existencia na Idade Media de cando menos sete tipos de teatro cun desenvolvemento paralelo, aínda que con conexións, xa fora mantida por Kernodle (1989) [1960]].

17. Vid. Ringbom (1969).

18. A exhibición das *arma Christi*, instrumentos da Paixón aos que se lles confire un carácter heráldico, é frecuente na arte dende finais do s. XII, xeralmente en visións da Parusía ou Xuízo Final e, máis tarde, na iconografía, de orixe francesa, do *Varón de Dolores* e nas escenas da Oración no Horto. Na Natividade, así e todo, a presenza dos anxos exhibindo as *arma Christi* é pouco habitual, aínda que se poden sinalar algúns casos fóra da Península. Por exemplo o *Altar Buxtehude* (Alemaña, ca. 1410), no que aparecen os anxos amosándolle ao Neno a cruz, a lanza e a coroa de espiñas [vid. Schiller (1971-72), I, p. 83, f. 65], ou unha táboa sienesa [cit. Surtz (1983), nota 5].

Entre o material literario (escrituras, apócrifos, comentarios patrísticos), o teatro e a iconografía establécense complexas relacións de interdependencia. A Biblia e mais os apócrifos son a fonte principal da que beben artistas e dramaturgos, que toman dela a substancia narrativa para as historias que representan pero, ao tempo, estes tamén se ven influídos entre si. As solucións plásticas, en ocasións sen base escrita –como a Coroación da Virxe–, foron adoptadas polos escenógrafos, do mesmo xeito que foron adoptadas as solucións escenográficas polos artistas.

Creo que, en xeral, se sobrevalorou a influencia dos textos e coincidido con Panofsky cando afirma que “Una fuente literaria puede modificar, pero a duras penas romper una tradición representativa establecida, a menos que el impacto de la palabra escrita se refuerce por el de una experiencia visual”¹⁹. A coincidencia entre textos e imaxes débese moitas veces a que os textos se inspiran na arte e incluso na escena. Na Idade Media existe unha clara relación de influencia entre a imaxe/teatro e os textos; non no caso da Biblia, texto revelado e polo tanto inmutable, pero si nos dos apócrifos e na literatura de *Visións. As Meditationes vitae Christi*, un dos textos que máis influíron na arte e no teatro da Idade Media, inspíranse en moitos aspectos nas imaxes, igual que as *Revelacións* de Santa Bríxida o fan nos cadros que a santa sueca puido contemplar na súa viaxe a Italia. Tamén atopan os místicos inspiración no teatro. A *Vita Christi* da valenciana Sor Isabel de Villena, por exemplo, parece inspirada na contemplación do *Misteri Assumpcionista Valenciá*, co que coincide nalgúns detalles do relato que non están avalados pola tradición asuncionista²⁰.

Á inversa, o teatro medieval, cando menos na súa fase litúrxica, está –coma na arte– fortemente impregnado de literatura. É verbo feito imaxe, palabra figurada, aínda que, do mesmo modo que sucede na arte, a compoñente visual e espectacular da representación acaba por se impoñer á literaria²¹. Nos grandes espectáculos teatrais do século xv, representados perante unha multitude ruidosa e barulleira, os actores poucas veces lograban facer intelixibles os versos, o que dificultaba a interpretación da obra para a maior parte da audiencia, que só conseguía “ler entre liñas” esas grandes *Paixóns*, en principio pensadas para servir de *literatura laicorum*²². Esta deficiencia quedaba, non obstante, emendada co impacto das imaxes. O espectacular é

19. Panofsky (1998) [1953], p. 127.

20. Vid. Quirante Santacruz (1987), pp. 207 e 213.

21. É significativo que, dende o século xii, os teóricos medievais, como Hugo de San Víctor no seu *Didascalicon de studio legendi*, inclúan a *theatrica* entre as *artes mechanicae* e non entre as artes literarias, malia ser certo que, cando na Idade Media se fala de *theatrica*, a referencia é o teatro da antigüidade, non as representacións contemporáneas. Entre os historiadores actuais predominan as teses que destacan o carácter espectacular e non literario do teatro medieval, sobre todo nos séculos finais da Idade Media. Agás excepcións, pódese afirmar que o teatro relixioso medieval non ten pretensións literarias senón didácticas e moralizadoras. O espectáculo teatral é de carácter predominantemente visual, o que explica as súas vinculacións coas artes plásticas. Como sinala Rey-Flaud, abordar o estudo do teatro da Idade Media comezando polo texto (literario) é somerxerse nun malentendido. Para a defensa do carácter visual do teatro medieval, véxase Sheingorn (1989) e Runnalls (1994), esp. p. 25.

22. O mesmo sinala Camille (1985), p. 37, para moitos textos iluminados nos que a superposición de palabra e imaxe fai distante e dificultosa a súa interpretación oral, que é como se lía na Idade Media.

fundamental ata o punto de que as obras, con finais por todos coñecidos, manteñen o interese do público precisamente pola súa posta en escena, polo luxo das vestimentas, pola utilización de complicadas tremoias aéreas e pola música. Polo espectáculo, en suma.

Unha vez establecida a existencia de vínculos entre a escena e as artes visuais, cómpre non se deixar levar pola obsesión, derivada dos traballos de Mãe, de establecer unha relación directa, unha relación de causa-efecto ou de fonte e reflexo, entre as representacións teatrais e a imaxinería. O obxectivo ha de ser sinalar as coincidencias entre ambas, na medida en que nos permitan reconstruír a conxuntura en que a obra de arte foi creada, o ambiente e as circunstancias que a propiciaron. O teatro non hai que entendelo tanto como fonte senón máis propiamente como contexto da experiencia artística.

Existen, ao meu xuízo, influencias recíprocas e unha osmose constante entre a arte e a escena. A arte é un factor da vida social, coma o teatro, pero non son os únicos. É indispensable, xa que logo, evitar tanto a redución do problema a só dúas variables: a arte e a escena –o que podería conducir a distorsións e a conclusións arbitrarias–, como a interdisciplinaridade absoluta, que unicamente pode levar á confusión. En calquera época da cultura occidental, a arte e a literatura dificilmente poden entenderse se non valoramos as relacións entre ambas, pero isto é especialmente certo en períodos coma o medieval, no que, como xa notou Tertuliano parafraseando a Cicerón, non hai artes que non estean dalgún modo emparentadas²³.

Coma o teatro, a arte medieval é a miúdo narrativa, xa que presenta diferentes escenas nunha secuencia cronolóxica ou ben reúne nunha mesma escena tempos diferentes. Coma o teatro é tamén “verbal”, na medida en que introduce textos nas cartelas dos personaxes pintados ou esculpidos ou ben cando a imaxe serve como ilustración do texto dun manuscrito. Entre texto e imaxe as relacións son intensas nun período coma o medieval, no que o lector ten o hábito mental de ler visualmente os textos e, inversamente, de ver textualmente as imaxes, en termos de narración e de lección moral²⁴.

Do mesmo modo poderíamos dicir, parafraseando o tópic horaciano, que *ut pictura theatron*, o teatro medieval pode ser considerado coma unha arte visual que comparte coas artes plásticas unha mesma herdanza iconográfica. O teatro é, por natureza de seu, textual e visual, literatura e espectáculo. Nun manuscrito iluminado, o texto ponlle a voz e o significado á imaxe, ao tempo que a imaxe visualiza un texto que, sen ela, resultaría enigmático, do mesmo xeito que na representación teatral o aceno e a escenografía contextualizan e visualizan un libreto. En todas as épocas a visión plástica está estreitamente unida á visión teatral, mais coa condición de

23. Tertuliano, *De idolatria*, cap. 8, *Nulla ars non alterius artis aut mater propinqua est*. Naturalmente a afirmación de Tertuliano serve para desacreditar dun golpe todo o labor artístico dos “idólatras” romanos, pero non por iso perde valor a súa apreciación, reflexo por outra parte dunha idea, a da irmandade das artes, profundamente arraigada na mente dos “teóricos da arte” dende a máis remota antigüidade.

24. Sobre este aspecto véxanse os traballos de Bäulm (1980), Zumthor (1989) [1985] e Camille (1985), onde poderá encontrarse bibliografía sobre o tema.

ampliar a noción de teatro e de comprender que a figuración teatral non está ligada necesariamente –dende logo non o está na Idade Media– á forma da escena cúbica e á sala á italiana.

Así e todo, cómpre ter precaución no estudo das relacións entre as artes. Sen dúbida ningunha todas as obras dun período concreto teñen certo aire de familia e, malia a variedade de medios, presentan semellanzas na súa estrutura, froito do que os alemáns denominan “espírito da época” (*Zeitgeist*)²⁵. Con todo, ao explicar estas relacións de familiaridade caeuse frecuentemente no “descubrimento” de enxeñosas relacións, procurando paralelismos entre as melodías gregorianas e os arcos de medio punto románicos, entre os toucados femininos aguzados do século XIII –os *hennin*– e os pináculos góticos, entre a poesía renacentista e a horizontalidade dos palacios florentinos ou entre a *liña serpentinata* manierista e os esquemas retóricos da literatura da época. Existe sen dúbida unha unidade de gusto, mais este tipo de analoxías conducen, na maioría dos casos, a unha visión deformada pola súa vaguidade. A pesar disto, é indispensable considerar todos os modos de expresión dunha época como a manifestación exterior dun impulso psicolóxico común a toda unha sociedade. Arte, teatro, literatura, festa e espectáculo son manifestacións simultáneas e paralelas dun mesmo estado de espírito que se vinculan tanto ao texto manuscrito ou impreso como á súa representación nas rúas e, xa que logo, evolucionan paralelamente²⁶.

Convén, porén, non esquecer as diferenzas entre os distintos medios de expresión. Os centos de versos –en ocasións milleiros– dunha das grandes *Paixóns* teatrais son condensados por un artista nunha pequena táboa que o espectador pode “ler” nun instante. O *tempo* é distinto en ambos os medios. As escenas dunha *Paixón*, que se suceden en diferentes tempos dunha secuencia cronolóxica, son concentradas polo artista nun único momento, o que supón o manexo de recursos de narración distintos, un feito que convén non perder de vista cando se analiza a relación entre ambos. Por outra parte, o artista, que traballa con materia, pensa dende un punto de vista material e concreto, e no seu medio ten a súa propia historia e as súas propias regras, con frecuencia moi distintas ás dos outros medios. Malia todo, as analoxías poden sempre ser útiles se se aplican con precaución ao estudo de manifestacións artísticas coma o teatro e coma as artes visuais, que comparten unha tradición iconográfica común.

Creo así e todo que, sen caer na obsesión de Mále, non hai que desbotar –levados pola lei do péndulo– a posibilidade de que, cando menos nalgúns casos, os artistas medievais se inspiraran na escena e, unha vez aceptada esta, é evidente que a arte se convertería nun rexistro de como era o teatro, permitindo mesmo a reconstrución de dramas perdidos, unha posibilidade especialmente atractiva no caso peninsular dada a escaseza de textos conservados. É razoable pensar, se consideramos a probabilidade psicolóxica de que o artesán medieval respondera con máis facilidade aos estímulos visuais da escena teatral ca ao que lera ou oíra nunha igrexa, que abondosas curiosidades iconográficas para as que non parece existir unha fonte textual coñecida puideran inspirarse nos efectos teatrais e, aínda que

25. Praz (1979) [1970], esp. p. 33 e ss. e 66 e ss. para o período medieval.

26. Francastel (1987), p. 268 e ss.

en moitos casos haxa que se mover inevitablemente no terreo da hipótese e da conxectura, sempre será preferible unha hipótese a unha paréntese.

Non hai que esquecer que a intención do artesán medieval non era a representación dos dramas como tales, pero parece lóxico pensar que, cando se tiña que enfrontar coa necesidade de representar as mesmas escenas que contemplara no teatro, tendera a reproducir o que xa vira, sobre todo no caso de artesáns pouco creativos. Non se trata de que a arte medieval sexa simplemente unha reprodución da liturxia e dos espectáculos teatrais civís e relixiosos da súa época, pero cómpre ter en conta que a materia que os artistas empregan na creación das súas obras non é só a súa imaxinación senón a interpretación máis ou menos estilizada das cousas que ven. Como sinalou Francastel a propósito da iconografía do diaño —e isto podería facerse extensivo a calquera outra iconografía—, o seu desenvolvemento non se produce só a partir do capricho imaxinativo dos artistas senón que garda unha estreita relación cos usos e costumes da vida social. Os monstros e demos do medievo son froito dunha imaxinación esencialmente concreta, ligada a realizacións plásticas e máis relacionada co teatro e co espectáculo das rúas que coa psicanálise²⁷.

Esta visión das relacións entre a arte e a escena abre un enorme campo de posibilidades de investigación tanto dende o punto de vista da historia da arte como dende a da literatura. Noutras palabras, podemos conformarnos cunha comprensión superficial de como foron representados os dramas medievais, baseada nas concisas rúbricas dos rexistros teatrais contemporáneos e mais na análise interna dos textos, ou ben correr o risco de erro que supón intentar conseguir unha visión máis completa do que o teatro puido ser, acudindo ao caudal de información da imaxinería, ben máis consistente que o testemuño da escenografía en sentido estrito.

O recurso á arte foi con frecuencia esquecido —ou simplemente rexeitado— polos historiadores do teatro, que, non obstante, recorreron a el sen excepción cando tiveron que deseñar a montaxe dunha peza medieval²⁸. Coido, non obstante, que é moito o que se pode chegar a coñecer sobre a estrutura dos ciclos teatrais medievais, sobre a relación que podía establecerse entre os actores e o público ou sobre o modo en que este entendía as imaxes que se lle presentaban na escena se investigamos o modo en que se presentan estas relacións na arte. Ademais, é dende logo evidente, como máis adiante veremos, que a iconografía pode resultar unha axuda inestimable para datar determinadas pezas teatrais ou para explicar algunhas das súas peculiaridades²⁹.

27. Francastel (1987), p. 159.

28. Así o fixeron Gustave Cohen e os seus *Teofiliens* nas súas representacións de dramas medievais franceses e Romeo Figueras para a posta en escena do *De Tibus Maritis* de Vic. Véxase, como exemplo, a utilización que fai da iconografía Milla Riggio na súa proposta de representación da moralidade inglesa *Wisdom*, con motivo do *Trinity College Medieval Festival* do ano 1984 [Riggio (1989)].

29. O estudo das relacións teatro-arte foi escasamente abordado polos historiadores da dramática peninsular. Cómpre destacar, malia isto, o apartado que lle dedica Girones (1977) no seu estudo sobre o *Misterio de Elche* (cap. ix “El testimonio iconográfico” p. 112 e ss.) e, especialmente, o emprego que fai Luis Quirante da iconografía no seu traballo sobre o teatro asuncionista valenciano a fin de datar o texto ou de explicar as peculiaridades da Coroación e do *Araceli* no *Misteri* ilicitano [Quirante Santacruz (1987)]. Recentemente dedicou varios traballos ao asunto Jesús-Francesc Massip, nos que analiza a participación dos artistas na preparación de espectáculos teatrais e a influencia recíproca arte-teatro na dramática Asuncionista. [Vid. Massip i Bonet (1991) e (1997)].

Que pode aprendernos a arte sobre o teatro? Para os que lle presentan unha emenda á totalidade á tese de Mále nada, como moito informarnos dun ambiente social, dunha moda, etcétera. Aínda recoñecendo que arte e teatro participan dun universo común de imaxes, boa parte da crítica renunciou a analizar as influencias entre eles. Un pseudoproblema, para algúns, que non interesa abordar porque non enriquece realmente o noso coñecemento nin da pintura nin do teatro³⁰. A pesar disto, reafírmome en que é moito o que se pode aprender na arte sobre o teatro. Michael O'Connell, nun traballo de 1995, estuda a táboa da *Paixón* de Memling da Galleria Sabauda de Turín e pregúntase en que contribúe a táboa ao coñecemento da historia do teatro, pero a súa resposta é diferente ás de Chastel, Beijer e Ventrone xa que atopa numerosas contribucións. A escena é aparentemente simultánea e semella reflectir “a vista de paxaro” un ciclo da *Paixón* no que se están a representar a un tempo diferentes pezas en distintos puntos da cidade (ata 16 representacións simultáneas se realizaban nalgúns ciclos do Corpus). Con todo, para el a táboa non hai que vela coma un todo senón coma unha suma de escenas individuais e reflecte o tipo de escenario coñecido como *loca* ou *platea*. A táboa mostra tamén como a audiencia intervéñ na obra e como os actores non están confinados polo decorado, ao tempo que serve para reconstruír a maneira que se tiña de ver os momentos individuais da *Paixón* e como se poñían en escena a flaxelación ou a coroação de espiñas³¹. Renunciar a este tipo de análise é limitar de maneira inxustificada a investigación. Outra cousa é a obsesión por fixar de maneira xeral a prioridade cronolóxica da arte ou da escena, algo moi difícil cos datos fragmentarios que posuímos, pero tampouco a isto haberá que renunciar, nalgúns casos concretos, cando a documentación o permita. As relacións entre arte e escena non son unívocas senón bidireccionais, pero non é irrelevante coñecer os seus cambios de fluxo³².

Naturalmente que non podemos esperar atopar nas artes plásticas un reflexo exacto da disposición dun escenario medieval, dun carro do Corpus ou dun *cadafall*, a non ser que a intención do artista fose reproducir deliberadamente a obra teatral e non simplemente ilustrar un episodio bíblico. Agás excepcións, a obra de arte reflecte o coñecemento da representación

30. Vid. Beijer (1956), pp. 413-16 e a intervención de André Chastel no coloquio. Máis radical é aínda Paola Ventrone nun artigo con pretensións teóricas no que analiza a *Epifanía* de Benozzo Gozzoli en Florencia e no que afirma que os frescos en realidade non din nada sobre a festa florentina que non digan as crónicas e que estes non axudan á reconstrución polo miúdo dela. Isto, mesmo supoñendo que fose certo dende o punto de vista da historia do espectáculo, non o é dende o punto de vista da historia da arte, xa que sen o coñecemento da festa os frescos serían inexplicables [vid. Ventrone (1991), p. 9 e ss.].

31. O'Connell (1995).

32. Non podó estar de acordo con Ulla Hastrup cando, aínda recoñecendo a existencia de influencias recíprocas entre arte e escena, cualifica de “irrelevante” calquera intento de establecer prioridades cronolóxicas [Hastrup (1987), p. 134]. Son ideas, con todo, moi estendidas. Para Francastel (1987), p. 297, os espectáculos teatrais e a arte evolucionaron paralelamente, en función dos costumes e das teorías, pero “non é correcto buscar entre eles unha relación de anterioridade ou de subordinación”, malia que reconece que “se dá por suposto que o progreso das distintas linguaxes non é fatalmente simultáneo e que nuns casos pode ser a expresión literaria e noutros o ritual ou a arte os que leven a dianteira” (p. 268).

teatral, aínda que dificilmente poderemos dicir que é unha pintura dun drama da Paixón ou dun drama pascual senón unha pintura da Paixón ou da Resurrección influída pola experiencia teatral do autor. Hai, con todo, algúns casos excepcionais, como a famosa miniatura do *Martirio de Santa Apolonia* de Jean Fouquet, que reproduce “en vivo” a escenografía teatral³³. Desgraciadamente non temos nada semellante na Península ata ben avanzado o século XVII, xa que nin os manuscritos medievais conservados inclúen miniaturas, como sucede a miúdo con outros europeos (*Paixón de Valenciennes* con debuxos de Hubert de Cailleau, miniatura do *Castelo da Perseverancia* inglés, planos escénicos das Paixóns de Villingen e Lucerna...³⁴), nin os frontispicios das primeiras edicións impresas proporcionan información de interese sobre as prácticas escénicas. Por iso, o recurso ás artes plásticas convértese nun valioso expediente para ampliar o noso coñecemento sobre as particularidades da posta en escena, decorados, vestuario, *atrezzo*, etc.

Artistas plásticos e escenógrafos

Se temos presente o carácter predominantemente espectacular do teatro medieval comprenderemos que máis importante aínda que o autor do texto é o escenógrafo que diseña e realiza os decorados, os artificios aéreos, os carros para as representacións do Corpus e mais os *Entremeses* cívicos e cortesáns. A complicada escenografía do teatro baixomedieval non estaba ao alcance de calquera afeccionado e resultaba imprescindible contar con persoal cualificado que só podía proceder do gremio dos artistas, polo que non debe estrañar que en moitas ocasións os artistas e os arquitectos –moitos de primeira fila– actuaran como directores ou decoradores de obras teatrais.

Por toda Europa temos documentación que nos presenta pintores e escultores deseñando escenarios e vestuario, pintando decorados e accesorios, encargándose da dirección das obras e incluso participando como actores. É inevitable que estes transvasaran á escena os “modos” das artes plásticas e, á inversa, que solucións especificamente teatrais volvan con eles ao terreo da imaxe.

A maior parte da documentación que chegou aos nosos días é tardía (finais do XIV, XV e XVI) pero cómpre ter en conta que é nesta época cando se xeneraliza a práctica dos contratos e cando abundan as crónicas cortesás e as *Vidas* de artistas. En Italia temos documentada a actividade de Masaccio e Donatello³⁵ na preparación da *Sacra Rappresentazione* da Ascensión de Cristo na igrexa de *Santa María del Carmine* de Florencia (1425). Da súa escenografía fíxose cargo, máis tarde, Brunelleschi e Francesco d’Angelo. O mesmo Brunelleschi deseñou en 1430 a maquinaria que permitía descender o anxo na representación da Anunciación que tivo

33. *Livre d’Heures* de Etienne Chevallier (Museo de Chantilly, ca. 1452). É obra abundantemente analizada e ilustrada nos traballos dedicados ao estudo conxunto do teatro e da arte medieval. Véxanse, entre outros, Fischel (1935), p. 54 e Cohen (1943), p. 339, fig. 6.

34. Vid. Konigson (1975), pp. 104, 121-22, 127, 172 e 178.

35. Vid. Verdon (1986) para o caso de Donatello que, ademais de participar na elaboración da obra, forma parte do elenco de *dramatis personae* dunha representación florentina de 1450 –*Nebuchadnezzar, Rei de Babilonia*–.

lugar en San Felice in Piazza, e no ano 1439 a da igrexa da *Anunziata*, ambas as dúas en Florencia³⁶. No século seguinte, as mencións multiplícanse: Bramante, Leonardo, Rafael, Parmagianino, Palladio, Rosso, Buontalenti e Vasari participaron na elaboración de representacións teatrais, unha tradición que se mantivo no barroco con Bernini, della Bella, Servandoni e Tiépolo, entre outros³⁷.

Nos Países Baixos coñecemos o caso de Roger van der Weyden, que no 1450 dirixiu en Bruxas o equipo de 51 pintores que se encargou dos decorados dos espectáculos e das festas do Vélaro de Ouro, e os de Hugo van der Goes e de El Bosco³⁸. En Francia destacan os casos do pintor Jean Fouquet, moi probablemente escenógrafo e director do *Misterio de Santa Apolonia*, da que nos quedou unha miniatura da súa man da súa posta en escena (vid. *supra* nota 33), e de Hubert de Caillaux, artista, *meneur de jeu* da *Paixón de Valenciennes* (s. XVI), escenógrafo e autor das ilustracións do manuscrito e mesmo actor con catro papeis na obra³⁹.

Tamén en España abundan os datos, sobre todo na área levantina, na que aparecen en datas temperás. No ano 1380 temos documentación do pintor Pere Palau realizando un “entramas amb artificis i besties” para as celebracións da voda do infante Juan con Violant de Bar⁴⁰. Poucos anos máis tarde (1388) encontramos a Lluís Borrassá traballando en Zaragoza nos espectáculos da coroación de Juan I⁴¹ e probablemente sexan tamén obra súa os enxeños aéreos que se utilizaron no palacio da Aljafería nas coroacións de Martín el Humano (1399) e Fernando de Antequera (1414)⁴². Posuímos tamén documentos que proban a participación de Borrassá, auténtico especialista, na confección e na pintura de varios entremeses: un deles en 1397 para celebrar a entrada en Barcelona de Martín el Humano ao seu regreso de Sicilia (por encargo do gremio de carniceiros), outro en 1398 para festexar a entrada da raíña María de Luna (por encargo do mesmo gremio) e outro máis encargado polos freeiros na mesma ocasión⁴³.

No 1400 está documentada a participación do pintor Bartomeu Lluell na preparación do *atrezzo* para a procesión do Corpus de Valls⁴⁴. No 1428 e no 1448 figuran Bernat e Jaume Serra entre os participantes na elaboración da procesión do Corpus de Tortosa⁴⁵. Tamén Lluís Dalmau, Joan

36. Sobre a actividade de Brunelleschi como escenógrafo véxase Blumenthal (1974).

37. Vid. Fischel (1935), p. 4 e Denis (1956), p. 20.

38. *Ibid.*, p. 4 e 20.

39. Fixo de Baltasar, de Gamaliel, de cabaleiro de Herodes e de sacerdote da Antiga Lei [vid. Mâle (1904), p. 215 e (1995) [1908], p. 42]. Hai tamén casos posteriores (Callot, Berain, Gillot e Watteau) e tamén noutros países como en Inglaterra (Inigo Jones). Vid. Fischel (1935), p. 4 e Denis (1956), p. 20.

40. Rubio i Lluch (1921), II, doc. 227.

41. *Ibid.* II, doc. 317.

42. Así o supón Massip i Bonet (1991a), p. 16, xa que algúns testemuños indican que os decorados se reutilizaban en diferentes ocasións.

43. Madurell (1949), VII, pp. 57-58 e (1950), VIII, pp. 130-32 e 144-46 (documentos 124-25 e 137).

44. Massip i Bonet (1991a), p. 16.

45. *Ibid.*, p. 17.

Caera, Joan Desí, Jaume Alcover, Damián Forment, Nicolás Querol –a lista é interminable– foron autores de decorados, entremeses e enxeños para as representacións do Corpus e para as festas cívicas e cortesás⁴⁶. Hai que destacar a participación de artistas de primeira fila, así como a existencia de dinastías de pintores especializados neste tipo de encargos, como os Alemany (Tomás, o seu fillo e mais o seu neto Gabriel) ou os Vergós (Jaume Vergós, o seu fillo e o seu pai, Pere Deuna)⁴⁷.

Na área castelá e na galego-portuguesa os datos son máis escasos, sen dúbida como reflexo dunha extensión menor das prácticas teatrais nesta zona pero tamén porque os danos sufridos polos arquivos medievais nestes lugares foron moito maiores ca na zona catalano-aragonesa. Hai, así e todo, algúns casos documentados e onde os arquivos se conservan os datos aparecen con relativa abundancia.

Sabemos, por exemplo, os nomes dalgúns pintores que participaron na elaboración de decorados para as representacións do Corpus toledano (Villoldo, Alonso de Sedano, Francisco de Amberes, Juan de Toledo e Francisco Guillen)⁴⁸, e en Portugal sobrancea o caso de Gil Vicente, “pai” do teatro portugués e ao que moitos⁴⁹ identifican co ourive Gil Vicente, nomeado en 1509 veedor das obras de ourivería do mosteiro dos Jerónimos de Belem, autor da Custodia de Belem e probable inspirador do programa iconográfico do claustro do mosteiro que se relacionou co *Auto da Alma* do Gil Vicente dramaturgo⁵⁰.

Se caemos na conta dos abondosos casos de artistas que actuaron como directores ou como decoradores de obras de teatro, resulta razoable pensar que as representacións plásticas influíran no teatro. Numerosas obras teatrais inspiráronse na arte á hora de seleccionar escenas, elixir o vestuario ou deseñar o decorado. Hai mesmo casos documentados de dramas inspirados directamente en obras de arte, coma o Misterio que se representou en París no ano 1411 “selo qu’elle es figurée aucour du cuer de Nostre-Dame”⁵¹ ou o que se levou a cabo en Arrás no ano 1458 escenificando o *Retablo del Cordero Místico* de Van Eyck⁵². Moitos dos erros de Mále debéronse, precisamente, a que non considerou a posibilidade de que os paralelismos existentes entre as obras de arte e os textos teatrais se debesen en moitos casos a que os dramaturgos,

46. Vid. Massip i Bonet (1991a), pp. 16-17 e (1991b). Para a zona valenciana, Ferrer Valls (1994), p. 160.

47. Molina i Figueras (1996), pp. 173-180.

48. Torroja e Palá (1977), p. 41.

49. Véxase Vassallo e Silva (1995b), pp. 183 e ss., con bibliografía sobre a controversia da personalidade.

50. Vid. Moser (1962). Sobre a influencia das artes visuais en Gil Vicente, véxase tamén Revah (1959). Sabemos tamén, nas terras portuguesas, do pintor e ourive Diogo Lopes, que cobrou 1500 en 1509 reais por facer un entremés no día do Corpus e 2500 en 1511 por un espectáculo para a procesión.

51. Véxanse as referencias deste e doutros casos en Cohen (1951) [1906], pp. 126-28 e 133; Reau (1955-59), I, II, p. 264 e Denis (1956), pp. 21-22.

52. Con motivo da entrada de Filipe o Bo na cidade, levantouse na praza de Marais unha enorme fachada con diversos compartimentos en que figuraban as diferentes partes do retablo. A construción aparece descrita na *Kronijk van Vlaenderen* [vid. Bergmans (1907), p. 530].

nunha *ekphrasis* consciente ou involuntaria, encontraran a súa fonte de inspiración nas imaxes⁵³.

Houbo incluso quen, invertendo a tese de Mâle, lle atribúe á arte un papel fundamental no desenvolvemento dos ciclos teatrais medievais. Patrick Collins sostivo que a tradicional selección de episodios bíblicos na pintura medieval é a que explica a temática escollida nos catro grandes ciclos ingleses do Corpus (*from Creation to Doom*), que non toman a súa estrutura temática da liturxia senón da pintura, tanto da miniatura como da mural, dos séculos XIII e XIV. Para el, a inspiración na arte explica que os autores teatrais rexeiten temas que ofrecerían extraordinarias posibilidades dramáticas (Xob, Xosé, etc.) e, en cambio, escollan decote escenas como a Visitación ou a Purificación, que teñen un valor dramático nulo ou marxinal⁵⁴. Tanto os miniaturistas coma os autores teatrais están sometidos a certas limitacións de espazo pero non pode ser coincidencia que ambos seleccionen os mesmos episodios. Xa que logo, e ante as evidencias cronolóxicas, hai que concluír que as artes visuais van por diante do teatro en boa parte dos casos⁵⁵. En Inglaterra, os ciclos asuncionistas, por exemplo, aparecen completos na pintura [Igrexa de Chalgrove (1325 ss.)] cen anos antes ca na escena, e a primeira *Paixón* latina coñecida (a italiana *Paixón de Montecasino* do século XII) utiliza modelos das artes visuais para escenas como a traizón, a negación de Pedro, o xuízo de Pilatos ou o arrepentimento de Xudas.

Non temos na Península casos de obras teatrais medievais inspiradas na súa totalidade nunha obra de arte, pero son numerosas as pezas que teñen imaxes como fonte na composición dalgunhas escenas, nos decorados ou no vestiario. Xa mencionamos o caso da *Representación* de Gómez Manrique e a este habería que engadir o *Auto de la Pasión* toledano de Alonso del Campo con inspiracións na arte da escena, entre outras, da oración no Horto, na que un anxo lle presenta a Cristo o cáliz, os azoutes, a coroa de espiñas e a cruz –como na arte da época–, o *Misteri* de Elxe, que toma das artes plásticas a idea da coroación trinitaria, e o *Misteri de San Cristofol* valenciano, no que o santo aparece vestido como na pintura. Máis influencias puntuais das artes plásticas poden detectarse tamén noutras obras, dende o *Auto de los Reyes Magos* ás *Farsas* do século XVI, pasando polos *Autos* de Gil Vicente, que empregan, en moitas ocasións, como

53. Esta liña de investigación foi gañando terreo dende os anos 50, como froito da “lei do péndulo” que parece gobernar os vaivéns da historiografía. Xa que a tese de Mâle foi incapaz de resistir a crítica na súa xeneralidade, a investigación orientouse na dirección contraria. En todo caso, ambas as perspectivas de análise teñen en común considerar a arte e o teatro como fenómenos interrelacionados. O primeiro en esbozar dunha maneira ampla e sistemática a influencia da arte no teatro foi, probablemente, Kernodle (1944) [1937]. Nos últimos anos, a liña sinalada por Kernodle foi explorada de maneira exhaustiva polos membros do *Medieval Institute* da *Western Michigan University*. Os traballos publicados polos membros do grupo (a maior parte na revista *Comparative Drama* e nos diferentes volumes da colección *Early drama, art and music monograph series*) son abundosos. No que atinxe aos aspectos teóricos do problema, son fundamentais os traballos de Davidson (1977) e Sheingorn (1979).

54. Collins (1982).

55. Collins (1982), p. 129.

ambientación, decorado e incluso “fondo temático” do texto teatral as pinturas e mais o espazo arquitectónico das igrexas e palacios nos que se representaban⁵⁶.

Algúns historiadores da arte, no seu afán de descualificar as afirmacións de Mâle, negaron *ab initio* a súa tese coa afirmación de que as representacións dos dramas litúrxicos e dos *Misterios* nada tiñan de sensacional como para que inspirasen aos artistas. Con todo, abonda lembrar o importante papel que estes desempeñaron na posta en escena das representacións teatrais –como decoradores, directores de escena e incluso actores, ademais de como espectadores– para caermos na conta de que, dificilmente, puideron escapar ao seu influxo.

En todo caso, ante a abundancia da documentación non se pode negar que a participación dos artistas na preparación das representacións teatrais era algo cotián, polo que, independentemente da existencia de influencias recíprocas entre ambos os medios, o estudo do teatro resulta obrigado para a Historia da Arte, que, de non abordalo, deixaría de lado unha importante faceta da actividade artística. Por outra banda, e dende o punto de vista da Historia do Teatro, a arte pode servir, como mínimo, para documentar a existencia de representacións teatrais, datar determinadas pezas e proporcionar datos sobre a posta en escena, posibilidades que resultan especialmente interesantes no caso galego, ante a escaseza de textos e de testemuños directos.

Dramas litúrxicos

Sabemos que en Galicia foron coñecidos os dramas litúrxicos en latín, xa que contamos cun testemuño de drama pascual, un *Quem Queritis* que se representaba na Catedral de Santiago a noite de Pascua despois de matíns. Con todo, ante a ausencia doutros textos, a crítica amosou unha certa tendencia a considerar a peza compostelá como unha excepción no panorama galego, explicable por contactos puntuais con centros cataláns

56. No *Auto de la Barca de la Gloria*, representado na igrexa do palacio portugués de Almeirin, Gil Vicente utiliza como ambientación as pinturas que decoraban o recinto. No texto, a Morte preséntalles ás distintas personaxes unha visión do inferno inzada de deicticos que na escena se vería, seguramente, apoiada pola contemplación dunha imaxe real existente na igrexa: un cadro ou, con máis probabilidade, un fresco, o que supón que a obra debeu ser concibida para unha soa representación, xa que tan só se podería levar a escena nese espazo concreto. A igrexa de Almeirin, coma o resto do palacio, desgraciadamente desapareceu, pero a existencia das pinturas semella segura xa que noutra obra de Gil Vicente (*Breve Sumário da História de Deus*), representada no mesmo marco poucos anos despois, repítese a mesma descrición do inferno, posta agora en portugués en boca de Lucifer. Ambas as dúas descricións teñen moitos puntos en común –ben é certo que en varios aspectos se trata de imaxes tradicionais na representación do inferno– pero, como subliñou José Camoës, é moita coincidencia a mención de navallas, dragóns, lagos, etc., que non son demasiado frecuentes nas visións infernais, sexan literarias ou plásticas [Camoës (1995)]. Existe, así e todo, un paralelo claro no inferno de El Bosco do *Jardín de las delicias*, o que leva a pensar que os frescos de Almeirin deberon de responder ao gusto flamenco que naquel tempo se estendía na pintura portuguesa. Outros casos de utilización de imaxes artísticas no teatro vicentino témolos no *Breve Sumário da História de Deus* (empregase unha estatua xacente de Cristo e outra resucitado) ou no *Auto de Sibila Cassandra*, representado ante a Virxe de Dona Leonor do mosteiro de Enobregas.

propiciados polo fenómeno das peregrinacións⁵⁷. En todo caso, non cabe dudar do arraigamento en Compostela da cerimonia dramático-litúrxica. O breviario do cóengo Miranda (1450) recolle (fol. 94) o mesmo tropo con indicacións para a súa representación e o breviario compostelán, na edición incunable do ano 1497, engádelle dúas secuencias (*prosas*) ao texto e datos sobre a vestimenta das Mariás⁵⁸.

Sexa ou non un caso illado, o evidente é que Compostela incorporou en datas temperás a cerimonia da *Visitatio* e que foi a única sé da zona occidental da Península con capacidade para modificar no século xv as formas orixinais da cerimonia dramática, circunstancia que para a profesora Eva Castro ten a súa explicación na adopción temperá do rito romano pola igrexa galaico-lusitana⁵⁹.

Semella claro que a liturxia compostelá a finais do XII era xa de tipo romano, ben diferente á do Diurnal de Fernando e Sancha (1058), pero con claras influencias francesas, especialmente aquitanas. Persistían, porén, algúns elementos hispanos (letra, santoral hispánico e galego, tipo de salterios, algunhas antífonas), e é un trazo característico a abundancia de textos, de xestos líricos (*prosas*, versículos aleluiáticos, tropos –especialmente no oficio de tebras–...) e de ritos con contido escénico ou dramático que non deixaron de impresionar aos artistas. No *Calixtino*, por exemplo, inclúese unha *Misa farcida* na que interviña o mesmo apóstolo

57. O texto latino, coa súa correspondente notación musical a unha soa liña a medio camiño entre a pneumática e a aquitana, topouno o arquivista Xesús Carro na biblioteca catedralicia nun folio solto dun Antifonario da primeira metade do século XII que fora utilizado como cuberta nun atado posterior. Foi transcrito e estudado por don Germán Prado no traballo publicado no ano 1932 na revista *Nós* [Prado, (1932), pp. 78-80]. Trátase dun breve diálogo entre as Mariás que acoden ao sepulcro e o anxo que lles anuncia que Cristo resucitou. O diálogo conta na súa estrutura con numerosos paralelos no resto de Europa. Richard Donovan destaca que a fórmula *Ubi est christus meus* aparece en moi poucas ocasións (Limoxes, Ripoll-Vic, Poitiers e Seo de Urgell –consueta s. xv–) e supón que a Compostela chegaría a través de Ripoll, mosteiro co que Santiago tivo estreitos contactos en materia musical. Con todo, o ms. 105 de Vic, no que aparece a devandita fórmula e que Donovan cría que procedía de Ripoll, foi en realidade confeccionado en e para a catedral de Vic e doado por un cóengo apelidado Ripoll, circunstancia que motivou a confusión de Villanueva, Anglés e Donovan. M.^a Asunción Gómez Pintor, que estudou o tropo compostelán na súa memoria de licenciatura, descobre a existencia de similitudes coas versións de St. Gall e Limoxes, máis que coa de Vic, e postula unha transmisión por vía oral, dadas as diferenzas musicais (M.^a Asunción Gómez Pintor, *El "ludus paschalis" de la Catedral de Santiago*, memoria de licenciatura inédita, Universidade de Santiago, lida o 16 de outubro de 1985, director D. José López-Calo). Resume a súa postura nun traballo seu de 1987. [Gómez Pintor (1987), p. 380].

58. O texto completo do tropo do breviario de Miranda pode verse en Donovan (1958), p. 54 e en Álvarez Pellitero (1985), p. 28 e ss. Véxase tamén, sobre as didascalias, Gómez Pintor (1987), pp. 369 e 374 e ss. O incunable de 1497 foi impreso en Lisboa por Nicolás de Saxonia (o texto no folio 63v), consérvanse dous exemplares da edición, un na BNM (Incunables 874) e outro na Academia da Historia (Incunables 148). Véxase Donovan (1958), p. 54, nota 16 e o texto da p. 55 e Castro Caridad (1997), p. 165 para as edicións anteriores perdidas e para a posterior de 1569, da que se conservan varios exemplares, aínda que nela non se inclúe o tropo que nos ocupa.

59. Vid. López-Calo (1982), p. 27 e ss. e Castro Caridad (1997), p. 26 e ss. Galicia formaba parte, cando menos dende o século VI, da diocese de Braga, que adoptara as prácticas romanas, como o proba a carta do papa Virxilio ao metropolitano de Braga Profuturus (538) e mais as disposicións dos concilios bracarenses dos séculos VI e VII, que se encargaron de estender a liturxia romana, coa oposición de Toledo, que tentou, en van, que a metrópole portuguesa se incorporase á liturxia his-

Santiago, caracterizado coma “un bispo ou un presbítero vestido con ínfulas”⁶⁰, e quizais non sexa casual que o apóstolo apareza vestido de bispo nas columnas de Praterias⁶¹. Santiago adquire deste xeito, por obra da liturxia dramática e da arte, a dignidade episcopal que nunca tivo e que máis tarde o caracterizará na lenda xacobeá.

O *Calixtino* e os *breviarios* composteláns proporcionan algúns datos que apuntan cara á extensión de prácticas litúrxicas dramatizadas, e a arte testemuña o coñecemento de pezas como o *Ordo Prophetarum*, un dos dramas litúrxicos medievais cun maior contido espectacular e unha posta en escena máis elaborada, que consiste nun cortexo ou procesión de profetas que, con vestimentas exóticas e toucados, desfilaban nas igrexas cantando versos das súas profecías, nas que se dá testemuño da divindade de Cristo.

Inspirados nun sermón pseudo-augustiniano, os *Ordines* son moito menos abundantes que os dramas do ciclo pascual pero, malia todo, poden atoparse por toda Europa, sós ou formando parte de pezas máis amplas de tema propio do nadal⁶². Na Península este tipo de representacións están documentadas na área catalá, pero carecemos de testemuños na área castelá-leonesa, agás o do *Canto de la Sibila*, cerimonia dramática –para algúns xebrada do *Ordo*– que se celebrou en varias igrexas castelás (Toledo, León, Oviedo...) ⁶³.

pana. Non se conservan manuscritos litúrxicos desta época pero hai que supoñer que o rito é o romano anterior á reforma carolina, e que esta non sería coñecida no noroeste, pola súa situación de illamento, ata a chegada dos cluniacenses nos séculos XI e XII. Romano Rocha (1991) reconstrúe a liturxia compostelá do século XII a partir do breviario manuscrito de Miranda e supón, baseándose en probas indirectas, que a substitución da liturxia galega primitiva pola romana cluniacense se produciu durante o pontificado de Xelmírez, malia que a *Compostelana* (Lib. I, cap. 2) dá a entender que o cambio de liturxia tivo lugar en Galicia algo antes, durante o episcopado de Peláez, e sen grandes resistencias.

60. *Codex Calixtinus*, Libro I, cap. xxxi, vv. 7-8, vid. a ed. de Moralejo, Torres e Feo (1951), p. 325 e ss.

61. Vid. Moralejo Álvarez (1993a), p. 81.

62. O sermón (*Contra Iudaeos, Paganos et Arrianos Sermo de Simbolo*) foille atribuído na Idade Media a Santo Agostiño por incluír os versos sibilinos do *Iudici Signum* que o de Hipona empregou na súa *Cidade de Deus*, libro XVIII, capítulo 23. Hoxe, con todo, considérase obra do bispo africano de finais do século V ou comezos do VI Quodvultdeus. Unha excelente edición e unha boa introdución ao texto é a de R. Braun no *Corpus Christianorum*; pode verse tamén en Migne, *PL.*, XLII, cols. 1117-1130. En sentido estrito, isto é, como drama litúrxico independente, só se conservan tres *ordines* medievais procedentes de Limoges (finais do XI), Laon (século XIII) e Rouen (século XIV) [textos en Young (1932), II, pp. 138-65]. Hai, ademais, noticias doutros perdidos e de textos afíns como os de Einsiedeln, Benediktbeuren e Salerno ou a *lectio* de Arles, e hai unha década descubriuse un fragmento de *Ordo* croata procedente de Zagreb (fins do XII ou primeiros do XIII). Consérvanse, ademais, dende datas moi temperás testemuños nas linguas vernáculas tanto románicas como xermánicas, servindo xeralmente como prólogo de misterios do nadal [vid. Sepet (1878), p. 164 e ss.].

63. O *Ordo* foi coñecido en terras catalás cando menos dende o século XIV (a Consueta xerundense de 1360 inclúe a única mención explícita peninsular dunha *Processio Prophetarum* e, pouco máis tarde, hai probas de que un rapaz cantaba o *Iudici signum*). Tamén en Valencia se representaba unha especie de *Ordo Prophetarum* [cerimonial de 1533, vid. Donovan (1958), p. 146 e ss.]. De novo dentro da área catalá temos documentada, en Palma de Mallorca, unha forma peculiar de dramatización do sermón *Contra Iudaeos*, no cal interviña o propio Santo Agostiño (algo ben raro e que tan só aparece en Benediktbeuern), que ía interrogando os profetas sobre o advento do Mesías e, finalmente, saía a Sibila e cantaba o *Iudici signum*, escena esta última que, polo menos dende 1440, deu lugar en Palma a unha cerimonia dramática independente que aínda se mantén. En Castela,



Figura 1: A Sibila e a Raíña de Saba no nártice do Pórtico da Gloria (ca. 1188)

En Galicia non existen probas concluíntes de que se representara o *Ordo*, pero a iconografía do Pórtico da Gloria demostra o coñecemento da representación. Xa no século XIX Mr. Lonsdale, director das obras do baleirado que se fixo do Pórtico para o *Kensington Museum* de Londres, suxeriu que as dúas figuras femininas do machón norte do nártice, tradicionalmente identificadas como Judith e Esther, poderían ser, en realidade, a Sibila e mais a Raíña de Saba (Fig. 1)⁶⁴. Posteriormente, Serafín Moralejo e Elizabeth Valdez del Álamo ampliaron a interpretación de Lonsdale, identificando tamén como sibilas as figuras femininas da árbore de Jesse do parteluz (Fig. 2)⁶⁵ e como

como apuntamos máis arriba, non se conservan textos pese a que determinados indicios indican que o *Ordo* non foi descoñecido [vid. Marchand (1984)]. En Aragón temos probas de que en 1487 se representaron en Zaragoza ante os Reis Católicos unha serie de obras, entre as que debía de encontrarse unha Procesión de Profetas, xa que se pagaron cinco soldos por “unas cabelleras de cerda para los Profetas” e trinta e dous a un tal Maese Paphan por los “quinternos que fizo notados para cantar a los profetas”. No tocante ao *Canto de la Sibila* está amplamente representado na área catalá e é tamén coñecido en Castela (León, Oviedo, Palencia, Toledo) e, quizais, en Andalucía (Córdoba). En todos estes casos, e especialmente en Toledo segundo as descrições dos coengos Arcayos e Vallejo, a execución dos versos convertíase en verdadeiro teatro coa utilización dun vestiario adecuado, música, un estrado, un cortexo de acólitos, etcétera. [Vid. González Montañés (2002), p. 239 e ss.].

64. Lonsdale (1883) [1869], p. 261. Aínda que a Raíña de Saba non aparece na nómina de *dramatis personae* dos *ordines* coñecidos, o propio Cristo anunciou a súa presenza no día do Xuízo para condenar a xeración dos incrédulos de Israel (Mt. 12, 42). A Sibila –sempre presente nos *ordines*– e o seu oráculo vincúlanse tamén co Xuízo Final no sermón pseudoagustiniano que orixinou o seu *Canto*, o que explica a frecuente asociación e mesmo asimilación entre esta e a raíña bíblica. [Sobre este aspecto véxase Lida de Maikel (1960), p. 163 e mais a bibliografía que cita na nota 3].

65. Valdez del Álamo (1990), p. 181 e (1991) [1988], p. 199.



Figura 2: A Sibila no parteluz do Pórtico da Gloria

Virxilio e Baalam o suposto San Lucas do mesmo nártice e o seu compañeiro, ao tempo que sinalan na iconografía dos profetas das columnas, nos seus trazos e nas súas vestimentas, influencias evidentes da representación⁶⁶.

A presenza de Virxilio nos *ordines* e no Pórtico explícase pola interpretación mesiánica que a Idade Media fixo dun verso da súa Égloga IV (*Iam nova progenies caelo demittitur alto*; “Xa se nos envía dende o alto ceo unha nova liñaxe”) e porque as súas descrições sobre o Tártaro e o Eliseo no libro IV da *Eneida* o converteron nunha autoridade en temas escatolóxicos, o que xustifica a súa presenza en contextos coma o Inferno e o Xuízo Final. En canto a Baalam, ocupa un lugar no *Ordo* polo seu oráculo sobre Xacob. O resto dos profetas, situados nas columnas do arco da esquerda, son os habituais nos ciclos murais e estatuarios pero o protagonismo que se lles outorga, os detalles do seu vestiario e os versículos inscritos nas súas cartelas delatan, como demostrou o profesor Moralejo, a súa inspiración no drama⁶⁷, influencia que, como vimos, xa fora sinalada para outros ciclos estatuarios de profetas en Francia, Alemaña e Italia.

Agora ben, a existencia no Pórtico da Gloria da Catedral de Santiago de influencias do *Ordo Prophetarum* proba, na ausencia doutros testemuños, que este se representaba ou cando menos que era coñecido en Compostela ou, pola contra, os artifices do Pórtico inspiráronse noutras imaxes (miniaturas, marfís, esculturas...) sen comprenderen plenamente o seu significado? É ben coñecida a filiación francesa da iconografía do portal compostelán e sabemos que as imaxes poden viaxar sen levar consigo todo o seu significado orixinal,

66. Moralejo Álvarez (1988) e (1993b), esp. p. 30 e ss.

67. Moralejo Álvarez (1993b).

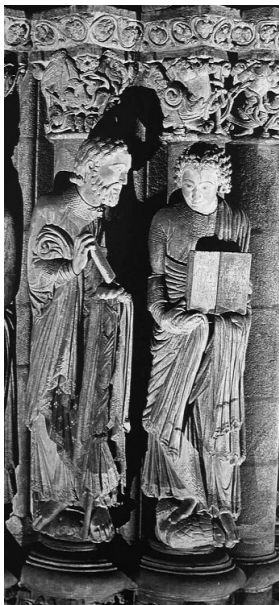


Figura 3: Apóstolos falando no piar sur do Pórtico da Gloria



Figura 4: Demo con máscara teatral no capitel do parteluz do Pórtico da Gloria

aínda que parece lóxico pensar que á mente que inspirou a complexa simboloxía do Pórtico compostelán non se lle deberían escapar as implicacións das imaxes que manexaba. Por outro lado, cómpre non esquecer que, malia as influencias francesas, o Pórtico non é unha simple copia senón que se imbrica coa tradición hispana e que o extraordinario realismo, combinado co hieratismo da obra mateana e mais coas relacións que propón co espectador, é o mesmo que se propón na experiencia teatral.

Xa Rosalía de Castro se dera conta de que os apóstolos e os profetas do Pórtico (Fig. 3) dialogan por parellas e fan acenos de dicción. Conversan e o texto dos seus diálogos aparecía nas cartelas⁶⁸. O que concibiu a iconografía do Pórtico non imaxinou a serie de profetas como unha aparición celestial senón como algo real. Son personaxes de carne e óso que parolan animadamente como o facían nas cerimonias dramáticas e, do mesmo modo, os demos do Xuízo Final do arco dereito e do capitel das Tentacións no parteluz son imaxinados polos escultores con enormes bocas abertas e acenos que derivan indirectamente das máscaras do teatro romano e directamente das que se utilizaban na escena medieval.

O rostro grotesco e o particular xesto da boca do diabo da primeira tentación no capitel do parteluz do Pórtico da Gloria (Fig. 4)⁶⁹ lémbrennos inmediatamente aos que aparecen nas representacións de máscaras cómicas do teatro grecorromano (Fig. 5). Máscaras que sabemos que eran coñecidas na Idade Media xa que as atopamos en “versión orixinal” nos abondosos manuscritos ilustrados das comedias de Terencio. Ás diabruras teatrais e aos cortexos de diaños que interviñan nos espectáculos cidadáns remiten tamén os pantalóns peludos e as sandalias do demo da primeira tentación; imitación, de certo, do vestiario teatral.

68. *Santos e apóstoles -¡védeos!- parece que os labios moven, que falan quedo os uns cos outros, e aló na altura do ceu a música vai dar comenzo...*

“Na catedral”, vv. 22-25, *Follas novas*, libro II (1880).

69. Tomo o debuxo de López Ferreiro (1975) [1892], fig. 11.



Figura 5: Personaxes con máscaras teatrais nunha copia medieval ilustrada da *Andria* de Terencio (Oxford Bodleian Library, MS. Auct. F. 2.13, fol. 4v, ca. 1150)

Existen, ademais, outros indicios que suxiren unha inspiración dos artífices do Pórtico en prácticas litúrxicas dramatizadas. Tense sinalado que as imaxes do Pórtico son unha exacta transposición visual do *Cántico dos Improperios* da liturxia do Venres Santo e do rito dramático da *Adoratio Crucis* no xesto dos anxos que sosteñen *velatis manibus et stantes* a cruz de Cristo no tímpano central. Tampouco non creo que sexa accidental que os xustos que abandonan o arco da dereita (Xuízo Final) para entraren na Gloria (arco central) o fagan collidos pola man (Fig. 6). O 1 de abril de 1188, data en que foron colocados os linteis do Pórtico segundo a inscrición que figura neles, caeu en venres da cuarta semana de coresma e, como demostrou o profesor Moralejo, a elección da data non puido ser casual⁷⁰. En plena época penitencial e en vésperas da celebración da Paixón e da Pascua, substrato litúrxico da imaxinería do Pórtico, o xesto dos xustos podería interpretarse como unha alusión ao rito dramático da reconciliación de penitentes que na antiga liturxia hispana tiña lugar en relación co cántico dos *improperia*, o que explicaría o sentido pascual do programa figurativo do Pórtico e mais a exhibición, sen paralelos pola súa amplitude, das *arma christi*, instrumentos da Paixón aos que se alude no cántico⁷¹.

Vemos, xa que logo, que os artífices do Pórtico foron sensibles ás novidades da liturxia dramática, polo que non resulta arriscado supoñer que en Santiago se tivera representado o *Ordo Prophetarum*, se cadra diante do mesmo

70. Moralejo Álvarez (1988).

71. Véxase González Montañés (2002), pp. 74-78.



Figura 6: Os xustos entran na Gloria collidos pola man como nas cerimonias de reconciliación de penitentes (Pórtico da Gloria)

Pórtico, que lle serviría de grandioso decorado. Sabemos dos desvelos de Xelmírez por introducir en Santiago “os costumes das igrexas de Francia”, e de Francia puideron chegar a Compostela os *Ordines* e outras novidades litúrxicas similares, nos libros que sabemos que adquiriu o bispo galego na súa viaxe a Roma⁷².

Por outra parte, nas terras francesas era frecuente, no século XII, a asociación do *Ordo* co Xuízo Final que atopamos no Pórtico compostelán. No *Ordo* de Rouen, os profetas presentábanse na igrexa ante o portal occidental, zona do ocaso asimilada co mundo dos mortos e axeitada para as representacións do Inferno e do Xuízo. No manuscrito de Limoxes, o *Ordo* aparece a continuación do drama do *Sponsus*, parábola das virxes necias e prudentes que se entende como metáfora do Xuízo, e no anglonormando *Jeu d'Adam* comparecen tamén os profetas a prestar testemuño o último día.

Temos, alén disto, algunhas probas de que en Galicia eran coñecidos textos relacionados co *Ordo* e que as sibilas eran personaxes populares en terras galegas, cando menos dende o século XIII: nas *Cantigas* de Afonso X menciónase a Sibila nunha peza (*Cantiga* 422) que ten unha melodía que non é máis ca un *contrafactum* da do *Canto de la Sibila*⁷³; o poeta galego Rodríguez do Padrón no seu *Triunfo de las Donas* declara a preeminencia das *sibildas* Tiburtina e Erethea, o breviario compostelán de 1497 inclúe os versos da Sibila nunha forma que indica a súa interpretación responsorial (dous versos e estribillo); en Ourense publicouse no ano 1544 unha *Historia y Profecía de la Sibila Eritrea, de la noche de Navidad*; a Sibila saía no ano 1585 nunha cabalgata compostelá; e incluso no noso tempo cántanse os versos sibilinos en Braga, aínda que sen vestiario especial nin posta en escena⁷⁴. Todos estes son, ao meu entender, indicios suficientes para poder pensar na existencia de representacións do *Ordo Prophetarum* en Galicia.

72. “...applicuit animum ut consuetudines ecclesiarum Franciae ibi plantaret”. *Historia Compostelana* (Libro II, cap. III). As noticias sobre os libros litúrxicos mercados en Francia no Libro II, cap. LVII.

73. Para o aspecto musical Angles (1935), p. 296. A *cantiga* 422 pode verse na edición de W. Mettemann, Coimbra, 1961, pp. 400-401. Tamén no Libro IV da *General Estoria* do Rei Sabio se menciona a Sibila e se di, a propósito dela, “ca así veemos que lo fizieron los nuestros santos e se faze en las representaciones...”.

74. O libro ourensán, impreso por Vasco Díaz Tanco de Frexenal, aparece asinado por Toribio Ruíz, nome que para Odriozola podería ser un pseudónimo do propio Tanco (só se conserva un exemplar na *Hispanic Society* de Nova York). No prólogo do *Jardín del alma cristiana* (1552) Vasco cita, efectivamente, un “librezico de la Sibilla eritrea que yo hauía hecho imprimir en mi impression, estando en Orense”. Díaz Tanco escribiu tamén unha *Epístola a los clérigos de Orense sobre la Sibilla eritrea*, que é, en realidade, un pequeno tratado sobre as sibilas [vid. Rey Soto (1934), p. 130 e ss.].

Representacións da Paixón

O caso do Pórtico proba indirectamente o coñecemento en Galicia dun drama litúrxico do que non temos probas documentais e amplía o panorama coñecido do teatro latino medieval nas terras galegas. Polo que respecta ao teatro vernáculo, a arte pode servir tamén de axuda para probar a existencia de representacións da Paixón, polo menos dende o século XIV.

Con frecuencia, tense cuestionado a orixe das Paixóns medievais nas súas ramas latina e vernáculas, e especúlase co papel que as Paixóns narrativas e as Paixóns xograrescas desempeñaron no desenvolvemento dos dramas da Paixón, pero permanece aínda en vigor a tese evolucionista que ve nas Paixóns medievais a evolución da cerimonia litúrxica da *Depositio*, que se representaba en numerosas igrexas o Venres Santo. Comezaba o ritual sacando o crucifixo en procesión solemne; a seguir tiña lugar o rito da *Adoratio Crucis*⁷⁵, o cal, dende o século X, se desenvolvía con dous diáconos que levaban unha cruz cuberta cun pano que ían descubriendo gradualmente ao tempo que se cantaba o *popule meus* –coñecido popularmente como os *improperios*–, adorando logo a cruz e bicando o santo madeiro todos os membros da congregación; posteriormente, introducíase a cruz ou ben unha imaxe de Cristo no sepulcro (a *Depositio* propiamente dita), no que permanecía ata o Domingo de Resurrección, cando se desfecía a mortalla e Cristo saía da tumba ou se retiraba a cruz e se colocaba de novo, solememente, no altar maior (*Elevatio*).

Durante os séculos X-XII, na maioría dos casos a dificultade práctica que presenta a realización da cerimonia solucionábase dunha maneira simbólica, colocando un pequeno crucifixo ou unha cruz procesional no sepulcro –normalmente o propio altar–. Nalgúns casos, o crucifixo era substituído por unha hostia consagrada e en ben poucas ocasións, e xa no século XIII, por unha imaxe⁷⁶. A pesar de todo, dende mediados do século XIV o desexo de realismo provoca a aparición de crucifixos en que a efixie de Cristo ten os brazos articulados e pode ser separada da cruz, o que permite levar a cabo sen dificultade as ceremonias ás que agora podemos denominar *Desencravo*, *Descendemento* e *Enterro*. Dende finais do século XII (Paixón de Montecasino) aparecen textos, primeiro en latín e logo nas linguas vernáculas, e o que nun

75. A cerimonia é moi antiga –a peregrina Etheria, talvez galega, describea en Xerusalén xa no século IV– e practicábase en occidente dende o século VII, tanto na liturxia romana como na galicana, na mozárabe e na milanesa. Antigas tamén (s. IX) e semellantes eran a *Depositio Hostiae* e a *Elevatio Hostiae* [Angles (1935), p. 270]. Vid. tamén Heitz (1963), p. 179 e ss. para as diferentes cronoloxías de cada cerimonia. Castro Caridad (1996), pp. 151-52, sinala que as catro ceremonias (*Adoratio*, *Depositio*, *Elevatio* e *Visitatio*) non foron concibidas como partes dun todo senón que tiveron orixes diferentes e en moitos casos, sobre todo os máis temperáns, foron celebracións independentes (só na *Regularis Concordia* aparecen xuntas).

76. A cruz na *Regularis Concordia* (s. X) e no *Liber de Officiis Ecclesiasticis* de Jean d'Avranches (s. XI). Noutros casos é unha hostia (Augsburgo, s. X, Laon, s. XII e Soissons, s. XIII) ou ben o crucifixo e mais a hostia xuntos, como en Remieremont (s. XII) en Bayeux ou en Caen (s. XIII) [vid. Heitz (1963), p. 179]. Na igrexa oriental aínda se seguen a realizar estas ceremonias (o rito do *Threno*, coñecido dende o século X) e hai quen supuxo unha orixe bizantina para a cerimonia occidental.

principio era una cerimonia representada ou con textos litúrxicos converteuse nun verdadeiro drama en que interviñan actores (Nicodemo, Xosé de Arimatea, as Marias...) que representaban un libreto⁷⁷.

En España temos noticias dun *Descendemento* no ano 1355 na praza de Pollença (Mallorca), pero non sabemos se se utilizaba un crucifixo con brazos móbiles, elemento que temos documentado por primeira vez no convento de beneditinas de Barking (Essex, Inglaterra) no 1370⁷⁸. Un relato máis polo miúdo do desenvolvemento do rito atopámolo, alá polo ano 1489, nun *Ordo* procedente da abadía de Prüfening, nos arredores de Ratisbona⁷⁹. En ambos os casos, ademais das imaxes, interveñen actores reais (*Sacerdos repraesentabit personam Christi*, di unha rúbrica de Barking). En España coñecemos con bastante precisión como se desenvolvía a representación do *Devallament de la Creu* da Catedral de Mallorca (ca. 1480) xa que, no século XVII (1691) e ante os intentos de prohibición do bispo Pedro de Alagón, o cabido da Catedral de Palma recorreu a Roma e elaborou un dossier en que se inclúe unha descrición completa da cerimonia, os textos en mallorquín que se utilizaban e dous debuxos: un da planta da catedral, no que se indica a situación dos diferentes escenarios, e outro cun estudo de todos os elementos e personaxes que interviñan na representación⁸⁰.

Se pasamos ao terreo da arte, dende o século XII proliferan os *calvarios* e os *descendementos* de madeira (hai varios casos en Galicia), que teñen unha finalidade certamente controvertida pero que a maioría dos estudosos vinculan coa liturxia pascual e asígnanlles un papel no desenvolvemento do drama litúrxico da *Depositio*. Algúns destes calvarios primitivos teñen cristos con brazos articulados [descendemento de Taüll, fragmento da igrexa de Mig-Aran (Lleida), fragmento de San Miguel de Viella (Lleida), todos do século XII] aínda que poida que se trate de modificacións realizadas en séculos posteriores para adaptalos á nova cerimonia-representación⁸¹.

Os grupos escultóricos do *calvario* e do *descendemento* con figuras estáticas van desaparecendo durante o século XIV e no seu lugar encontramos por toda Europa crucifixos con cristos articulados e tecas eucarísticas de madeira que proban que os ritos da *Depositio* se realizaban con actores reais, que representaban a Nicodemo e a Xosé de Arimatea, que desencravaban a imaxe, a baixaban da cruz e a depositaban na urna, como aínda se fai nalgúns lugares. A presenza deste tipo de imaxes articuladas, coñecidas

77. Sobre a orixe da cerimonia véxase Corbin (1952), pp. 302-308 e (1960). Para Bernardi (1996), p. 28, algúns testemuños italianos dos séculos XIV-XVI, descoñecidos para Corbin, parecen indicar unha diferenza de orixe entre a deposición paralitúrxica (con cruz e imaxe) e os ritos litúrxicos da *depositio crucis et hostiae*. Non é este o lugar para entrarmos na polémica sobre a orixe dos dramas da *Paixón* (orixe litúrxica ou non, influencia das *Paixóns* narrativas, etc.), polo que só indicaremos que a cerimonia litúrxica é unha das fontes das grandes *Paixóns* baixomedievais.

78. Young (1932), I, p. 164 e ss.

79. Young (1932), I, p. 157 e ss.

80. Vid. Llopart i Moragues (1978), Castro Caridad (1997), p. 234 e Massip i Bonet (1993), p. 33, figs. 1 e 2.

81. Para os casos cataláns véxase Bastardes (1978), p. 66 e (1980), p. 87. Engadidos son, tamén, os brazos articulados e mais a urna de cristal do *Cristo de los Gascones* da Igrexa de San Xusto de Segovia (s. XII).



Figura 7: Cristo articulado do Museo Diocesano de Tui (segundo terzo do século XIV)

en todas as rexións de Europa⁸², supón un testemuño evidente da existencia de representacións teatrais, cando menos mimadas, moitas das cales se manteñen na actualidade ou ata tempos recentes⁸³.

Na Península son numerosos os crucifixos articulados, algúns tan famosos como o Cristo da Catedral de Burgos, de madeira forrada de pel de búfalo, brazos pregables, cabeza móbil e cabelo, barba e uñas humanos. Del hai unha lenda segundo a cal lle tendeu os brazos a Isabel a Católica⁸⁴. En Galicia son especialmente abundantes (seis casos medievais –catro do século XIV e dous do XV–, aos que habería que engadir varios máis xa do XVII), sinal claro da extensión xeográfica e cronolóxica que as aludidas representacións tiveron na nosa terra.

82. Foron estudadas por Taubert e Taubert (1969), que catalogaron 68 exemplares dos séculos XIV-XVI, a maioría alemáns, aínda que hai casos tamén no sur de Europa. É frecuente que, ademais dos brazos, teñan tamén móbil a cabeza (40 dos casos catalogados por Taubert e Taubert) e a boca, e incluso que os ollos se poidan abrir e pechar. Nalgúns exemplares existe, ademais, unha sonda entre a ferida do costado e as costas, de maneira que ao mover a cabeza e os brazos a ferida sangre [véxanse os casos de Altheim, Döbeln e Memmingen, en Taubert e Taubert (1969), nos 2, 3 e 17]. Sobre este tipo de imaxes articuladas véxase tamén Haastrup (1987), pp. 146-47, con exemplos eslovacos e daneses.

83. Aínda se representan na zona da Serra de Francia e na Alta Estremadura (en Miranda del Castañar e en Ahigal –aquí recuperada–), onde foron moi frecuentes ata finais do XIX (consérvanse varias imaxes articuladas dos séculos XVI e XVII en Miranda, Cepeda, Herguijuela e La Alberca). Representáanse tamén *Descendimientos* en Valencia e Villaviciosa (documentados dende o XVII) e, a principios do século XX, aínda se representaban noutros moitos lugares, por exemplo en San Lloréns d'es Cardessar (Mallorca). Fóra da Península aínda subsiste en Sardeña (*s'iscravamentu*), Sicilia (*scinzenza*), Umbría (*scavigliazione*), Liguria (*calata dalla croce*) e Lombardía (Bérgamo) [vid. Bernardi (1996), p. 29].

84. Outros casos son os de Villalcampo (Zamora), de finais do XIV, e o desaparecido *Cristo de la Sangre* de Liria, tamén do XIV.

Semellantes ao de Burgos, aínda que poida que algo anteriores, son o Cristo de Santa María das Areas de Fisterra e o Santo Cristo da Catedral de Ourense, ambos os dous obras, probablemente, do mesmo autor⁸⁵. Do segundo terzo do século XIV é o exemplar do Museo Diocesano de Tui (Fig. 7), procedente do convento de Santo Domingo e relacionado con algúns cristos valisoletanos (tipo o Cristo de Portillo)⁸⁶. Cara ao ano 1355 pode datarse o cristo articulado de San Pedro Félix de Hospital do Incio (Lugo)⁸⁷ e máis tardío (segunda metade do XV) é o da sancristía da igrexa parroquial de Vilabade (Lugo)⁸⁸.

A abundancia de crucifixos articulados en Galicia concorda con outras noticias que confirman a existencia deste tipo de cerimonia dramáticas –as *Constituciones sinodales de Mondoñedo* (1541) infórmanos da existencia de representacións de Semana Santa⁸⁹ e o relato do visitador de Muxía (1547) faino das *representaciones de la pasión de Nuestro Señor*⁹⁰– e mais coas numerosas noticias sobre ritos similares na área portuguesa⁹¹, o que nos leva a pensar que estas representacións de Paixón deberon de ser abondosas en Galicia entre os séculos XIV-XIX.

Amáis disto, temos tamén noticias doutras cerimonia do *Desencravo* que desapareceron no remate do século XIX, como a que se representaba o Venres Santo na Igrexa de San Domingos de Santiago, posuidora dun dramatismo que facía que os fieis rompesen a chorar e a xemer; a de Lugo, celebrada ao primeiro na Igrexa da Soidade e máis tarde na de San Francisco; a de Ourense, onde o Cristo, unha vez desencravado, era introducido nunha

85. O de Ourense foi levado á cidade dende Fisterra polo prelado Vasco Perez Mariño (1333-43). Nun principio situouse no altar da Cruz (no costado noroccidental do transepto), para ser trasladado logo á actual capela, construída no ano 1572. Daquela modificouse o enlace entre ombros e brazos para fixalo na cruz de “gallos”, co que ficaron os membros cun aspecto coma se estivesen desconxuntados. Coma o cristo burgalés, ten partes de madeira e partes de pergamiño pintado e recheo de trapos; segundo a lenda, apareceu, igual que o de Burgos, flotando no mar.

86. Foto en Manso Porto (1993), vol. I, III, fig. 74.

87. Manso Porto (1996), p. 449 e fig. p. 448.

88. Manso Porto (1996), pp. 451-53. Son moi numerosos os Cristos articulados posteriores (Augasantas, Fornelos de Montes, Verducido, Baños de Molgas, San Antón de Tui, Viveiro, Cangas, Xunqueira de Ambía, San Miguel de Pexegueiro (Tui), Museo do Pobo Galego, etc., con cronoloxías que van do século XVII a finais do XIX). Varios deles fixéronse para substituír exemplares anteriores que estaban estragados; así, o da igrexa parroquial de San Antón de Tui (outora San Francisco) emprégase agora na cerimonia do Desencravo que se fai no convento dominicano da vila (hai noticias dela dende 1862), en lugar do medieval de San Domingos, que hoxe se atopa no Museo Diocesano. Tamén o de San Miguel de Pexegueiro (Tui), neomedieval de principios do XIX, debeu de substituír a un anterior xa que hai noticias na Constitución 9ª do *Primer libro de Animas y Constituciones de la iglesia* (Arquivo Diocesano de Tui, 1665-1755) da existencia de Desencravo e Entero no parroquia no século XVII.

89. *Synodicon Hispanum* I, n.º 22, pp. 78-79. As *Constituciones* son moi interesantes dende o punto de vista antropolóxico por mor da gran cantidade de información que nos proporcionan sobre costumes e supersticións populares. O relativo ao teatro foi estudado por Álvarez Pellitero (1985), pp. 34-35.

90. López Ferreiro (1968) [1883], p. 279.

91. En Portugal hai testemuños da súa celebración dende o século XV e hai noticias abundantes dende o XVI [Pergamiño de Ponte de Lima (2ª/2 XVI), Misal Bracarense (1558), Manuscrito de Évora (1581), Procesional (1607),...] e numerosos casos tardíos (séculos XVIII-XIX), vid. Corbin (1952),

urna de cristal (*Depositio*); ou a de Pontevedra, seguida dunha procesión do Enterro que percorría a cidade entrando en diferentes igrexas. Ata hai ben pouco tempo mantivéronse representacións similares en Santa María de Augasantas, Ribadeo, Mondoñedo, Pontedeume, Santa María de Oirós, Allariz e Verín⁹² e aínda hoxe se continúa a facer o *desencravo* –con Cristos articulados dos séculos XVI-XVIII– en Viveiro, Tui, Xunqueira de Ambía, Celanova, Cangas, Noia, As Ermidas... e en Fisterra, onde unha réplica substitúe o famoso *señor da barba dourada* nunha representación do *Descendemento* na que veciños da vila, representando os personaxes bíblicos (Nicodemo, Xosé de Arimatea, etc.), retiran os cravos do crucifixo, dóbranse os brazos e descólgano da cruz situándoo sobre os brazos da Virxe, que, en forma de *Piedade*, llelo ofrece aos fieis para a súa contemplación.

A cerimonia de Fisterra non ten diálogos. É simplemente un mimo realizado ao ritmo do relato dun orador que vai describindo os acontecementos e dirixe, coas súas palabras, os movementos dos actores. Unha vez rematado o *Desencravo*, sae a procesión do Santo Enterro, que conclúe a media noite depositando a imaxe no sepulcro de granito construído para o efecto na ladeira do monte de San Guillerme, no que está a igrexa (o domingo pola mañá represéntase alí a Resurrección)⁹³.

Parece claro que, na súa forma actual, a representación non debe ser anterior ao século XX, pero considero moi probable que se trate do mantemento, retocado polas intervencións de sucesivos párrocos e organizadores, dun antigo drama cíclico de Paixón e Pascua. Hai quen datou no século XI

pp. 302-308 e (1960). As noticias máis completas proceden do Misal de Braga (1558); o texto en latín en Corbin (1952), pp. 305-308.

92. En Santiago, a cerimonia de Bonaval ía seguida da procesión do Enterro (cunha urna de 1720 e un Cristo da segunda metade do XVIII, que substituíron a outros do século XVI) e da Quinta Angustia, que percorría a cidade mantida pola Confraría do Rosario. Mantívose este Descendemento ata finais do XIX, cando foi suprimido polo cardeal José M.^a Martín de Herrera [vid. Risco (1979), I, pp. 640-646 e (1994), vol. 3, pp. 598-600]. Para Pontevedra véxase o testemuño do padre Amoedo Carballo no seu *Carmen patrium sive Pontevedra* (1788), vv. 367 e ss. e Fernández Villamil (1955), pp. 100-101, quen documenta tamén (p. 107) unha interesante representación do Prendemento na que un “actor” representaba a Cristo cunha soga no pescozo e a empurróns faciano entrar na igrexa de San Francisco, cousa que o gardián do Convento, Fr. Juan del Río, prohibiu en 1670. Para Augasantas véxase Fraguas Fraguas (1991), p. 2. Para Verín, Taboada Chivite (1961), p. 31. Para Allariz, Puga Brau (1996) [1959], pp. 111 e ss. Para Xunqueira de Ambía, onde se conserva un xacente articulado do XVI, Cid Rodríguez (1997). Para Santa María de Oirós, Cacheda Vigide (1991), pp. 272 e ss. Para Mondoñedo, Lence-Santar Guitián (1911-16), vol. 2, pp. 141-43. En todos estes casos a cerimonia é un mimo executado ao ritmo das palabras dun predicador que vai contando a historia. Nas Ermidas (Ourense) consérvase a tradición do viacrucis e do “estoupido do Xudas”, boneco cheo de petardos que se fai estoupar o Domingo de Resurrección, con moita troula popular.

93. Unha descrición completa da representación pode verse en Cebrían Franco (1982), pp. 61 e ss. (véxase tamén Lamapereira (1979), pp. 4-8 e o capítulo V do meu libro, aínda en prensa, *Teatro e espectáculos públicos en Galicia. Das orixes a 1671*). Un drama de Paixón e Pascua similar ao de Fisterra debeu de representarse na comarca de Arzúa aínda que hoxe só se mantén fragmentariamente. Na igrexa de Santiago de Arzúa aínda se representa a Resurrección de Cristo a cargo de nenos, utilizando textos bíblicos modificados e cánticos apropiados nunha escenificación de antigüidade e descoñecida aínda que, como en moitos casos medievais, chega ata os episodios de Emaús. Moi preto de Arzúa, na parroquia de Santa María de Oirós, conservouse ata os anos 60 do

a música da “Danza das Areas” coa que conclúe a representación da Resurrección, data pouco crible para situar a orixe da representación fisterá, máxime cando os estudos actuais tenden a datar a “Danza” a fins do xvii ou primeiros do xviii. Con todo, a data do Cristo, situada a mediados do século xiv con sólidos datos documentais e estilísticos, é incontrovertible e induce a pensar que o *Auto de Fistera* debe ter a súa orixe naquela centuria, o que vén a concordar coas datas doutros moitos cristos articulados e de cerimoniais do *Desencravo*, cos testemuños de representacións da Paixón en Muxía no século xvi e co mantemento, aínda hoxe, en Laxe dunha Paixón popular desprovista de vestiario e de escenografía, que conserva só os versos, transmitidos de pais a fillos, recitados polos veciños da vila ao paso das procesións do Venres Santo e do Domingo de Resurrección⁹⁴.

Poden servir tamén como proba da existencia de cerimoniais do *Desencravo* en terras galegas no século xvi un grupo de relevos coa escena da *Depositio* de Cristo que se atopan nos adros dalgunhas igrexas –S. Pedro de Bordóns (Sanxenxo), San Salvador de Meis, Arcos de Furco (Cuntis), Sta. Mariña de Fragas (Campo Lameiro), Barrantes (Ribadumia...)–, varias en localidades en que aínda se representa a Paixón –Paradela (Meis)– ou se representaba ata hai poucas décadas –San Martiño de Borela (Cotobade).

A presenza practicamente na totalidade destas pezas da cruz e da escaleira, e ás veces dos instrumentos do desencravo (martelo, tñaces), así como a rixidez dos Cristos que parecen claramente figuras articuladas, invita a pensar que os seus autores puideron ter visto cerimoniais dramatizadas do *Desencravo* e do Enterro, que serían cousa frecuente xa no século xvi, centuria á que pertencen os relevos⁹⁵.

Por outra banda, a situación destas pezas nos adros das igrexas, a miúdo tras un banco de pedra ou pousadoiro formando claramente un escenario como en Arcos de Furco ou Cotobade, parece indicar que se empregaron en representacións da Paixón ou, polo menos, no curso de procesións do Enterro o Venres Santo. Hai que ter en conta, non obstante, que na maioría dos casos trátase de pezas reutilizadas procedentes de vellos baldaquinos

século xx a primeira parte do “Auto” (Paixón, Crucifixión e *Desencravo*), representado con figuras articuladas nun escenario apropiado disposto no interior da igrexa, seguindo o relato dun predicador e coa participación de numerosos fieis (ultimamente tentouse recuperala con certas modificacións e, ao parecer, con escaso éxito, véxase Cacheda Vigide (1991), pp. 272 ss.). Tamén na parroquia de Paradela (Meis, Pontevedra) se representa una Paixón vivente, da cal a orixe pode remontarse ao século xviii. Na actualidade a Paixón comeza o Domingo de Ramos, continúa o Xoves Santo coa representación da Última Cea e culmina o Domingo coa Resurrección. Non obstante, algunhas partes do “ciclo” introducíronse recentemente e a representación da crucifixión e o desencravo cun actor vivo –e non cun crucifixo articulado– parecen indicar unha orixe distinta das representacións “litúrxicas” de Fistera ou Arzúa.

94. Véxase Quintana López (1994), p. 191.

93. Sobre estas pezas e os baldaquinos dos que proceden véxase o traballo clásico de Filgueira Valverde / Ramón y Fernández-Oxea (1987). A súa posible relación cos cruceiros de desencravo xa fora salientada por Castro Castaño / Fernández de la Cigoña Núñez (2001), p. 59 –co erro de considerar as pezas como románicas– e de novo por Fernández de la Cigoña Núñez (2001), pp. 78 e ss., neste caso cunha cronoloxía correcta. Hai algúns precedentes para estas escenas do Enterro en pezas populares da segunda metade do século xv, como a lápida funeraria do Museo Arqueolóxico da Coruña.

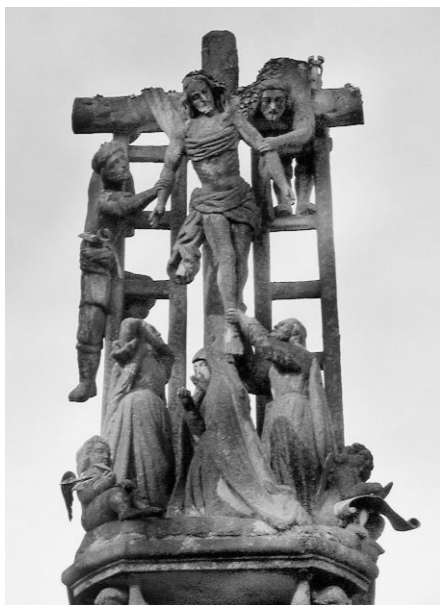


Figura 8: Cruceiro do Hío (Cangas), obra de Ignacio Cerviño Quintas (1872)

do Desencravo. No do Hío, por exemplo, os anxos sosteñen ao pé da cruz a cartela do INRI e a coroa de espiñas, os primeiros elementos que se retiraban aos Cristos nos Desencravos galegos, e os brazos do crucificado xa foron descravados pero non os pés xa que este era o último cravo que se sacaba nas representacións.

No Hío, Cristo colga dun sudario que pasa baixo as súas axilas (Fig. 8), empregado a xeito de soga que fai polea nos brazos da cruz para baixar o corpo paseniño, xustamente o procedemento utilizado nas *Paixóns* e *Desencravos* para facer descender a figura articulada de madeira. Todos estes trazos aparecen reunidos nas cerimoniais do Desencravo de Augasantas e San Martiño de Verducido (Cotobade), cerimoniais que

e que a súa colocación nos adros debeu de facerse como máis cedo no século XVIII.

Un testemuño indirecto do longo mantemento destas prácticas témolo, de novo na arte, nalgúns cruceiros con desencravo do século XIX (O Hío, Eiroa, Berrimes, etc.), nos que, como xa apuntou Castelao, a súa iconografía e mais o carácter de proximidade, de cousa vista, que teñen as súas escenas –sen dúbida máis evidente cando lucían a súa policromía orixinal– son síntoma de que os seus autores sabían destas cerimoniais dramáticas, que, de certo, debían ser moi frecuentes nos adros das igrexas galegas⁹⁶.

Castelao non concreta máis pero unha análise minuciosa das pezas mostra en efecto trazos iconográficos que parecen directamente inspirados nas cerimoniais

96. Castelao (1984) [1950], p. 173. En Galicia consérvanse sete cruceiros do século XIX nos que se representa completa a escena do Desencravo: o máis antigo é o de Sta. Mariña de Covelo (Covelo Pontevedra, 1829); seguido do de Suevos (Mazaricos, 1861, atribuído por uns ao santeiro de Chave e por outros ao de Marracín); o do Hío (Cangas), obra de Ignacio Cerviño (1872); o mutilado de Marracín de Abaixo (obra do santeiro de Marracín); o de Eiroa (Sta. Cristina de Barro, Noia, 1879, eschachado por un coche o 13/07/2001, obra do santeiro de Chave); o de Vilaríño (Rois), de 1888, tamén do vello santeiro de Chave; e o de Quintáns de Berrimes (Lousame, 1889, obra de novo do santeiro de Chave). Hai tamén algúns Descendementos incompletos coma o de Urdilde e varios sen cruceiro, a maioría obras de Xosé Cerviño (As Cachadas, Cotobade, Moscoso, Antas, Mondariz...), cunha cronoloxía de finais do XIX ou comezos do XX, aínda que hai algún caso deste tipo cunha cronoloxía temperá, coma o de Santa Eulalia de Ponte Caldelas (1833), obra de autor descoñecido. Xa no século XX, os cruceiros co Descendemento multiplícanse da man de artistas coma Eladio Martínez Arosa, Alfonso Vilar Lamelas ou Vidal Payo Fernández [máis de 20 casos posteriores a 1900 cataloga Fernández de la Cigoña (2001)].



Figura 9: Calvario e escenario para a representación da Paixón (Beade, Ourense, século XVIII)

se mantiveron ata o século XX e que o autor do cruceiro do Hío, Ignacio Cerviño, natural de Cotobade, sen dúbida tivo que coñecer⁹⁷.

Do mesmo xeito, a existencia de calvarios con tres cruces, coma os de Bueu (Pontevedra), Castro Barbudo (Ponte Caldelas, Pontevedra) e Beade (Ourense) (Fig. 9), este último disposto teatralmente sobre un podio como fondo dun escenario arquitectónico barroco coidadosamente pensado para servir de marco aos ritos dramáticos da Semana Santa, levan a pensar que as Paixóns e Desencravos tiveron que estar amplamente espallados por Galicia nos séculos XVIII-XIX⁹⁸.

97. Para as cerimoniais de Augasantas (mantívose ata 1930) e Verducido (ata 1970) e a súa relación cos cruceiros, véxase Fernández de la Cigoña (2001), pp. 111 e ss. Polo que atinxe ao cruceiro do Hío, vénselle atribuíndo dende Castelao a Xosé Cerviño/Calviño (Pepe da Pena), pero Eugenio Eiroa Hermo vén mantendo nos seus traballos, con bos argumentos, que o seu autor foi en realidade Ignacio Cerviño Quintas. En todo caso, os dous eran naturais de Cotobade, de modo que a inspiración nas cerimoniais do Desencravo da zona é posible nos dous casos.

98. O Calvario de Bueu (ca. 1700?) foi desmembrado, pasaron as cruces laterais á Colección Massó pero recentemente foi restaurado no adro da igrexa de San Martiño. O de Beade permanece na súa localización orixinal servindo de estación XIV nun viacrucis. O de Castro Barbudo, obra de Manuel González Perdiz (1883), atópase tamén no adro da igrexa parroquial nun pequeno baseamento e ten diante unha mesa de altar nunha disposición que parece pensada para depositar os féretros nos enterros, tanto nos reais como no simbólico de Cristo o Venres Santo. Hai tamén casos de Calvarios con tres cruces pero sen figuración, ou figurada só a central, coma o de Bieite (Leiro) ou o mutilado de Moutentán (Arbo).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana María, "Aportaciones al estudio del Teatro medieval en España", *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, II (1985), pp. 13-35.
- ANGLES Higinio, *La Música a Catalunya fins al segle XIII*, Institut de Estudis Catalans, Barcelona, 1935 (Reimpresión 1988).
- BASTARDES i PARERA, Rafael, *Les talles romàniques del Sant Crist a Catalunya*, Artestudi, Barcelona, 1978.
- *Els davallaments romànics a Catalunya*, Artestudi, Barcelona, 1980.
- BÄULM, F., "Varieties and Consequences of Medieval Literacy and Illiteracy", *Speculum*, 55 (1980), pp. 237-64.
- BEIJER, Agne, "Visions celestes et infernales dans le théâtre du moyen-âge", en J. Jacquot (ed.), *Les Fêtes de la Renaissance*, París, 1956, I, pp. 405 ss.
- BERGMANS, P., "Note sur la représentation du retable de l'agneau mystique des van Eyck en tableau vivant a Gand en 1458", *Annales du 20^e Congrès de la Fédération Archéologique et Historique de Belgique*, (1907), pp. 530 ss.
- BERNARDI, Claudio, "La déposition paraliturgique du Christ au vendredi saint en Italie", *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Societat Internacional per l'Estudiu del Théâtre Médiéval (Girona, Julio de 1992)*, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, Barcelona, 1996, pp. 27-32.
- BLUMENTHAL, Arthur R., "Brunelleschi e il teatro del Rinascimento", *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, XVI (1974), 93-104.
- BORDIER, Jean-Pierre, "Art du Faux, Miror du Vrai. Les Mystères de la Passion (XV siècle)", en A. LASCOMBES (ed.) *Spectacle & Image in Renaissance Europe*, Leiden-Nova York-Colonia, 1993.
- CACHEDA VIGIDE, Eduardo-Aurelio, *La religiosidad popular en Galicia. El municipio de Arzúa*, Concello de Arzúa, Santiago, 1991.
- CAMILLE, Michael, "Seeing and Reading: some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy", *Art History*, VIII (1985), pp. 26-49.
- CASTELAO, Alfonso Daniel R., *As cruces de pedra na Galiza*, Xunta de Galicia-Galaxia, Vigo, 1984 [1950].
- CASTRO CARIDAD, Eva María, *Introducción al teatro latino medieval: textos y públicos*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1996.
- *Teatro Medieval I: El drama litúrgico*, Crítica, Barcelona, 1997.
- CASTRO CASTAÑO, José Andrés / FERNÁNDEZ DE LA CIGONA NÚÑEZ, Estanislao, *Vidas labradas en pedra: Os Santeiros de Chave - Lousame*, Concello de Lousame, Lousame, 2001.
- CEBRIÁN FRANCO, J. J., *Santuarios de Galicia. Diócesis de Santiago de Compostela*, Arzobispado de Santiago, Santiago de Compostela, 1982.

- CID RODRÍGUEZ, Xosé Manuel, “Producción e reprodución de rituais na actualización da historia comunitaria en Xunqueira de Ambía”, *Actas do III Congreso de Historia da Antropoloxía e Antropoloxía aplicada*, IPSEG-CSIC, Santiago, I (1997), pp. 487-92.
- COHEN, Gustave, *Historie de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, 1951 [1ª ed. 1906].
- “The Influence of the Mysteries on Art in the Middle Ages”, *Gazette des Beaux Arts*, XXIV (1943), pp. 327-42.
- COLLINS, Patrick J., “Narrative Bible Cycles in Medieval Art and Drama”, en Davidson, Glifford & Gianakaris (eds.) *Drama in the Middle Ages: Comparative and Critical Essays*, Nova York, 1982, pp. 118-139.
- CORBIN, Solange, *Essai sur la Musique Religieuse Portugaise au Moyen Âge (1100-1385)*, Les Belles Lettres, Paris-Lisboa, 1952.
- DAVIDSON, Clifford, *Drama and Art: An Introduction to the Use of Evidence from the Visual Arts for the Study of Early Drama*, Early Drama, Art, and Music Monograph Series; 1, Kalamazoo, 1977.
- DENIS, Valentin, “Le Théâtre et les Primitifs”, *L’Oeil*, 23 (1956), pp. 18 ss.
- DURAND, Julien, “Monuments figurés du moyen âge exécutés d’après les textes liturgiques”, *Bulletin Monumental*, (1888), pp. 521 ss.
- FERNÁNDEZ DE LA CIGOÑA NÚÑEZ, Estanislao, *Entre encravamentos profundos e desencravos amorosos: o encravamento e desencravo na imaxinería galega*, Galaxia, Vigo, 2001.
- FERNÁNDEZ VILLAMIL, Enrique, “La Semana Mayor de la antigua Pontevedra”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, VII, 21 (1955), pp. 79-109.
- FERRER VALLS, M. Teresa, “La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo XV”, en *Cultura y Representación en la Edad Media*. Actas do Seminario celebrado con motivo do II Festival de Teatre i Música Medieval d’Elx, out.-nov. 1992, Alacante, 1994.
- FILGUEIRA VALVERDE, José / RAMÓN Y FERNÁNDEZ-OXEA, José, *Baldaquinos Gallegos*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña, 1987.
- FISCHEL, Oskar, “Art and the Theatre”, *Burlington Magazine for Connoisseurs*, LXVI (1935), pp. 4-14 e 54-67.
- FRAGUAS FRAGUAS, Antonio, “Galicia”, en *El Auto Religioso en España*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1991.
- FRANCASTEL, Pierre, *Guardare il teatro*, Bolonia, Il Mulino, 1987.
- FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992.
- GIRONES, G., *Los orígenes del Misterio de Elche*, Valencia, 1983 (1ª Ed. Ohio, 1977).
- GÓMEZ PINTOR, Mª. Asunción, “La *Visitatio Sepulchri*: Música y teatro unidos en la liturgia medieval”, *Revista de Musicología*, X, nº. 2 (1987), pp. 367-381.

- GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio I., *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (siglos XI-XV)*, Tese de doutoramento dirixida por D. Víctor Nieto Alcalde, UNED, Madrid, lida o 18 de outubro de 2002.
- GOUGAUD, Louis, “Muta Praedicatio”, *Revue Bénédictine*, XLII (1930), pp. 168-71.
- HAASTRUP, Ulla, “Medieval props in the liturgical drama”, *Hafnia.*, 11 (1987), pp. 133-170.
- HEITZ, Carol, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, SEVPEN, París, 1963.
- HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, 1978.
- KERNODLE, George Riley, *From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance*, Chicago, 1944.
- “Teatri medievali”, en *Il Teatro Medievale* (J. DRUMBL ed.), Il Mulino, Bolonia, 1989, pp. 97-108 [Pub. primeiro en *Recherches Théâtrales*, 1960].
- KÖNIGSON, Elie, *L'Espace théâtral médiéval*, París, 1975.
- KÜNSTLE, Karl, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Friburgo, 1928 (2 vols.).
- LAMAPEREIRA LÓPEZ, Antón, “As festas parateatrais en Galicia”, *Cadernos da Escola Dramática Galega*, A Coruña, 6 (1979), pp. 1-11.
- LENCE-SANTAR Y GUITIÁN, Eduardo, *Del obispado de Mondoñedo: Fiestas mindonienses*, Diputación Provincial de Lugo, Mondoñedo, 1911-1916 (3 vols.).
- LIDA DE MAIKEL, María Rosa, “Para la génesis del *Auto de la Sibila Casandra*”, en *Estudios de Literatura Española y Comparada*, Eudeba, Buenos Aires, 1960, pp. 157-172. (Anteriormente en *Filología* V (1953), pp. 47-63).
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel, “El Devallament de Mallorca, una paralitúrgia medieval”, *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, I, Societat Catalana D'Estudis Litúrgics, Barcelona, 1978, pp. 109-133.
- LONSDALE, R. W. (I. VILARDEBÓ, Trad.), “El Pórtico del Occidente de la Catedral de Santiago de Compostela”, *Galicia Diplomática*, I, 36 (1883), pp. 257-261.
- LÓPEZ-CALO, José, *La música medieval en Galicia*, La Voz de Galicia, A Coruña, 1982.
- LÓPEZ FERREIRO, Antonio, *Galicia en el último tercio del siglo XV*, Faro de Vigo, Vigo, 1968 [1883].
- *El Pórtico de la Gloria, Platerías y el primitivo Altar Mayor*, Pico Sacro, Santiago de Compostela, 1975 [1891].
- MADURELL I MARIMON, Josep M^a., “El pintor Lluís Borrassá. Su vida, su tiempo, sus seguidores, sus obras”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VII (1949) e VIII (1950), números completos.
- MÂLE, Emile, “Le renouvellement de l'art par les ‘Mystères’ à la fin du moyen âge”, *Gazette des Beaux Arts*, 31 (1904), pp. 89-106, 215-230, 283-301 e 379-394.

- *L' Art Religieux de la fin du Moyen Âge en France*, París, 1995 (7ª ed., 1ª ed. 1908).
- MANSO PORTO, Carmen, *Arte gótico en Galicia: Los dominicos* (2 vols.), Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1993.
- “Arte Medieval II”, en *Galicia Arte*, vol. XI, Hércules, A Coruña, 1996.
- MARSHALL, Mary H., “Aesthetic Values of the Liturgical Drama”, en *Medieval English Drama* (ed. Jerome Taylor & Alan H. Nelson), Chicago, 1972, pp. 28-43.
- MASSIP I BONET, Jesus-Francesc, *La Festa de Elx i els Misteris medievals europeus*, Alacante, 1991a.
- “Eiximenis, Borrassà i el teatre”, *Revista de Girona*, 144 (1991b), pp. 42-45.
- *La ilusión de Icaro. Un desafío a los dioses: máquinas de vuelo en el espectáculo de tradición medieval y sus pervivencias en España*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1997.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, *El Teatro en Asturias (De la Edad Media al siglo XVIII)*, Gijón, 1981.
- MESNIL, Jacques, “Les Mystères et les Arts plastiques”, en *L' art au nord et au sud des Alpes a l'epoque de la Renaissance; etudes comparatives*, Bruxelas e París, 1911, pp. 86-126.
- MILES, Margaret R., *Image as Insight: Visual Understanding in Western Christianity and Secular Culture*, Boston, 1985.
- MOLINA i FIGUERAS, Joan, “La participació dels pintors en les cerimònies i espectacles quatrecentistes de Barcelona i Girona”, *Formes teatrals de la tradició medieval*. Actes del VII Col.loqui de la Société Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval, Barcelona, 1996.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, “Entre el Grial y la Divina Comedia”, en *La Gloria de Mateo, suplemento del Diario de Galicia*, Santiago de Compostela, 1 de abril (1988), pp. 44-45.
- “Santiago y los caminos de su imaginería”, en *Santiago. La Europa del peregrinaje*, Lunweg, Barcelona, 1993a, pp. 75 ss.
- “El Pórtico de la Gloria”, *Franco María Ricci*, 21 (1993b), pp. 28-56.
- MOSER, Fernando de Mello, *Liturgia e iconografía na interpretação do 'Auto da Alma'*, Lisboa, 1962.
- O'CONNELL, Michael, “The Civic Theater of Suffering: Hans Menling's Passion and Late Medieval Drama.”, en G.E. SZONYI (ed.) *European Iconography. East and West*, Leyden, 1995.
- PANOFSKY, Edwin, *Los Primitivos Flamencos*, Cátedra, Madrid, 1998 (1ª ed., Cambrige, Mass. 1953).
- PUGA BRAU, Xosé, *Os Xudeos de Allariz: o boi de corpus e as danzas gremiais*, Concello de Allariz-Deputación Provincial, Ourense, 1996.
- PRADO, Xermán (Dom.), “O Antigo Melodrama Pascual”, *Nós*, 101 (1932), pp. 78-80.

- PRAZ, Mario, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, 1979.
- QUINTANA LÓPEZ, Pablo, "Semana Santa en Galicia", *Rito, música y escena en Semana Santa*, Comunidad de Madrid. Servicio de Documentación y Publicaciones, Madrid, 1994, pp. 185-195.
- QUIRANTE SANTACRUZ, Luis, "Notas sobre la escenografía del 'Misteri d'Elx': La Coronación", *Atti del IV Colloquio della Società Internazionale pour l'Etude du Théâtre Médiéval*, Viterbo, 1983, pp. 480-493.
- *Teatro asuncionista valenciano de los siglos XV y XVI*, Valencia, 1987.
- REAU, Louis, *Iconographie de l'art chretien*, París, 1955-59, (6 vols.).
- REVAH, I. S., "L' Auto de la Sibylle Cassandre de Gil Vicente", *Hispanic Review*, XXVII (1959), pp. 167-193.
- REY SOTO, Antonio, *La imprenta en Galicia. El libro gótico*, Estanislao Maestre, Madrid, 1934.
- RIGGIO, Milla, "Wisdom Enthroned: Iconic Stage Portraits", *Comparative Drama*, XXIII, 3 (1989), pp. 228-254.
- RINGBOM, Sixten, "Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety", *Gazette des Beaux Arts*, 111 (1969), pp. 159-70.
- RISCO, Vicente, "Etnografía: cultura espiritual", en OTERO PEDRAYO (dir.) *Historia de Galiza*, Akal, Madrid, 1979, vol. I, pp. 255-762 [1ª ed., Nós, Bos Aires, 1962].
- RUBIO i LLUCH, Antoni, *Documents per la historia de la cultura catalana mig-eval*, Barcelona, 1921 (2 vols.).
- RUNNALLS, Graham, "Where They Listening or Watching? Text and Spectacle at the 1510 Châteaudun 'Passion Play'", *Medieval English Theatre*, 16 (1994).
- SCHAPIRO, Meyer, "The image of the disappearing Christ: The Ascension in English Art Around the Year 1000", *Gazette des Beaux Arts*, 23 (1943), pp. 135 ss.
- SCHILLER, Gertrud, *Iconography of Christian Art*, Londres, 1971-72.
- SEPET, Marius, *Les Prophètes du Christ. Etude sur les origines du théâtre au moyen âge*, París, 1878 (2ª ed.), Xenebra, Slatkine Reprints, 1974.
- SHEINGORN, Pamela, "On Using Medieval Art in the Study of Medieval Drama", *Research Opportunities in Renaissance Drama*, 22 (1979), pp. 101-109.
- "The Visual Language of Drama: Principles of Composition", BRISCOE, M. e COLDEWEY, J. (eds.), *Contexts for Early English Drama*, Bloomington (Indiana), 1989, pp. 173-91.
- SURTZ, Ronald, "The 'Franciscan connection' in the Early Castilian Theater", *Bulletin of the Comediantes*, 35 (1983), pp. 141-52.
- TABOADA CHIVITE, Jesús, *Folklore de Verín. Las creencias y el saber popular*, Imprenta La Región, Ourense, 1961.

- TAUBERT, Johannes e TAUBERT, Gesine, “Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen: Ein Beitrag zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie”, *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Berlín, XXIII, 1/4 (1969), pp. 79-121.
- TORROJA MENÉNDEZ, Carmen e RIVAS PALÁ, María, *Teatro en Toledo en el siglo XV “Auto de la Pasión” de Alonso del Campo*, Anexos do BRAE, Madrid, 1977.
- VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, “Visiones y profecía: el árbol de Jessé en el claustro de Silos”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la Iglesia y el Claustro* (Actas do Symposium celebrado en Silos en setembro de 1988), *Studia Silensia, Series Maior I*, Silos, 1990, pp. 173-83.
- “Relaciones artísticas entre Silos y Santiago de Compostela”, *Actas del Simposio Internacional sobre “O Portico da Gloria e a Arte do seu Tempo”* (Santiago, outubro de 1988), Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1991, pp. 199-222.
- VASSALLO e SILVA, Nuno, “A ourivesaria no período manuelino”, en Paulo PEREIRA (dir.) *História da Arte Portuguesa*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1995, vol. 2, pp. 180 ss.
- VENTRONE, Paola, “On the Use of Figurative Art as a Source for the Study of Medieval Spectacles”, *Comparative Drama*, XXV, 1 (1991), pp. 4-16.
- VERDON, Timothy, “Donatello and the theater: stage space and projected space in the San Lorenzo pulpits”, *Artibus et historiae*, VII/14 (1986), pp. 29-55.
- VEZIN, Gilberte, *L’adoration et le cycle des mages dans l’art chrétien primitif: étude des influences orientales et grecques sur l’art chrétien*, París, 1950.
- WEBER, Paul, *Geistliches Schauspiel und Kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge*, Stuttgart, 1894.
- WOOLF, Rosemary, *The English Mystery Plays*, Londres, 1972.
- YOUNG, Karl, *The Drama of Medieval Church* (2 vols.), Oxford, 1932.
- ZUMTHOR, P., *La letra y la voz de la “literatura” medieval*, Madrid, 1989.

CONTEXTO, PERIPECIA E CONTIDO DE DÚAS PEZAS MENORES DO TEATRO DE ANTÓN VILLAR PONTE: A PROBIÑA QUE ESTÁ XORDA E A FESTA DA MALLA

Emilio Xosé Ínsua López

1. Introducción

O presente traballo deita atención sobre dúas das pezas que integran a produción teatral de Antón Villar Ponte, un dos nomes de referencia no panorama político, cultural, literario e xornalístico da Galiza anterior á Guerra Civil. Referímonos a *A probiña que está xorda* (1926) e *A festa da malla* (1935).

Aínda constituíndo dous textos “menores” dentro do *corpus* dramático villarpontino, non carece de interese reflexionar sobre o seu proceso de composición e sobre algúns dos seus trazos estéticos, estilísticos e ideolóxicos, na medida en que isto axude a coñecer mellor as coordenadas e perspectivas con que encararon o desenvolvemento dunha dramaturxia nacional os autores da xeración das Irmandades da Fala, en xeral, e Antón Villar Ponte, en particular.

Dado que cada unha das pezas mencionadas é froito dun momento histórico-político peculiar (a Ditadura de Primo de Rivera e a II República, respectivamente), pretendemos, ademais, describir sucintamente a situación e os condicionantes que rodearon a xestación de ambas as obras, as perspectivas con que foron creadas, o xeito en que foron recibidas e a sorte que correron tanto dende o punto de vista editorial como escenográfico.

2. Antón Villar Ponte no teatro galego

Pódese dicir, sen temor a esaxerar, que Antón Villar Ponte (Viveiro, 1881-A Coruña, 1936) foi un dos animadores máis constantes e importantes do teatro galego durante o primeiro terzo do século XX. Tal foi, sen dúbida, a percepción que tiveron os seus coevos, como testemuñan as gabanzas que lle dedicou Vicente Risco no seu ensaio *Da Galiza renascente*, publicado orixinalmente na revista portuguesa *A Águia* e reproducido entre finais de 1928 e comezos de 1929 en varios números do xornal *A Nosa Terra*.

Ben é verdade que, en liñas xerais, a obra dramática orixinal de Antón Villar Ponte non gozou desde entón, até hai ben pouco tempo, do favor da crítica. En efecto, predominaron as opinións que infravaloraban a calidade, interese e actualidade do seu teatro (Cf. Carballo Calero, 1981: 610-611) e durante anos foi practicamente imposible acceder a determinados textos do viveirense, ben por falta de reedicións, ben por ineditismo.

Logo dos esforzos sistematizadores pioneiros e valiosos de Manuel Lourenzo e Pillado Mayor (Lourenzo & Pillado, 1979, 1982, 1987), traballos recentes de Elvira Souto (1991), Henrique Rabunhal Corgo (1994), Laura Tato (1995, 1996, 1997, 1999), Manuel F. Vieites (1996a, 1996b, 1997, 2001), Fernández Castro (1997), Carlos L. Bernárdez (1998, 2001), Camilo Fernández (1999), Millán Otero (2000), Abuín González & Euloxio R. Ruibal (2000), Vázquez Souza (2001) ou os debidos á nosa propia pluma (1998a, 1998b, 1998c, 2003) significaron, felizmente, unha revisión en sentido positivo da modernidade e dos logros estéticos que as pezas de Antón atesouraban, sobre todo cando se analizan en función e contraste co seu contexto histórico. Fronte á visión que reducía a súa dramaturxia a unha mera finalidade propagandística e proselitista do nacionalismo, levántase hoxe unha percepción das obras de Villar Ponte como claros expoñentes dun proceso de renovación dos xeitos do teatro galego, até daquela ancorados no costumismo. Esa renovación inspirárase, no fundamental, na proposta do “folk-drama” cultivado en Irlanda e no teatro de corte simbolista europeo (Maëterlinck, D’Annunzio...).

A este fenómeno de relectura e revalorización cabe sumar a reedición e escenación de varias das pezas de Antón Villar Ponte durante as dúas últimas décadas. Nós propios fixemos edicións de *Os evanxeos da risa absoluta* (Ínsua López, 1998b); *Entre dous abismos* e *Nouturnio de medo e morte* (Ínsua López, 1998c); e mais *A patria do labrego* e *Almas mortas* (Ínsua López, 2003). O Centro Dramático Galego promoveu en 1996 a representación de *O Mariscal*, da man de Marcelino de Santiago (*Kukas*), e, dentro do espectáculo *Como en Irlanda* (Villalain, 1996) e so a dirección de Quico Cadaval, tamén do *Nouturnio de medo e morte*, en 1997. Carlos F. Bernárdez e Manuel F. Vieites editaron *O Mariscal* (Bernárdez & Vieites, 1996); Noemí Pazó e Dolores Vilavedra tiraron do ineditismo *A festa da malla* (Pazó & Vilavedra, 1997) e, finalmente, Ernesto Vázquez Souza fixo para Laiovento unha edición de *Os mártires ou Xuana de Vega*, peza inédita e inconclusa do noso autor que adurmiñaba nos papeis revoltos do Arquivo Villar Ponte da Academia Galega (Vázquez Souza, 2001).

O interese de Antón Villar Ponte polo xénero teatral xurdiu xa na súa adolescencia e manifestouse ao longo da súa traxectoria desde as máis variadas facetas: actor *amateur* en cadros de declamación do seu Viveiro natal, durante a adolescencia; colaborador da “Escola Rexional de Declamación” coruñesa de Lugrís Freire e Bernardo B. Jambrina en 1903; director do cadro de declamación da sociedade “Rosalía Castro” (1909) na Habana; impulsor do “Conservatorio Nazonal do Arte Gallego” (1919) da Irmandade coruñesa; tradutor para o galego de varias pezas do teatro catalán –Guimerà, Rusiñol, Iglèsias...– e europeo, tanto clásico –Aristófanes, Shakespeare, Molière...–, como moderno –William B. Yeats, John M. Synge, August Strindberg–; atento comentarista de estreias e edicións teatrais do seu tempo, tanto galegas como estranxeiras; incitador ao cultivo do xénero por parte de escritores como Ramón Cabanillas; prologuista de volumes teatrais como *A tola de Sobrán* (edit. en 1927), de Francisco Porto Rei, *Mal de moitos* e *Trato a cegas* (edit. en 1921), de Euxenio Charlón e Manuel S. Hermida, e *Pepa Andrea* (edit. en 1933), de Pedro Guimarey (=J. Pérez Pallaré); estudioso do

feito dramático con traballos como o intitulado “Preliminares de un estudio del teatro gallego”, publicado en *El Pueblo Gallego* en 1928; autor de textos orixinais como *A patria do labrego* (edit. en 1905), *Entre dous abismos* (edit. en 1920), *Almas mortas* (edit. en 1922), *O Mariscal* –escrita en colaboración con Ramón Cabanillas e editada en 1926–, *A probiña que está xorda* (1926, inédita), *Os evanxeos da risa absoluta* (edit. en 1934), *Nouturnio de medo e morte* (edit. en 1935) e *A festa da malla* (edit. 1997), etc.

O primeiro achegamento de Antón ao mundo teatral prodúcese desde a condición de actor afeccionado, participando en varias representacións con outros mozos viveirenses. En 1899, cando contaba só 18 anos, figurou no reparto que interpretou a comedia titulada *Por un teniente*. En abril de 1901, nunha velada en homenaxe a Pastor Díaz, representou un xoguete cómico titulado *El asistente del coronel*. Como autor dramático, a súa traxectoria iniciouse cunha peza en español titulada *El peso de una ley*. Este *boceto dramático* foi escrito, segundo o seu autor, “a pregos das sociedades obreiras de Lugo i estrenado no Teatro Circo da mesma cidade con motivo da festa do traballo. Representouse varios anos hastra que perdeu actualidá, xa que n'ela combatíase a redenzón a metálico do servicio militar”.

En contacto co núcleo rexionalista liberal coruñés, que promovía, a comezos de século, a *Revista Gallega* e a “Escola Rexional de Declamación”, Antón Villar Ponte profunda na súa vocación teatral e evolución cara á consciencia da necesidade dun teatro vehiculizado no noso idioma. Froitos desta deriva ideolóxica son o seu traballo de tradución de varias pezas do teatro catalán de máis éxito da época (*Terra baixa*, de Ángel Guimerá; *El Místico*, de Santiago Rusiñol; *Els Vells*, de Ignaci Iglèsias) e a composición do seu drama orixinal *A patria do labrego* (1905), de contido anticaciquil e favorable á emigración, trazado na liña estética do teatro social ou “de tese” que cultivaba quen semella actuar como modelo de Antón nestes anos, o escritor Manuel Lugrís Freire (Pillado, 1991, 1992). Tratábase, en palabras do noso autor, de “llevar á la escena las fatigas y las privaciones, las miserias y las luchas del sufrido paria de los campos gallegos, con todo el colorido de la verdad y con todo el realismo de la exactitud”.

Durante a estadía en Cuba, Villar Ponte non só non abandona a súa vocación teatral, senón que chega a facerse cargo, en calidade de director artístico, do cadro da sociedade “Rosalía Castro”, dependente do Centro Galego da Habana. Nese cadro actuaba Micaela Chao Maciñeira, a súa futura esposa. Na Illa desempeña Antón, ademais, o papel de cronista de espectáculos para o *Diario Español*, o que lle permite coñecer integralmente os repertorios de compañías como a de Enric Borrás ou Tina di Lorenzo. O de Viveiro frecuenta en Cuba o trato de persoeiros vencellados ao xurdimento do teatro decimonónico no noso idioma, como Nan de Allariz ou o ortegano Ramón Armada Teixeira.

De regreso a Galiza, Antón entra a traballar en *La Voz de Galicia* e realiza en 1916 a convocatoria para a fundación das Irmandades da Fala. Entre os numerosos ámbitos de actuación en que esta entidade vai pretender incidir no seu intento galeguizador figura, como non podía ser menos, o teatral. Villar Ponte anima este empeño porque “no hay ni hubo jamás un medio de propaganda tan eficiente para llegar al corazón del pueblo como el del arte

escénico”, na medida en que era “la única disciplina literaria que aun sobre el propio analfabetismo puede ejercer influencia cultural”. Contrario ás tendencias elitistas, apostou por un “teatro de masas” en galego.

A Irmandade coruñesa, por iniciativa súa, puxo en marcha en 1919 o Conservatorio Nazonal do Arte Galego. Antón vaise concentrar especialmente no seu desenvolvemento, subindo como actor ao escenario, escribindo pezas orixinais como a farsada granguínolesca *Entre dous abismos* (1920), a peza de tese *Almas mortas* (1922) e a traxedia histórico-lendaria *O Mariscal* (1926) –esta última en colaboración con Cabanillas– e traducindo obras da dramaturxia universal como *O pai*, do sueco Strindberg, *As alegres comadres de Windsor*, de Shakespeare –estreada en febreiro de 1920 co título de *Xan entre elas*–, *O avarento*, de Molière, e, finalmente, *Lysístrata*, de Aristófanes.

En *Entre dous abismos*, Antón combate algunhas supersticións, amosa o fracaso da institución matrimonial e defende, implicitamente, o dereito ao divorcio. *Almas mortas* é unha forte alegación antimigratoria e unha crítica ao papel dos *indianos* na sociedade galega da época. *O Mariscal* teatraliza a loita, o apreixo e a morte do mariscal Pardo de Cela, no século xv, a mans de Isabel a Católica. Considerada por moitos a obra cimeira do teatro galego do seu tempo, vehiculiza unha mensaxe de dignificación colectiva en clave de reivindicación nacionalista (Rodríguez Sánchez, 1989).

Sabemos que Antón Villar Ponte traballou tamén na versión galega de *Riders to the Sea*, do irlandés John M. Synge, aínda que non debeu rematala. A peza *Kathleen Ni Houlihan* (*Catuxa de Houlihan*), de William B. Yeats, apareceu traducida ao galego por Antón Villar Ponte na revista *Nós* (1921). Anos máis tarde, en 1935, a editora de Ánxel Casal volveu publicala, achegándolle outra peza do escritor irlandés intitulada *O país da saudade*. Desta volta, a tradución aparecería asinada por Antón en colaboración con seu irmán Ramón e con Plácido Ramón Castro (Nóbrega Correia, 1990-1991).

Desfeito o cadro teatral da Irmandade en 1921 e instaurada en 1923 a Ditadura primorriverista, Antón Villar Ponte e Cabanillas intentan publicar *O Mariscal*, mais a peza debe agardar a 1926 para ver a luz na editora herculina Lar. Nese mesmo ano, Antón compón unha das pezas das que imos ocuparnos con vagar liñas máis abaixo, *A pobriña que está xorda*.

En 1928, a editorial *Nós* tirou do prelo o volume *Tríptico teatral*, que contén as pezas *A patria d'o labrego*, *Almas mortas* e *Entre dous abismos*. Son reveladores da concepción teatral “didactizante” que animou a Villar Ponte a facer nesta recompilación os subtítulos que preceden a cada unha das pezas: “Do caciquismo. Da emigración. Da superstición”. Un ano despois, *O Mariscal* volvía ser editado, desta volta pola casa *Nós*, e coñecía unha adaptación operística da man do músico herculino Rodríguez Losada (Carreira, 1989). Foi estreada no Teatro Tamberlick de Vigo o 31 de maio de 1929, con decorados de Díaz Baliño, posta en escena de José Álvarez, interpretación da Filharmónica coruñesa e voces como as de Enriqueta Brandón, Honoria Goicoa e Fernando Navarrete, entre outros. A ópera representouse logo noutras localidades, mais a peza propiamente teatral permaneceu sen subir aos escenarios até o 15 de outubro de 1994, data en

que o Centro Dramático Galego estreou en Cambados unha discutida adaptación desta (Kukas, 2001; Rey Pousada, 2001).

Absorto na actividade política nos decisivos anos que trouxeron a fin da Ditadura e a proclamación da Segunda República, como líder do sector galeguista da ORGA e deputado nas Cortes Constituíntes, Antón Villar Ponte abandona por un tempo a súa presenza editorial no panorama teatral galego. Aproveitará, entre tanto, o lecer inesperado que lle proporciona a súa non reelección como deputado nos comicios de 1933, gañados polas dereitas, para compor novas pezas teatrais, que completan o seu rico legado á dramaturxia galega no período de preguerra.

Concretamente, *no marzo ventoso e no abril chuvoso do 1934, na Cruña* compón o *folk-drama* intitulado *Os evanxeos da risa absoluta*, tido por algúns estudosos como a súa obra máis ambiciosa. Coa mesma estética, en que o elemento folclórico estilizado desempeña un papel fundamental, aparece en 1935 o seu *Nouturnio de medo e morte*, presentada como “bárbara anécdota realista en dous tempos (sin literatura) que puido andar nos romances de cegos”. Esta obra coñeceu representación en 1997 dentro do espectáculo do Centro Dramático Galego denominado *Como en Irlanda*. O coro ferrolán Toxos e Froles foi o destinatario da derradeira peza teatral orixinal ideada polo escritor viveirense: *A festa da malla*, unha “estampa folclórica con relanzos de cantigas, baile e contos de vellas” musicada por Fernández Amor, que nunca chegou a ser estreada e que só recentemente (1997) foi editada por Dolores Vilavedra e Noemí Pazó. Volveremos sobre ela.

Para rematar esta sucinta caracterización da traxectoria de Antón Villar Ponte no teatro galego do seu tempo cómpre advertir que o de Viveiro deixou inacabadas, cando menos, dúas pezas máis. A primeira, rescatada por Vázquez Souza nunha excelente edición, intitúlase *Os mártires*. Tematicamente xira arredor da figura de Xoana de Vega e dos sucesos da revolución galega de 1846, a dos mártires de Carral. A segunda ía titularse *Os camiños innumerábeis* e recrearía a peripecia biográfico-política de dúas figuras emblemáticas do liberalismo galego de comezos do século XIX, Porlier e Sinforiano López, vítimas finalmente da reacción absolutista.

3. Contexto de *A probiña que está xorda*. O teatro galego baixo a Ditadura primorriverista

Desde a instauración dun novo réxime ditatorial no Estado español, en setembro de 1923, o teatro galego experimentou un importante retroceso respecto da situación do período anterior, en que a actividade das Irmandades da Fala conseguira asentarse, despregando ímprobos esforzos, unhas bases minimamente sólidas para o subsistema literario dramático galego. En efecto, a Ditadura primorriverista promulgou toda unha serie de decretos, normas e regulamentos que permitían a censura e a persecución de toda manifestación oral ou escrita en lingua non castelá que coubese considerar, seguindo os peculiares parámetros ideolóxicos que inspiraban o réxime de excepción imposto, atentatorios contra *la unidad de la Patria*¹.

1. Véxase, por exemplo, o Real Decreto dictando medidas y sanciones contra el separatismo, publicado pola *Gaceta* o 19 de setembro de 1923.

O teatro e a prensa en galego padeceron de maneira especialmente intensa esta situación. En lugares até entón emblemáticos no esforzo por erguer unha dramaturxia nacional, como A Coruña, a política das novas autoridades achicou os espazos públicos para as manifestacións culturais autóctonas, potenciando pola contra touradas, partidos de fútbol, veladas boxeísticas e outros espectáculos tan alienantes como alleantes. Foron desaparecendo practicamente todos os grupos teatrais *amateurs* galegos existentes antes de setembro de 1923 –cadro da Irmandade herculina ou “Escola Dramática Galega”; cadro “Universidad”, de Santiago; etc.– e sobreviviron tan só os humildes cadros de declamación dos coros populares.

Estes, entre tanto, entraron co novo contexto político nunha dinámica de deturpación que sería oportunamente denunciada por Federico Zamora no artigo “Os Coros Galegos” (Zamora, 1924) ou por Jesús Bal y Gay no ensaio *Hacia el ballet gallego* (Bal y Gay, 1924). O futuro musicólogo lugués coidaba que a situación dos Coros podería mellorar cunha serie de medidas como a axeitada educación musical dos seus integrantes, certa profesionalización, a inculcación do sentido da plástica na confección dos decorados e no movemento do conxunto, o labor de documentación sería por medio dun amplo e sostido contacto coa aldea, a desuniformización do vestuario, a depuración do repertorio, etc. Mais o certo é que os coros populares galegos, con escasas excepcións, iniciaron en 1923 un percorrido de difícil volta polos camiños da renuncia idiomática, da desorientación estética, da desgaleguización dos seus repertorios músico-teatrais e da manipulación consentida por parte das instancias oficiais. Moitos practicaron sen recato, durante a Ditadura primorriverista, a autocensura na escolla dos repertorios, compostos agora inevitablemente por pezas costumistas e *gallegadas*. A nota repartida entre o público que asistiu o 24 de novembro de 1924 á representación en Santiago do *Lubicán* de Cotarelo Valledor é suficientemente eloquente sobre os límites que se estableceron a este respecto: “‘Lubicán’ es un simple ‘cuento de lobos y de amores’, sin otra pretensión que distraer breve espacio al auditorio, pues al cabo eso debe ser lo principal del arte” (Anónimo, 1924a). Evidentemente, non faltaron protestas desde o ambiente nacionalista perante esta tendencia. Valla como exemplo o comentario que deitou o xornal *A Nosa Terra* (Anónimo, 1925a) sobre a peza *Tempo perdido*, que foi presentada ao público herculino polo coro ferrolán Ecos da Terra o día 5 de maio de 1925:

O cadro de decramación levou á escena unha choqueirada titulada *Tempo perdido*, que o único que ten de bó é o título. Perdeu o tempo o autor en escribila, perdérono os actores en ensaial-a e fixéronllo perder ao público. A obra é pesada, extraordinariamente pesada, chea de chistes de mala lei e dubidoso gusto que en troques de favorecer ao teatro galego o perxudica grandemente. Coidábase que n’estes tempos xa non se escribían cousas d’esas pero pol-o que parece aínda temos que aguantar paciente-

mente as tonterías que se lles ocurra dar á luz a moitos improvisados autores. É unha pena (...) Sômentes recomendamos aos coros e aos directores de cadros un pouquiño mais de senso común e bon gusto ao escoller as obras (...).

Ademais, como exemplifica perfectamente o caso da coral De Ruada de Ourense, boa parte dos coros galegos mantiveron actitudes de colaboración mesmamente entusiasta coas autoridades da Ditadura, que non dubidaron en utilizarlos unha e outra vez en toda caste de actos oficiais como elementos propagandísticos e ornamentais, nunha sorte de adianto do que suporían durante o franquismo moitos grupos *soi-dissants* folclóricos alentados pola Sección Femenina da *Falange*.

Perante esta dinámica, a intelectualidade demócrata e nacionalista fixo constantes esforzos durante a Ditadura por reorientar ideolóxicamente eses coros –que tan decisivo papel tiveran durante a xeira das Irmandades na dignificación da cultura popular–, se ben eses esforzos foron, en xeral, de pouco éxito. As palabras de Antón Villar Ponte exemplifican perfectamente as distintas valorizacións que o traballo desas entidades mereceu globalmente aos ollos dos nacionalistas antes da Ditadura e durante esta. Uns meses antes da implantación do novo réxime escribía o autor de *Almas mortas* (Villar Ponte, 1923a):

Estas instituciones *enxebres* cumplen un fin admirable: el de despertar el dormido sentimiento regional, el de alumbrar en los soterraños de la raza las puras esencias de la propia alma colectiva (...) La reacción experimentada, en pocos años, en las urbes gallegas al influjo de los coros, ha sido curiosísima. El absoluto divorcio existente entre la ciudad y el campo, los coros han sido los primeros en romperlo. El prístino respeto para el labriego de *cirolas* y la aldeana de *frandillo*, que ponía su nota exótica en las ruas, obra de los coros puede reputarse. Hasta que estes surgieron la mofa de las gentes de la *civitas* cebábase en las venerables gentes del *rus* (...) Gracias a los coros pudimos conocer nuestra envidiable riqueza *folk-lórica*, que pronto habrá de encontrar el músico compositor que la universalice. Gracias a los coros la aldea comenzó a adquirir un noble sentido en los hueros magines de los habitantes urbanos. Y gracias a los coros, aun, comenzó acaso la afición entre nuestros pintores por el cuadro de costumbres rurales, hoy en boga. Hasta el propio agrarismo, en tránsito de encauzamiento, nos atreveríamos a aseverar que deviene tributario de tan patrióticas

instituciones, más peligrosas ¿quién lo diría?
para nuestros políticos, que los poetas para la
República de Platón...

Mais, dous meses despois do golpe militar, o de Viveiro publicaba no diario *Galicia* un artigo intitulado “El teatro que necesitamos”, no que sinalaba como principais defectos dos cadros declamatorios dos coros o feito de concebiren a propia actuación dramática como simple “recheo” do programa musical e o non peneiraren suficientemente o seu repertorio, levando así á escena –en palabras do noso xornalista–: “cualquier cosa que en la mayoría de las ocasiones tiene todas las trazas de lo burdo y lo grosero” (Villar Ponte, 1923b). Os coros –continuaba dicindo o noso autor– debían cumprir un papel decisivo na educación *latu sensu* do público que asistía aos seus espectáculos. Sendo así, debían proceder a unha coidada escolla do repertorio, desbotando radicalmente os chamados *apropósitos*² e priorizando a posta en escena dun tipo de obras *folk-lóricas*, ao estilo das cultivadas por dramaturgos como o irlandés William B. Yeats³, nas que a dignidade do país e dos seus moradores fose respectada e nas que aparecese con todo o seu esplendor o rico acervo de costumes, tradicións, lendas, etc. da súa cultura popular (Villar Ponte, 1923b):

La parte teatral de los programas de los coros debe, pues, dejar de seguir siendo una parte de relleno, si se quiere de veras educar al pueblo y elevarlo, mostrándole como espejo donde su conciencia se recree, las depuraciones estéticas de lo mejor de su espontaneismo, fijado en lo consuetudinario y perpetuado en la tradición. Solo así las fiestas de los coros gallegos serán fiestas de cultura; y solo así tales fiestas tendrán algo de fecundas y pedagógicas, en el más lato sentido de la palabra.

Hay que huir de las anécdotas torpes y ramplonas, ramplonamente escritas y ramplonamente desarrolladas, que no muestran más que lo genérico de la barbarie rusticista (...) Hay que hacer de lo que ahora es accidental e incidental

2. Aos que alude o noso autor, noutro artigo, nestes duros termos: “(...) revelan una falta de gusto y un rebajamiento de la espiritualidad muy lamentables. Son máxima concesión al plebeyismo en mangas de camisa. La exaltación del retruécano grosero y del chiste mendaz (...) No es embruteciendo al pueblo como se hace ciudadanía. Al pueblo hay que elevarlo, para que se oriente debidamente, con ingenio y con arte. Y el arte y el ingenio son antípodas de esas jerigonzas teatrales”. (Villar Ponte, 1926a).

3. William B. Yeats acaba de recibir neste mesmo ano 1923 o Premio Nobel de Literatura e Antón Villar Ponte recibira con entusiasmo a nova (Villar Ponte, 1923c) indicando que a figura do escritor irlandés era máis coñecida entre a intelectualidade galega e catalá que en Madrid e lembrando, de paso, a precursora atención que el propio e Vicente Risco lle prestaran á obra do autor de *Catuxa de Houlihan* nas páxinas do boletín *Nós*.

en el curso de dichas anécdotas (...) lo esencial y céntrico. El ambiente, el paisaje, el lirismo, con las bellas y exquisitas leyendas de que resultan generadores, deben ser los elementos heroicos de las obras teatrales que los coros muestren en sus programas, como complementaria de su labor *folk-lórica*.

Villar Ponte contextualizaba o evidente retroceso da escena galega na profunda decadencia da propia arte teatral en toda a parte, “efecto de una causa universal: la de la debilitación ética e ideológica que sufre el mundo entero” (Villar Ponte, 1924a), e indicaba que, no caso galego, só “volviendo los ojos a la tierra y al alma de la tierra, tonificando con un ruralismo contemplativo los sentidos y la memoria” podería ter remedio tal situación de prostración.

Mediante a publicación de non poucos artigos de prensa sobre a cuestión teatral e mediante a súa participación ou colaboración directa cos coros herculinos “Saudade” e “Cántigas da Terra”, Antón Villar Ponte quixo influír durante o período ditatorial na necesaria reorientación do labor teatral das citadas entidades e no deseño das liñas estéticas polas que debía transitar o noso teatro para poder cumprir as misións didactizantes, proselitistas e dignificadoras que boa parte da intelectualidade nacionalista lle atribuían. En realidade, xa en abril de 1923, nas planas do diario agrario-basista ourensán *La Zarpa* e ao fío da publicación da peza *Sinxebra*, de Armando Cotarelo Valledor, Antón Villar Ponte adiantou as liñas mestras do que sería o seu pensamento teatral durante os seguintes lustros (Villar Ponte, 1923d):

Nós coidamos sinceramente que deica agora o teatro galego conta con escasísimas obras dinas de se teren en conta mais aló do que n-elas haxa de virtude ensaísta patriótica.

A maoría das obras teatrás galegas traducidas ó castelán, resultarían inferiores ás do decadente teatro de Castela pol-a forma e pol-o fondo.

E isto, cecais, porque aínda o novo pensamento galego que anda a se perfilare pra atopar unha estética propia non chegou mais que rudimentariamente ó sentimento algo perturbado por séculos de escravitude castelanista da maoría dos nosos dramaturgos.

Apenas a i-alma do paisaxe e das léndas adentróuse ainda no curazón dos que na Terra escriben pra o teatro. O unanimismo da nosa natureza e o integralismo do noso ser ético, aínda cáse-que fica inédito na literatura teatral galega. Eiquí, coma en Castela, aténdese mais á anécdota que á categoría. E o teatro anecdótico a secas, escrito

en galego, en castelán, ou en francés, xa é un teatro sin interés mais que pr'o vulgo.

E aínda acrecentaba o noso xornalista, no mesmo artigo:

Eu coido que temos que voltal-os ollos a un primitivismo puro, sin mediatizacións alleas, pra que o noso Teatro exista. Porque o primitivismo, compre moito decilo, é a emoción por esencia. E mentres non bebamol-a i-auga dos manantiaes da nosa terra no vaso das nosas propias maus, esquecendo todol-os manantiaes e todol-os vasos alleos, por bós que eles sexan, non adiantaremos miga. As vellas campanas asolagadas nas lagoas da tradición, agardan que os novos escritores as faigan soar outra vez, logo de telas estraído do cárcere de lama e auga onde xacen esquecidas.

As orientacións propostas por Antón Villar Ponte –depuración do repertorio dos coros, cultivo dun teatro de raíz folclórica, etc.– serían secundadas de xeito case inmediato por algúns coros e por algúns autores. A agrupación herculina Saudade escenificará a estampa de Leandro Carré Alvarellos *A espadela* (1924). O coro, tamén coruñés, Cántigas da Terra levará aos escenarios *A Muiñada* (1924) de Iglesias Roura, con música do ribadense Fernández Amor. Finalmente, Cantigas e Agarimos de Santiago representará a zarzuela *A lenda de Monte Longo* (1924) de Rey Pose e Buhigas Olavarrieta, con música de Bernardo del Río. Neste contexto hai que entender, precisamente, a confección e estrea de *A probiña que está xorda* (1926), sobre a que logo volveremos.

Pódese dicir que esta fórmula de zarzuela folclórica en galego foi a arma con que a intelectualidade comprometida co país quixo vencer nesa altura o cerco asfixiante con que a Ditadura tentaba afogar as manifestacións teatrais vehiculizadas na nosa lingua. Mais a fórmula, por máis eficacia que amosase á hora de atraer público aos coliseos, por máis axeitada que se revelase á hora de motivar a autores e intérpretes e por máis posibilista que fose dado o marco restritivo e atafegante en que todo o relacionado co idioma galego debía desenvolverse, mal podía satisfacer desde o punto de vista estético as arelas dos mozos galegos atraídos nesa altura polas vangardas artísticas e literarias.

En efecto, a partir de 1926, intelectuais entón moi novos como Rafael Dieste, Jesús Bal y Gay ou Evaristo Correa Calderón, desde as planas do rotativo vigués *El Pueblo Gallego*, reclamaron con certa dose de iconoclastia xuvenil a modernización e europeización da escena galega, descualificando practicamente a totalidade da tradición teatral galega herdada⁴, esixindo a

4. Bal y Gay, por exemplo, consideraba que do repertorio completo de pezas da dramaturxia galega “ni media docena sirven para levar por Europa; ¡parece que fueran hechas para representar exclusivamente en Cacheiras!” (Bal y Gay, 1926).

definitiva ruptura co costumismo⁵ e propondo como fórmula para tirar o teatro galego da penuria en que, segundo eles, estaba, o recurso á tradución de pezas estranxeiras e á adopción directa de obras portuguesas.

Estas e outras opinións semellantes serían rebatidas por Vitor Casas a comezos de febreiro de 1926, en varios artigos no propio xornal *El Pueblo Gallego* e en *A Nosa Terra*, so o rótulo de “Encol do teatro galego”. Coidaba Casas que calquera observador imparcial, despois de repasar o esforzo en prol da dramaturxia galega levado a cabo desde a fundación das Irmandades –traducións e adopcións de pezas portuguesas incluídas–, de sopesar os méritos cuantitativos e cualitativos do Conservatorio e a Escola Dramática da Irmandade herculina, e de calibrar no seu xusto valor algunhas pezas de determinados autores, debía acabar rexeitando a actitude dos citados intelectuais máis novos, ao seu ver tan carentes de información como propensos á desmesura nos xuízos. Con ironía, concluía o dirixente da Irmandade coruñesa (Casas, 1926):

Como si houbera tantas compañías dramáticas e poideran facerse representaciós a oito, moitas voltas andan dándolle ao Teatro galego algúns rapaces de Lugo e outros de Vigo.

Que si non hai obras; que si é preciso traelas de fora; que si Ibsen; que si Maeterlink; que si o teatro portugués; que si patatín; que si patatán...

Moi ben, rapaces, admirabre.

Nin *Trebón*, de Cotarelo; nin *Man de Santiña* [sic], de Cabanillas; nin *Mareiras*, de Lugrís; nin *O Pecado alleo* e *O Engano*, de Carré, nin *Donosiña* de Quintanilla, son obras merecentes do voso respecto xa que non do voso agrado? ¡Qué lle imos facer!

O que non podedes decir, a non ser que as descozades, é que esas obras sexan de zocos e monteira, que sexan ridículas, que desprestixian á Galicia. Mal que vos pese, esas obras pódense comparar coas de calquera autor non galego, aparte os de primeira fila naturalmente.

O propio Antón Villar Ponte, lembrando as traducións para o galego de pezas dramáticas universais realizadas no “Conservatorio” da Irmandade herculina en 1919, redixiría en novembro de 1928 o seguinte fragmento, claramente dirixido –aínda que non cita nomes expresamente– a eses intelectuais novos que desde *El Pueblo Gallego* viñan censurando e descalificando todo o labor da xeración precedente (Villar Ponte, 1928a):

5. Correa Calderón consideraba, por exemplo, que “querer hacer patria a base de representaciones de *O zoqueiro de Vilaboa* o de *O corazón d'un pedáneo* sería pueril. No conseguiríamos más que reirnos de nosotros mismos” (Correa Calderón, 1926).

Una de las cosas que ya no deben hacerse en Galicia, para no herir suspicacias y levantar recelos (que a la postre truecan la psicología del gallego en algo puerco-espínico) es hablar de memoria de nada ni de nadie. Del justo conocimiento de las cosas viene el amor a ellas. Y solo los que se ponen en el caso de aquellos a quienes censuran, antes de censurarlos, reconstituyendo de modo previo el ambiente en que se movieron y las posibilidades de creación de que disponían, podrán acertar en los juicios que emiten.

Mais a polémica non se desactivou e os encontróns dialécticos públicos entre intelectuais da “xeración do 25” e membros da “xeración das Irmandades” proseguirían nesa época polos máis variados motivos: debates sobre as orientacións estéticas da poesía, diverxencias sobre a vía axeitada para a redignificación dos coros populares, polémicas sobre a conveniencia de adoptar ou non a ortografía etimolóxica na escrita do idioma, discrepancias sobre o grao ou o tipo de compromiso político que debían explicitar as obras de arte –incluídas as literarias–, etc.

Interésanos salientar, precisamente, cales foron as propostas básicas que defendeu Antón Villar Ponte nesta altura e no período subseguinte, na medida en que a súa produción teatral durante a 2ª República, na que se inclúe a peza *A festa da malla*, responde toda ela aos parámetros que define neste instante. Ademais, *A probiña que está xorda* é, en boa medida, unha plasmación adiantada ou pioneira destes.

No artigo “Ensayos de teatro necesarios”, publicado en decembro de 1926, o de Viveiro conclúe que para a potenciación da dramaturxia galega nesa conxuntura hai que partir de dúas premisas:

1) Ir á creación de múltiples pequenas compañías de “teatro íntimo”: local pequeno, reducido número de actores *amateurs*, público limitado e selecto, ausencia de afán lucrativo, escenografías simples, repertorio de pezas depurado e escollido, apertura a todo o tipo de experimentalismos..., a imitación das promovidas por Adrià Gual en Barcelona ou por Rivas Cherif e Pío Baroja en Madrid, como medio de educación estética para determinados sectores da mocidade intelectual galega, chamados no futuro a protagonizar coas súas obras orixinais o rexurdir da nosa dramática. Coas súas palabras (Villar Ponte, 1926b):

Los hombres de minoría, los espíritus refinados existentes en nuestra tierra que sienten hondo despego por el teatro hoy en boga, donde el dramón sensiblero, la alta comedia cursi y el vodevil astrakanesco campan como únicos soberanos, junto con el cinedrama absurdo, imponiéndose al gran público que así

se embrutece cada vez más, harían una obra seria de dignificación y elevación al intentar ensayos de representación de piezas teatrales de positivo mérito artístico, antiguas y modernas. Constituiría un noble pasatiempo y un verdadero medio honorable de educación de la sensibilidad de muchos. Por este camino indirecto, incluso se podría llegar con el tiempo a la implantación de un teatro gallego de notorio valor.

Despois de formular, en decembro de 1927 –aínda que sen éxito–, unha proposta para que a Universidad Popular coruñesa crease no seu seo un “Teatro íntimo”, insistiría o noso autor (Villar Ponte, 1928a):

¡Cuán útil para nuestra lengua y para nuestra cultura que, si no en todas, en las principales urbes de la Tierra pudiese haber un núcleo de jóvenes análogo al que tuvimos años atrás en La Coruña que se preocupase de organizar un teatro libre donde traducidas concienzudamente al gallego representáranse, sin propósitos de lucro, en plena intimidad las obras escénicas de mayor relieve mundial! Así tal vez nuestro teatro propio lograra desenvolverse al fin en debida forma, como viene desenvolviéndose el de la hermana Irlanda y como se desenvolvió el de Cataluña, para ser algo serio y de verdadera trascendencia.

2) Rexeitar global e tallantemente todas as propostas escénicas dominantes daquela no teatro español: a alta comedia benaventina, o “astrakán” de Muñoz Seca, o drama sensible..., revisando ao mesmo tempo criticamente a feble tradición dramática galega e apostando pola revisitación do máis salientable da dramaturxia universal de todos os tempos (Villar Ponte, 1926b):

Contamos ya con gran número de obras de literatura escénica escritas en gallego, cuyo tema es un asunto gallego igualmente. Pero la mayoría, pese a todo, ¿no lleva el vicio de origen castellano en su seno? Tanto por la técnica, como por la sensibilidad, adolecen de los propios defectos que las obras castellanas contemporáneas. Y es que el mal gusto ambiente les impuso ese modo de hacer a nuestros autores dramáticos. Solo, pues, reaccionando contra el medio, a fuerza de ensayos de teatro íntimo

depuradores de la sensibilidad de ciertas parcelas de público; solo poniendo de relieve, aunque fuese fragmentariamente y sin propósitos de lucro, las excelencias de las obras más bellas del teatro universal, lograríamos al fin algo positivo. De tal guisa haríamos, con la alegría de un juego, una verdadera escuela de autores, actores y críticos.

Nun novo artigo intitulado “Sobre las orientaciones de nuestro teatro”, Antón Villar Ponte tomaría pé nas opinións expresadas en *El Pueblo Gallego* por Plácido Ramón Castro⁶, *espíritu gemelo del mío*, e complementaría a súa diagnose sobre os camiños axeitados polos que debía transitar a escena galega. Partindo do principio de que resultaría moi difícil e laborioso superar o principal inconveniente que se lle presentaba entón á dramática galega, o da falta de compañías declamatorias para escenificar as producións. Antón Villar Ponte centraba a súa reflexión no aspecto cualitativo, visando cales podían ser as vías de superación. A súa conclusión exprésase neste fragmento (Villar Ponte, 1927a):

Los asuntos temáticos para nuestro teatro considero lógico buscarlos, como dijo muy bien Plácido R. Castro, en las tradiciones, leyendas y motivos autóctonos que perduran en la memoria de la raza y guardan afinidad con los de otros pueblos hermanos, por cuyas venas corre sangre celta. A base de ellos y siguiendo procedimientos análogos en su desenvolvimiento a los del teatro irlandés, verbigracia, daremos con nuestro módulo original. Hasta ahora casi todos los que en Galicia hicieron literatura escénica, desde la época de *A Fonte do xuramento* al instante actual, acaso influidos por varios siglos de castellanización (...) imitaron, voluntaria o involuntariamente, a los autores de Castilla. Limitáronse a desenvolver anécdotas trágicas o cómicas localizadas en Galicia y expresadas en idioma gallego, con técnica castellana (...) Injertamos los procedimientos decadentes del teatro castellano en el novel y tímido teatro gallego y el fruto tuvo que ser (salvo contadísimas excepciones) harto *serodio*.

6. Indicaba este intelectual que o teatro galego, rexeitando os modelos casteláns, debía tomar inspiración das obras de Yeats, Synge, Lady Gregory, O'Casey e outros autores irlandeses, así como da dramaturxia de Strindberg, Maëterlinck e outros autores de comezos da vixésima centuria. Tamén consideraba importante que os grupos *amateurs* inclúisen no seu repertorio versións e adaptacións traducidas para o galego desas mesmas pezas (Plácido R. Castro, 1927).

O que se formula aquí, en definitiva, é a elevación da fórmula do *folk-drama* á categoría de referente estético normativo para unha dramaturxia galega non mimética e autenticamente nacional (Villar Ponte, 1927a):

Por el camino del folk-drama (a la manera del que se cultiva en Irlanda) creemos, pues, que debe irse para llegar a algo serio (...) El folk-drama, que nuestros coros podrían interpretar, donde la imaginación se vistiese con alas legendarias y donde la realidad y el ensueño aparecieran exquisitamente ponderados, sería la mejor base para cimentar sobre ella un teatro *todo gallego*, y por lo mismo susceptible de universalización.

En liña concomitante á de Antón, pronunciáronse, pola mesma época, outros autores como Johán Carballeira e Ramón Suárez Picallo. O primeiro afirmou (Carballeira, 1929):

(...) ben sería voltar os ollos aos máis prístinos elementos da emozón. Esculcar na singela –puramente– e compleja materia folklórica (...) Non sabemos, na Hespaña, de outra teatralización dos elementos populares que a de unha superficial teoría das castañuelas andaluzas ou unha burda e vulgar impresión, *ao tópico*, da vida dos humildes de tal ou cal región. O folklore, desruralizado e soerguido puramente na escea por maos intelixentes, podería ser un tránsito –casi un limiar– para un teatro de estrutura mais densa e intelectual.

Pola súa vez, Suárez Picallo fixera a finais de 1926 consideracións moi semellantes nas páxinas da revista galaico-arxentina *Céltiga* (Suárez Picallo, 1926), chamando especialmente a atención sobre a fonte artística que supuña

(...) el tesoro de nuestro folklore, donde están reflejadas las más nobles características de nuestra raza, desde el humorismo más sutil al dolor de nuestra esclavitud milenaria, hasta nuestro espíritu místico-pagano, capaz de caer de rodillas ante una puesta de sol tras los pinares nativos.

Noutro artigo publicado no diario de Portela Valladares en 1927, Antón Villar Ponte puña o dedo na ferida da falta de compañías teatrais que

puidesen levar a escena con propiedade a parte máis meritosa e interesante do repertorio de pezas da dramática galega. Era esa unha das razóns fundamentais polas que non había máis e mellor produción teatral orixinal en galego. Nesta tesitura, só os cadros de declamación dos coros enxebres podían servir para remediar a situación, mais necesitaban poder dispor dun tipo de obras perfectamente axeitadas ás súas características e aos seus limitados medios técnicos e humanos (Villar Ponte, 1927c):

Hoy por hoy, dígase lo que se quiera, no existe en ninguna población de nuestra tierra un grupo de aficionados capaz de llevar a escena, como Dios manda, una obra de teatro gallego. Aun suponiendo que tuviéramos una producción teatral excelente, ésta, por la causa apuntada, no podría llegar al conocimiento del público más que por la lectura. Y las obras de tal género, leídas, no se imponen nunca o por lo menos no acaban nunca haciéndose populares (...) aquí, en el instante que corre, sólo los coros enxebres están en condiciones de poder servir de medio idóneo y de instrumento propicio para la propulsión de un teatro racial. Pero este teatro hay que crearlo. Este teatro todavía está inédito o nonato. Ha de ser el folk-drama, análogo al irlandés, quizá vitalizado con algunos recursos líricos, que muestre de modo diáfano el alma de la tierra en lo que ésta tenga de mayor diferenciación y de más grande diversidad con respecto a otras de otras tierras. Ha de ser tan nuestro y tan sencillo (la sencillez no excluye la profundidad) que no precise de histriones de *primo cartello* para su interpretación feliz; que permita reflejar lo primitivo y lo ancestral, más por virtud del buen conjunto y del giro folk-lórico realista hábil que por los gestos y ademanes de los actores encargados de encarnar las *dramatis personae*. Un teatro muy poco corpóreo pero que tenga mucha alma.

De igual maneira, en xullo de 1928, no traballo intitulado “Preliminares de un estudio del teatro gallego”, o noso escritor continuaba avogando polo cultivo en Galiza dun tipo de teatro cheo de colorismo, que fose moderno pola forma e sen idade no fondo, envolto en aromas míticos e en íntima simbiose coa paisaxe, coa tradición e coa raza galegas. Nas súas palabras (Villar Ponte, 1928c):

Debemos laborar, pues, por la implantación de un teatro original, pensando en el sintetismo

preconizado por James Clertón y en el colorismo que aconseja Achile Ricardí. En un teatro todo moderno por la forma y sin edad por el fondo, que cuando aspire a exteriorizar lo trágico de gran relieve recuerde el *savoir faire* de D'Annunzio, y cuando intente darnos el tono menor de lo trágico cotidiano en que Maeterlinck es maestro, tenga presente la estética vergonzosa, llena de aromas de leyenda y de leitmotivos [sic] míticos, del gran poeta celta Yeats. Si esto conseguimos, nuestro teatro (porque el teatro resulta el medio más propicio para la educación artística de los pueblos) acabará reintegrándose a la personalidad que varios siglos de hegemonía espiritual extraña nos han arrebatado. Entonces, redimidos del ramplo-nismo del drama, el sainete y la comedia hoy en boga, sabremos ver nuestro *ego ipsísimus* en íntima simbiosis con el paisaje, la tradición y la raza.

E recensionando a peza *A morte de Lord Stäuler*, de Álvaro de las Casas, Villar Ponte insistía en reivindicar a tendencia estética pola que, na súa opinión, debería discorrer un teatro galego orixinal, moderno e ao tempo enxebre (Villar Ponte, 1929a):

Teño dito moitas vegadas que o teatro galego para que conquira persoalidade deberá buscal-a sua inspiración no cerne das esencias enxebres da nosa terra. Sólo levando a él o que hai d'orixinal entre nós ha de poder investirse de orixinalidades. Cando a paisaxe, a tradición e o costume cheguen á escena consubstancializados co'as *dramatis personae* facendo o serio vencello do geográfico [sic] e o etnográfico tal como se nos da na vida, pro magnificado pol-a acción da arte, teremos teatro propiamente noso. O esterno (técnica, procedimentos) poderán vir de fora a xeito co'a sensibilidade nova. O demais, non. O demais hai que zugalo onde s'atope con ollos virxes de todo posticis-mo literario.

Despois de lermos os folkdramas de Yeats, Synge e outros escritores d'oriundez celta, coidamos que por tal camiño tería de s'orientar o noso teatro (...) O folkdrama sinxelo con apoyaturas [sic] líricas, musicas, ou sin elas, pode sel-a chave d'ouro que permita a abertura d'un

porvir risoño ó teatro galego. Folkdramas que poidan levar a escena os nosos coros espalladores das cantigas populares é perciso que xurdan. Asin a i-alma da terra chegará a todos facendo a todos sentírense a sí mesmos.

Para fomentar a produción dese tipo de obras que poderían converter os coros enxebres en axentes da dignificación cualitativa e cuantitativa da escena galega, o de Viveiro lanzaría –aínda que sen éxito, unha vez máis– unha proposta para a convocatoria dun certame literario de *folk-dramas*, que servirían logo para engrosar os repertorios das citadas agrupacións (Villar Ponte, 1929a):

(...) coido que unha editorial galega calquera (das que imprentan xornaes ou das que imprentan libros) emprestaría un bo servizo ás nosas letras, ó noso idioma e ó noso teatro abrindo un concurso de folkdramas con verdadeira seriedade, cuio premio, amén d'outros, podería ser a publicación da millor obra e a representación da mesma.

A profesora Tato Fontaiña advertiu oportunamente sobre a complementariedade das dúas propostas –aparentemente contraditorias– formuladas por Antón Villar Ponte nesta época como estratexia para o potenciamento da nosa dramática: a) un teatro *íntimo*, con selecto repertorio para as elites cultas –a mocidade inconformista, os dramaturgos renovadores, o público máis formado e esixente...–; b) outro teatro *demótico*, dirixido a un público máis amplo, asumible polos cadros dos coros populares para a súa representación e baseado na fórmula do *folk-drama* (Laura Tato, 1999: 121).

Nese sentido, convén salientar que Villar Ponte subliñaría a necesidade de combinar ambos os enfoques priorizando, en todo o caso, o *demótico* fronte á opinión daqueles que propuñan potenciar unicamente o *elitista*, cualitativamente máis exquisito, mais moito menos eficaz como vehículo proselitista (Villar Ponte, 1928b):

Interésanos, sobre todo, de momento, a arela proselitista da expansión da lingua. Sin deixar de alumealas fontes da nosa cultura orixinal, mediante a laboura dos eruditos, isto é o de verdadeira trascendencia (...) Inda, pois, verémonos obrigados a tripar moito camiño antes de que nos sexa tan percisa, como a literatura de *popularización*, a de inteleutualización esgrevia. O público de *Nós* é en xeneral distinto do público de *A Nosa Terra*. Pol-o d'agora son poucos os que gostan de s'asomaren á belida *Fiesta Valdeira* do Dieste, e en troques foron xa

moitos e han seguir séndoo aínda os que sín-tanse gorentados pol-o teatro de Prado Lameiro, cheio de recendo folk-lórico. O *Alén* de Quintanilla pasará anos sin chegar á multi-tude.

A medida que, no período 1928-1930, foi medrando a axitación política antiditatorial e prorrepública, foron xurdindo voces que tentaban delimitar o papel e a orientación que cabía dar nese contexto ao teatro galego. A ese respecto, Villar Ponte indicaba no xornal galaico-arxentino *El Despertar Gallego* (Villar Ponte, 1929b):

É mesmamente dooroso que non poida xurdir o teatro galego, porque, como saben moi ben os dirixentes do soviétismo ruso, non hai arma nin instrumento mellor para sementar ideas, chegando de modo dereito ó corazón, que a d'arte dramática.

Si nós tivéssemos un cadro de afeizoados a representaren obras escénicas, con homes cultos por cabezoleiros, coído que o ideal sagro do galeguismo (cheio d'arelas de liberdade e de degoiros de nobre e fecunda democracia, pois a i-alma da nosa terra é toda liberal e democrática) conqueriría axiña considerabels [sic] seitores d'opinión, educando ó pobo e erguendo os gustos e sentimentos do pobo, eterno neno grande. Sempre, naturalmente, que as obras que se levasen ás tâboas non foran pol-o xeito das do teatro castelán, xa *demodée*, pois así resulta a maoría das que deica agora se teñen escrito. Tódol-os verdadeiros temas do país que percisan da escenificación inda andan mer-gullados no ineditismo.

Reflexionaba en voz alta, ademais, sobre a eficacia da arte de Talía para o labor proselitista que, ao seu ver, cumpría emprender urxentemente, tanto no plano idiomático como no político-ideolóxico (Villar Ponte, 1928d):

O teatro, mais que nada, podería influir fonda-mente na propaganda do idioma propio. O tea-tro levaríanos a gañar moitas batallas no campo da lingüística. Pro o teatro non é doado facelo xurdir na Galicia sin termos un coadro d'aitores disposto a cultivalo de xeito periódico. E para soste este coadro percísase diñeiro. ¿Quen o podería donar?. Os organismos ofi-

ciaes, diputacións e concellos, háchanse moi lonxe de sentiren somellante problema. Entr'as nosas xentes poucas hai aínda que se decaten da trascendencia d'empello tan patriótico. Fracasariamos, pois, de iniciarmos unha subscripción pública con ese fin. Somentes podería facer viábel a tarefa o legado d'un filántropo. E os filántropos que leven a súa filantropía máis aló do ideal da escola e da beneficencia, son na nosa terra menos frecuentes que os melros brancos (...)

E pensamos que si na Galicia poidera crearse e sosterse, con retribución axeitada, un coadro de declamación serio, moito gañaría o sentimento galeguista e moito gañaría tamén a cultura galega (...) Asin habería momentos de íntima comunión das multitudes da terra co'a i-alma da mesma, feita carne e sangue na hostia e no cáliz da arte teatral. Os efectos do libro que se lé son individuoas. Os efectos da obra que se representa en público chegan polos ouvidos e os ollos a moitos corazóns simultaneamente facéndoos latexar ô unísono. Por iso o teatro, arte de multitudes, compriría, como nada, impolo na Galicia.

Xornalistas como Fernández Armesto e Bal y Gay terciaron neste asunto. O primeiro dos citados –que profesaba daquela ideas filocomunistas– consideraba que o escritor teatral tiña de ser (Fernández Armesto, 1929):

(...) un hombre que recoge los temas humanos, les aplica la técnica precisa para que puedan ser representados, procurando sobarlos con intelectualismo lo menos posible y dándoles una orientación ideal con instinto sociológico, es decir político. Porque el teatro es antes de nada y después de todo política.

Pola súa vez, Bal y Gay acrecentaba (Bal y Gay, 1929):

El teatro es, y será siempre, una *humanización del arte*. Comienza (en la escena) siendo trasposición de la vida y termina (en la sala) como espectáculo, estímulo, de multitudes. Es arte esencialmente popular. El que haya *teatros de arte*, de minorías, como alguno de aquí de España, no quiere decir que las obras en ellas

representadas sean radicalmente antipopulares. Otras causas (empresarios, actores, autores) motivan tales existencias (...)

Admirable el pueblo que tiene un teatro para él, un teatro *teatro*, porque ello demuestra un punto de madurez. Lamentables, los directores de pueblos donde no se facilite la creación de un teatro genuino, autóctono. Lamentable, por eso, la mayor parte de nuestros galleguistas, que no ven ni la necesidad de este arte para el pueblo, necesidad popular de arte, ni su eficacia galleguista.

O feito de que continuase habendo voces que, en contra destas orientacións democratizadoras do feito teatral defendidas, entre outros, por Antón Villar Ponte, predicasen o autoillamento do fenómeno dramático, para gozo dunha minoría á que lle gustasen as propostas de *arte pola arte* ou de *arte deshumanizada*, provocará, en fin, a reacción do noso autor, expresada nos seguintes termos (Villar Ponte, 1930a):

Nadie duda –y en esto hemos insistido nosotros muchas veces– de que para fomentar el amor a una lengua y a los sentimientos que en esa misma lengua se reflejan, no existe nada mejor que el teatro. El teatro llega a todos e interesa a todos. Es la única disciplina literaria que aun sobre el propio analfabetismo puede ejercer influencia cultural. Resulta, pues, el arma de más eficacia para la propaganda lingüística y para la educación de las masas (...) Son muchos los que en España y fuera de España claman por la necesidad de la vuelta hacia un teatro de masas, entendiendo que el teatro sólo estérilmente puede seguir un derrotero opuesto a las masas porque es un arte para ellas, ya que para ellas nació y con ellas convivió siempre (...) Dejemos, pues, para los cenáculos de iniciados –como arte de estufa– el teatro de complicaciones cerebrales sutiles y hagamos nosotros, los gallegos, teatro para masas –esto es, verdadero teatro–; hagámoslo y esforcémonos porque se represente frecuentemente y lo mejor posible. Protejamos los buenos patriotas a cuantos cuadros de declamación de obras *enxebres* lo merezcan.

Veremos, nun epígrafe posterior, cal foi o pensamento teatral villar-pontino unha vez iniciada a xeira republicana. Agora corresponde entrar,

sen máis dilación, na análise de *A probiña que está xorda*, peza que constitúe, polo instante en que foi composta, un texto pioneiro na plasmación da grande aposta estético-ideolóxica que desenvolvería o escritor viveirense na derradeira década da súa vida.

4. Peripecia e contido de *A probiña que está xorda*

*A probiña que está xorda*⁷ é o título dunha pequena zarzuela ou *romançe de costumes montañesas* nun acto e dous cadros, escrito por Antón Villar Ponte e musicado por Mauricio Farto a partir do célebre poema de Rosalía de Castro pertencente a *Follas novas* (1880). Foi representada por vez primeira os días 7, 8 e 9 de maio de 1926 no Teatro “Rosalía de Castro” da cidade herculina polo coro “Saudade”, facendo parte dun programa en que tamén se incluían as *escenas gallegas* intituladas *A espadela* (1924) e *Unha palillada en Camariñas* (1924), ambas debidas á pluma de Leandro Carré Alvarellos.

O coro Saudade formárase na cidade herculina en xuño de 1924 e recolle o herdo doutra entidade músico-coral denominada Queixumes dos Pinos. Na súa directiva, presidida por Xosé Longueira, colaboraron inicialmente varios destacados membros da Irmandade da Fala coruñesa, como Vitor Casas (que actuou como secretario), Xulio Fariña (contador) e Leandro Carré Alvarellos (vogal). Non obstante, abandonárona moi axiña, a comezos de 1925, segundo informa *A Nosa Terra* por “incompatibilidade de pensamento cos demais señores da directiva encol d’unha recente autuación do coro a que Carré, Casas e Fariña non deron aprobación” (Anónimo, 1925b).

So a dirección musical do mestre valisoletano Mauricio Farto (1867-1947), “Saudade” tivo como principais voces as do barítono Xoán Estrada, a do baixo Venancio Deus, a da tiple Amalia Pena e a do tenor Esparza; contou coa colaboración de Camilo Díaz Baliño para os decorados e incluíu no seu repertorio, alén da peza de Villar Ponte que nos ocupa, outras de autores como Leandro Carré (as xa citadas *A espadela* e *Unha palillada en Camariñas*) e Galo Salinas (*Entre o deber e o querer*, con música de Faustino del Río e Jesús González). Un artigo de Xosé Lesta Meis de finais de 1924 testemuñanos o grao de éxito que chegou a alcanzar “Saudade” nalgún dos festivais que celebrou na cidade herculina nos primeiros compases da súa traxectoria (Lesta Meis, 1924a):

Onte no Teatro Rosalía Castro donde cantou ‘Saudade’ non cabía a xente. Despois de vendidas total-as butacas puxéronse sillas por donde se poido, e aínda quedaron moitos sin se poder sentar (...) Fai ben tempo que non vin o teatro tan cheo de xente (...) Cos coros dáse unha cousa moi notable e consoladora pra nós. Vai a

7. Debemos agradecerlle aquí á profesora Laura Tato Fontaña a posibilidade de consultar unha copia desta peza de Antón Villar Ponte, que se conserva dactilografada no Arquivo do Coro “Toxos e Froles” de Ferrol.

xente a eles como a unha gran romaxe. A fatos. Pero é xente do que chamamos pobo. A xente das aldeas. Veñen pais, fillos, mozos e vellos. Veñen a oito. Creo que o día que canta un coro hai moitas casas que quedan baleiras. Isto proba que ó pobo gústalle [sic] os coros e que os coros recollen as cousas que o pobo leva na i-alma.

Ben é verdade que non faltaron críticas a Saudade desde o voceiro *A Nosa Terra*, sobre todo desde a saída da directiva dos afiliados á Irmandade e por mor do escaso emprego do idioma galego nas presentacións e na publicidade dos festivais que o coro organizaba (Anónimo, 1925a).

Foi precisamente un discurso de Antón Villar Ponte, lido na ocasión por Vitor Casas, o texto que serviu de *introito* no festival de presentación que celebrou o coro Saudade na Coruña os días 10, 11 e 14 de novembro de 1924. Ese texto villarpontino, reproducido por *A Nosa Terra*, comezaba facendo unha glosa dos dous significados básicos da palabra “saudade”, que daba nome ao coro. Eses dous significados, anotaba un Villar Ponte claramente influído polo pensamento de Teixeira de Pascoães. Serían o de ‘lembranza’ e ‘esperanza’, perfecta síntese das orientacións galeguistas, a un tempo tradicionais e universalizantes, que ían presidir o traballo da nova agrupación (Anónimo, 1924b):

¡Son as lembranzas da musa da Terra, frolecida en cántigas de fondo lirismo nas que, ás veces, pon risadas de cristal a socarronería da Raza (...)

¡Son as esperanzas de horas mellores nas que, pol-o noso esforzo, pol-a nosa fé, e pol-o noso entusiasmo patriótico, a musa da Terra –cantareira e rítmica– acabe trocándose en valor universal parello dos meirandes valores musicas do mundo, pra afirmación eviterna da incondubitable persoalidade galega!

Villar Ponte continuaba a súa presentación adiantando moitas das ideas-forza que habían presidir a súa orientación estética teatral futura, plasmada en pezas como *Os evanxeos da risa absoluta*, *Nouturnio de medo e morte* e mais *A festa da mallá*. Trátase, en efecto, dunha proposta para tirar partido da rica canteira do folclore popular galego, “do noso profundo e ancestral lirismo, orvallo do espírito, peneirado a través dos séculos, feito verso e armoñía nas doces verbas da fala”. Non fixo outra cousa, precisamente, segundo Villar Ponte, a xenial Rosalía, xermolo do Rexurdimento (Anónimo, 1924b):

Pol-as cántigas do pobo chegaremos nós a creare a música culta, de pulos eternaes, que sexa a xeito de burato ou abrete azul no branco veo

das mestas brétemas (...) Un pobo de tradicións que as esquece non pode progresare; que a tradición é a nai do progreso, e o progreso sin tradición somente é mimetismo.

O xornalista viveirense lamentaba o desdén daquela existente en amplos círculos da intelectualidade literaria e musical galega cara a esa fonte de inspiración folclórica, así como o paradoxo de non existir aínda en Galiza –a pesar de dispor dunha base musical tradicional omnipresente e rica– un compositor de indiscutible proxección (Anónimo, 1924b):

Deus deunos a orixinalidade máis esquisita e nós andamos a desdeñala. Non queremos ollarnos no espello do noso rico folk-lore, onde toda a paisaxe da tradición se refrexa tremelante de vida, cando solo así nos veríamos como somos, retratados fielmente no noso fondo natural; conociendo con toda pureza o noso limpo e puro valor etnográfico (...)
E certo é que a Galicia, berce da primeira música peninsular, segundo probaron os eruditos, non poseeu deica agora senon algúns rapsodas notables e algúns melodistas de mérito. O equivalente d'unha Rosalía no verso; d'un Castelao no humorismo; d'un Asorey na escultura, inda non'o tivemos na música. Montes escomenzaba a selo, como Adalid, pro circunstancias de lugar e tempo, murcharon en frol os seus tencionamentos, igoal que murcharon tamén en parte os do insine Baldomir.

Impúñase, pois, unha tarefa de recollida de materiais folclóricos, como paso previo á conseguinte estilización e depuración artística. Nese labor primario de recompilación, coros como Saudade, en opinión de Villar Ponte, terían un importante rol que desempeñar.

Descoñecemos en que momento interrompeu a súa traxectoria o coro Saudade, mais parécenos claro que Antón Villar Ponte se desvinculou del –sen que poidamos precisar os motivos– non moito despois da estrea de *A probiña que está xorda*, pois o xornalista viveirense resulta designado presidente⁸ do coro herculino Cántigas da Terra –fundado en 1916– o 8 de marzo de 1927. Era o seu director o músico ribadense Manuel Fernández Amor. O mandato de Antón Villar Ponte á fronte de Cántigas da Terra pecharíase en xuño de 1929, mais ficaría en pé a súa boa relación co músico Fernández Amor, autor, precisamente, da partitura da outra peza que nos ocupa, *A festa da malla*.

8. Acompañano na directiva do coro Eduardo Paredes como vicepresidente, Federico García como secretario, Ricardo Cervigón como vicesecretario, Xacobe Casal como tesoureiro, Juan Díaz como contador, Lorenzo Iglesias como arquivista e os vogais Julio Ponte e Antonio Caamaño.

Volvendo á estrea de *A probiña que está xorda*, temos que indicar que, nos días previos á celebración do espectáculo de “Saudade”, existía na Coruña unha certa expectación e *La Voz de Galicia* salientaba, nese sentido, que “el principal aliciente del festival será el estreno de una zarzuela gallega titulada ‘A probiña que está xorda’” (Anónimo, 1926a). Pola súa banda, o xornal *El Noroeste*, que dera conta encomiasticamente da celebración dos ensaios previos á representación da peza (Anónimo, 1926b), non terá máis que eloxios para ela no comentario publicado despois da súa estrea (Anónimo, 1926c):

Como número final del programa figuraba el estreno de una zarzuela gallega en un acto y dos cuadros titulada *A probiña qu’está xorda*, basada en una poesía del mismo título de Rosalía de Castro, escenificada exclusivamente para “Saudade” por el notable escritor don Antonio Villar Ponte, música del director del coro don Mauricio Farto.

La labor del señor Villar Ponte se reduce en este caso a transcribir con todo respeto la poesía de Rosalía, complementándola con algunas pinceladas de gran efecto escénico, y con aciertos en el diálogo. En [sic] la labor personal, de Villar Ponte, copiosa, trascendente, de hondo arraigo personal, es lo bastante conocida para que nosotros nos detengamos a encomiar su labor en la escenificación de *A probiña qu’está xorda*. Sólo diremos que es digna de su nombre.

Mauricio Farto obtuvo ayer un completo éxito. La partitura de la zarzuela –además de ser esencialmente gallega– es original, inspirada y graciosa. Se aplaudieron grandemente todos los números, especialmente el coro final del segundo cuadro, el dúo y la muiñeira final, que se repitió.

Al final de la obra el público estuvo durante mucho tiempo aplaudiendo con calor, en espera de que se presentaran los autores en el palco escénico. Y al ver fallidos sus deseos, ya que uno y otro renunciaron a ello, desfiló lentamente, comentando muy favorablemente la fiesta.

De igual maneira, *La Voz de Galicia* falaba dun éxito “grande y total”, destacando especialmente os méritos do adaptador do poema rosaliano (Anónimo, 1926d):

Sobre la ingeniosa, burlesca y galleguísima composición poética de la gloriosa Rosalía

Castro, que lleva el mesmo título, trazó nuestro distinguido compañero Sr. Villar Ponte algunas escenas, respetando siempre con la más plausible probidad literaria, aquella joya de la musa de nuestra tierra. Empeño delicado y difícil del que supo salir airoso.

La jocosa situación de la entrada de la vieja ladina y sorda en el recinto de la fiesta aldeana, fué muy bien aprovechada por el culto adaptador, como también por el músico.

Pola súa banda, o voceiro nacionalista *A Nosa Terra* sumábase a estes parabéns, aludindo concretamente ao traballo de Antón Villar Ponte como (Anónimo, 1926e)

(...) unha adaptación depuradísima e fidel expresión do espírito e carácter da poesía. Todol-os pasaxes que Rosalía describe na súa obra teñen interpretación axustada na obriña onde todol-os detalles están admirablemente cuidados resultando en conxunto unha maravilla de gusto e realidade. Villar Ponte esmerouse na súa laboura.

Na xénese desta adaptación músico-dramática do poema rosaliano, realizada por Mauricio Farto e mais polo noso escritor, operan, desde logo, varios estímulos. En primeiro lugar, a declarada admiración do viveirense por Rosalía en canto precursora da auténtica valorización da nosa paisaxe, da nosa lingua e da nosa cultura. No ensaio “Da pintura e a paisaxe en Galicia” [sic], publicado na revista *Nós*, Villar Ponte xa sinalara efectivamente á autora dos *Cantares Gallegos* como o exemplo máis sobranceiro e interesante para as novas xeracións de artistas e escritores galegos (Villar Ponte, 1921). Ademais, existiu, á hora de facer esta adaptación do poema rosaliano, certa intención ideolóxica implícita de queixa sobre a relativa pasividade e resignación con que o pobo galego acollía a situación histórica de que estaba a ser vítima. Nun artigo publicado na sección “Galerías” de *El Pueblo Gallego*, en abril de 1926, Antón Villar Ponte establecía, neste sentido, un significativo contraste entre a vella protagonista do poema de Rosalía que estaba adaptando e a anciá que na peza *Catuxa de Houlihann*, de William B. Yeats —que el mesmo traducira para o galego na revista *Nós*, como é sabido—, simbolizaba o espírito de rebeldía e o odio á tiranía imperialista que aniñaban no corazón do pobo irlandés. Dirixíndose á personaxe creada por Yeats, reflexionaba o noso autor (Villar Ponte, 1926c):

Tampoco provocas la risa ni inspiras el desdén, como la *Probiña que está xorda* de Rosalía Castro [sic]. La *Xuana* de nuestra gran poetisa, con llevar sangre celta en sus venas, como tú, es tu

opuesto espiritual ¡oh sublime *Cathleen!* En tí, el ansia de libertad vibra de continuo. No finjes sordera ni disfrizas de humildad tu soberbia ingénita. No pides un mendrugo, con súplicas hipócritas, como sucedáneo de la justicia, sino que despreciando la limosna te pones en pie –con olvido de tu vejez y de tu sexo– para ejemplarizar a los hombres caducos y para mostrales el único camino que conduce al cerebro de derechos usurpados (...)

Yo sé también, venerable anciana, que en nuestra lírica, saudosa como la de tu patria, hay una figura de mujer trazada por la misma pluma que diseñó *A Probiña que está xorda* que puede equipararse a ti y considerarse como tu hermana gemela: la del poema intitulado “A xusticia pol-a man” (...) Tu no caminas, vieja de Irlanda, como la vieja de Galicia, *c’un ollo posto no chan y-outro ond’as casas fomegan*, pensando sólo en que te llenen la andorga a fuerza de humillaciones para luego echarte a dormir tranquila y satisfecha. Tu amas la libertad y defiendes la justicia.

Finalmente, a adaptación zarzuelística de Farto e Villar Ponte encádrase, sen dúbida, nos xa explicados debates e intentos dunha parte da intelectualidade galega por reorientar e redignificar o traballo dos coros populares durante a Ditadura primorriverista e por non ceder perante a política de marxinação do idioma galego dos ámbitos cultos que aquela implementaba. *A probiña que está xorda*, nesta perspectiva, é o texto en que Antón Villar Ponte plasma por vez primeira a súa aposta polo folclore como fonte principal de inspiración da súa dramaturxia.

A probiña que está xorda estrutúrase en dous cadros, de tres e dúas escenas, respectivamente. As escenas do primeiro cadro sitúanse ao ar libre, nunha paisaxe de montaña galega e pola noite, mentres que as do segundo transcorren na cociña dunha casa montañesa. Argumentalmente, Antón Villar Ponte apenas engade elementos ao poema rosaliano que lle serve de base: ‘Xoana’, unha vella pobre que deambula polo monte, pide refuxio, ao se botar a noite, nunha casa en que está a ter lugar unha festa e, para esperar maior conmisericación nos corazóns dos seus anfitrións, finxe que é xorda. Por esa razón, provoca situacións de comicidade que lle fan gañar o cariño dos festexeiros, que a convidan a comer e descansar.

Na peza alternan recitados con fondo musical –o conto dunha ‘Vella’ na escena 2ª do segundo cadro–, parlamentos estritamente “teatrais” –toda a escena 1ª do primeiro cadro e varios fragmentos doutras escenas– e fragmentos músico-vocais –toda a escena 3ª do primeiro cadro, o inicio da escena 1ª do segundo cadro e tres fragmentos da escena 2ª do segundo cadro, incluído o momento final da peza–. Nese sentido, resulta patente, en todo

o momento, a vontade do adaptador de elaborar un material susceptible de aproveitamento por parte dos coros, integrando a faceta músico-vocal coa propiamente dramática.

Interveñen en *A probiña que está xorda* personaxes máis ou menos individualizados e outros que presentan –como explica o propio autor– un carácter exclusivamente coral ou de comparsa, “sin outro papel na obra, axeitándose co’as suas espresións de ledicia á rexouba festeira”. Entre os primeiros, cabe citar os mozos ‘Pedro’ e ‘Xan’, que dialogan na escena 1ª da peza; a ‘Montañesa’ anfitrioa, “muller desembolta [sic], de seguras actitudes, andará sempre faguendo os honores da hospitalidade con maxeza rumbosa”; a ‘Moza Trunfadora’, “ergueita e fachendosa”; o ‘Mozo Loitador’, “cos cabelos despeiteados e o traxe en desorde”; e, sobre todo, a ‘Vella Xoana’. Entre os segundos figurarían ‘O Cego’, ‘A Cega’, o ‘Lazarillo’, ‘Un Pobre vello’, un ‘Pobre tolo’ e outro ‘Pobre coxo’, un ‘Crego’, un ‘Zuruxano’ e un número indeterminado de mozos, mozas e parentes da casa montañesa.

Na teatralización, Villar Ponte altera algunhas veces a disposición –mais non o contido– dalgúns fragmentos do poema rosaliano que lle serve de base. Faino, por exemplo, coa descrición do ambiente e fartura con que se celebra a festa na casa montañesa. Na súa peza constitúe a escena 1ª, mentres que no poema de Rosalía aparece a continuación do fragmento inicial que presenta o personaxe da ‘Vella Xoana’ deambulando polo monte –escena 2ª do primeiro cadro, en *A probiña qu’está xorda*–.

Tamén considerou Villar Ponte oportuno inventar algúns diálogos e singularizar, ademais, determinados personaxes que, no poema rosaliano, non tiñan entidade autónoma. Así acontece na escena 1ª da peza, en que dous mozos labregos que van á festa –‘Xoán’ e ‘Pedro’– informan ao espectador, mediante a súa conversa, do clima e da fartura que esperan encontrar na casa montañesa. Aínda que hai un fragmento deste diálogo que reproduce literalmente os versos rosalianos, outros –o inicial e o final, concretamente– son da exclusiva invención do noso autor.

Con todo, a contribución máis persoal que o de Viveiro realizou nesta adaptación que nos ocupa foi, sen dúbida, a intercalación nela dunha versión versificada e sintetizada do seu relato “O asilo azul” –publicado primeiramente en español no rotativo coruñés *La Voz de Galicia*, o 29 de setembro de 1918, e reproducido despois, xa vertido para o galego, nas páxinas do número 64 do boletín ourensán *Nós* (15 de abril de 1929)–. En efecto, Villar Ponte pon en boca da ‘Vella Xoana’ –nun dos derradeiros lances da escena 2ª do cadro segundo de *A probiña que está xorda*– a historia do vello mendigo, sucio, famento e farrapento, que anda a pedir pan pola aldea sen que ninguén se apiade del e que acaba mergullándose no río –*asilo azul*– para morrer. A figura dese pobre home, evocador doutras como a do protagonista do poema “Nouturnio” de Curros Enríquez, é substituída en *A probiña que está xorda* pola dunha *vella velliña*, talvez para reforzar dramaticamente o propio personaxe da ‘Vella Xoana’, que vive en condicións ben semellantes ás descritas nesa historia.

Outro indubidable acerto na adaptación escénica do poema de Rosalía de Castro por parte de Villar Ponte está, ao noso entender, no emprego de fragmentos doutras composicións moi coñecidas da poeta do

Sar –tomadas en xeral dos *Cantares gallegos*–. Ese emprego é máis relevante naquelas escenas en que se pretende deseñar o clima e o desenvolvemento da festa na casa montañesa. Así, na escena 3ª do primeiro cadro, o coro dos rapaces interpreta varias estrofas de “Has de cantar /que che hei de dar zonzos...”, poema co que se abre –como é sabido– *Cantares gallegos*.

Por último, hai que salientar que son moi parcas as indicacións en didascalía que o de Viveiro incluíu nesta peza. Apenas rexistramos máis que as seguintes:

a) Unha breve caracterización da indumentaria e do aceno corporal da personaxe ‘Xoana’: “apoiada n’unha vara e toda encorvadiña. Viste farrapos oscuros”.

b) Un consello para conseguir unha mellor caracterización desa personaxe: “Cecais poida darlle mais vis cómica ao personaxe un rapaz que faga este papel, ben caracterizado, que non unha muller”.

c) Diversas alusións ao fondo musical que debería acompañar determinados lances: “volvendo a cantaruxare...; Óucese ô lonxe o canto dos mozos e mozas que van de camiño pra festa na cas da rica montañesa...; sêntense aínda os atruxos d’os mozos que se alonxan...; cantan mozos e mozas unha pandeirada...; a orquesta toca unha música esvaída..., mentras dura o conto...”.

d) Varias indicacións sobre as entradas, saídas e movementos dos personaxes, sobre os efectos sonoros: “oise petar c’unha pedra na porta..., a orquesta toca unha música desvaída..., fina a música...”. Sobre os acenos cos que debían acompañar os actores e actrices determinados lances: “rinse..., aprauden as mozas..., avergonzado..., todos rin..., berrando..., indo a escoitar..., engurrando os homeiros e ollando pra todos..., sentándose máis a gusto..., erguéndose no escano...”, etc.

e) Unha presentación caracterizadora dos personaxes que interveñen no cadro segundo, con referencias á súa disposición sobre o espazo escénico e aos obxectos cos que debían acompañarse: instrumentos musicais, caxato, etc.

f) Por último, unha descrición moi breve do marco espacial do primeiro cadro: “A escea simula un paisaxe de montaña galega”; outra bastante pormenorizada do segundo cadro, que transcorre no interior da casa montañesa. Esta di así:

A escea simula a cocena [sic] d’a rica montañesa. Á esquerda, no primeiro termo, a lareira amplia con dous escanos de respaldo. En cada un d’eles poden acougaren catro ou cinco persoas. Da parede do fogón pendura unha gramalleira da que se acha guindado un grande pote de ferro, entre chamás dun bon fogo.

Na gambota un candil aceso que alumea d’abondo latexante e tremelucinte. Porta practicable no foro. Acarón d’esta porta, n’unha beira, o fregadeiro, e na outra unha táboa con mante-

los, algunhas cuncas, botellas valeiras e pratos con culleres, garfos e coitelos, que de-mostran térense usados. A dereita, no primeiro termo, a artexa [sic]; mais alá unha fenestra pe-chada, e entre esta e o foro un chineiro de pino con vidros ô través dos que se ollan ouxetos de louza e cristal propios d'unha casa de aldea de bô acomodo. É de noite.

Como teremos ocasión de expor liñas máis abaixo, esta adaptación teatral do poema rosaliano, aínda hoxe inédita, servirlle de armazón e punto de partida a Antón Villar Ponte en non poucos aspectos para a confección, en 1935 –por encargo doutro coro precisamente–, da peza orixinal *A festa da malla*.

5. Contexto de *A festa da malla*. O teatro galego na xeira republicana

Se seguimos o dito pola profesora Laura Tato (Tato, 1999: 135-154), cabe dicir que a proclamación da Segunda República supuxo en Galiza, de partida, unha relativa eclosión de grupos teatrais *amateurs*, moitos deles vinculados ás mocidades galeguistas ou ao labor pedagóxico innovador dalgúns mestres no medio rural, o que levou consigo un sensible incremento do número de representacións en comparación coa etapa ditatorial anterior e, paralelamente, unha relativa dislocación da preeminencia do espectáculo teatral en galego desde as grandes cidades (A Coruña, Vigo, Ferrol, Ourense, Santiago...) ás aldeas e ás pequenas e medianas vilas do país⁹.

Mentres tanto, a penuria editorial –practicamente só o boletín *Nós* e a editora homónima concederon espazo e arriscaron capital para a publicación de textos dramáticos na nosa lingua– e, sobre todo, a absoluta falta de apoio institucional provocaron que esta eclosión fose minguando paulatinamente nos anos seguintes e que desaparecese a Agrupación Dramática Galega de Vigo, de Emilio Nogueira –o grupo afeccionado máis importante no período inmediatamente anterior, é dicir, nos derradeiros anos da Ditadura primorriverista–. Para tentar compensar este baleiro, Antón Villar Ponte efectuaría, ao longo do período republicano, reiterados chamamentos a través da prensa para a constitución de novos cadros de declamación e compañías de teatro galego, dirixíndose, para tal fin, ben aos coros populares (Villar Ponte, 1933a), ben ao estamento estudantil universitario (Villar Ponte, 1935a):

9. Ben é certo que esa relativa eclosión de grupos *amateurs* non foi interpretada nesa época, por algúns autores, como algo necesariamente positivo. Jesús Carracedo, por exemplo, reflexionando en 1933 nas páxinas do diario republicano pontevedrés *El País* sobre a situación do teatro galego, advertía tres grandes defectos nela: a excesiva proliferación de compañías de afeccionados, “plaga pseudoartística y enemiga del teatro de arte”, provocadora, na súa opinión, de “avulgaramiento y de descrédito”; o enxebrismo sen concesións, isto é, o non querer orientarse “hacia la universalidad”; e, finalmente, a falta de público. Carracedo propuña, como remedio a esta situación, que actores e actrices portugueses ou brasileiros fixesen xiras periodicamente por Galiza e axudasen a orientar e formar debidamente os grupos afeccionados galegos (Carracedo, 1933).

Allí, pues, donde haya un núcleo de intelectuales y artistas debe tratar de fomentarse el arte teatral. Y los que mejor que nadie pueden darnos el buen ejemplo, son los estudiantes universitarios. El antiguo esfuerzo gastado por éstos en la organización de tunas ahora procedería gastarlo en la organización de un cuadro de actos [sic] y de seleccionadores de obras. Llegar por mediación de la juventud universitaria al alumbramiento de un teatro gallego de arte sería algo de verdadera trascendencia. Conquistar parcelas de público para la comprensión de la belleza literaria que a través de la escena cabe que se exteriorice con el inmediato beneficio del refinamiento de muchos gustos hoy embotados por lo sentimentaloides, lo astracanesco y lo viejo rutinario, constituiría una gloria indiscutible y una honra sin precedente.

Por outra banda, os grupos *amateurs* e aínda duetos profesionais como Malvar-Vidal presentaron durante o período republicano, por regra xeral, repertorios esteticamente ancorados na dramaturxia máis ruralista e costumista producida na xeira das Irmandades. O boletín *Nós*, facéndose eco criticamente desta realidade, sinalaba, probablemente por boca de Risco (Anónimo, 1933):

O teatro galego segue no seu ser. Quere-se dicir que non adianta un paso. Nas mans d'agrupamentos d'afeizoados, hoxe ademais circunscritos ás vilas, síguense representando escrusivamente as pezas humorísticas e costumbristas de Xavier Prado, Charlón e Hermida, e outros polo xeito. Nen as obras de Cotarelo, nen *O Mariscal* de Cabanillas e Villar Ponte, nen as mais recentes obras serias d'Álvaro das Casas (estas tres derradeiras inéditas nas táboas, fora da ópera baseada n-*O Mariscal*) logran imporse nos festivales de amateurs. Así estamos. E non embargante, o teatro galego é cousa que hai que facer.

Algunhas das pezas que, dentro deste panorama, significaron un afán renovador ou unha plasmación cualitativamente relevante foron –sen esquecermos o *teatro de máscaras* inédito de Otero Pedraio–: *Beiramar* (1931) e *Mourenza* (1932), de Cotarelo Valledor; *Brétemas* (1932), de Nicolás García Pereira; numerosas pezas breves de Álvaro de las Casas como *Tres conversas* (1931, que inclúe *O tolo de Lastra*, *Dente de ouro* e *A Gavilla*) e mais *A volta*

(1933), *Sabel* (1934), *Mítin* (1935), *Matria* (1935) e *Rechouchio* (1936); a *Pimpinela* (1934), de Castelaio –primeiro bosquejo de *Os vellos non deben de namorarse*–, e tres pezas do noso autor: *Os evanxeos da risa* (1934), *Nouturnio de medo e morte* (1935) e *A festa da malla* (1935).

Desde finais de 1933, pasada a euforia da proclamación do novo réxime¹⁰ e asombradas as perspectivas do galeguismo por mor de feitos como a non consecución da Autonomía no bienio constituínte ou o acceso das dereitas ao goberno do Estado, será notorio o interese de boa parte da intelectualidade galega nacionalista por relanzar a actividade dramática, especialmente en vilas e aldeas, como vehículo de propaganda ideolóxica e de dignificación idiomática. O escritor e xornalista *Johán Carballeira* indicaba, en maio de 1935, a este respecto, que o teatro resultaba “el género literario más en consonancia con el clima estético de la época y más conveniente al ámbito cultural de nuestro renacimiento vernáculo” (Carballeira, 1935). Este premente interese pola recuperación teatral fará rexurdir, loxicamente, os eternos debates estético-ideolóxicos: Que tipo de obras escribir? Que temas e motivos priorizar? Que clase de público atender e captar?, etc. En apertada síntese, podemos dicir que os eixes basilares deses debates foron tres:

A) Unha reafirmación na necesidade do cultivo da dramaturxia galega, como parte do entrambilicamento cultural do país e como medio privilexiado para a dignificación idiomática e a propaganda de ideas do nacionalismo. Este agardaba chegar así –ofertando amenidade e calidade– a un público de masas, popular, e gañalo para a causa. Esta primeira idea-forza expón Antón Villar Ponte en diversos artigos de prensa. No intitulado “Un camino de galleguización que señalamos a nuestras juventudes”, pontifica o xornalista viveirense (Villar Ponte, 1934a), por exemplo:

No hay ni hubo jamás un medio de propaganda tan eficiente para llegar al corazón del pueblo como el del arte escénico. Y dejemos a un lado la monserga del teatro selecto, para minorías, que algunos oponen al teatro de muchedumbres. El teatro que lo fué, consiguiendo perennidad, respeto y un puesto de honor en la historia literaria ha sido teatro para todos. Así el griego, el de Shakespeare, el de Ibsen, el de los clásicos y románticos de los diversos países de Europa. Teatro para todos y teatro de ideas, de tendencias específicas. Teatro reflejador de las pasiones humanas y

10. Que o bienio constituínte da Segunda República española foi unha época en certa medida pouco propicia para a creación literaria en galego, na medida en que a acción cívica e política absorbeu moitas das enerxías dunha boa mancha de escritores, testemuñao o boletín *Nós* da seguinte maneira: “Os acontecementos politecos que tan intensamente vivimos, ameazaron parcialmente a primadeira que s’anunciaba. Un imperativo de galegitude enviou pol-as roitas da cidadanía as fecundas actividades dos nosos máis capaces escritores, e non houbo sempre tempo pra deixar correr sosegadamente a pruma”. (Anónimo, 1933).

del paisaje donde esas pasiones se generan y proyectan (...)

Galicia puede tener un teatro propio y puede llegar con ese teatro a la conquista del corazón del pueblo. Para tenerlo se requieren intérpretes. Y los intérpretes surgirían si nuestras juventudes quisiesen (...)

Pues bien; sin dejar de mano los coros (...) nuestras juventudes deben crear en todas partes cuadros declamatorios. Allí donde haya un grupo de mozos galleguistas podría surgir un cuadro de intérpretes de obras teatrales gallegas. Y estos cuadros, federándose entre si bajo un rubro común para todos, auxiliándose mutuamente, como lo hicieron antaño los coros Clavé en Cataluña, llegando incluso al intercambio de intérpretes destacados, acabarían por ser una cosa seria y original, una verdadera cadena de divulgadores de nuestra dulce lengua y de sembradores constantes del sentimiento puro de la galleguidad en las almas. Así a modo de noble juego de arte podría realizarse una obra patriótica y cultural de trascendencia que estimularía a nuestros intelectuales a escribir en el idioma vernáculo y a ampliar las zonas de público que adquiere obras enxebres. En torno a estos cuadros cabría todo: la conferencia literaria; el recital poético; la propaganda bibliográfica; el cultivo de las cantigas populares interesantes y de las leyendas folklóricas merecedoras de exteriorización.

Noutro artigo, comparando o escaso desenvolvemento da dramaturxia galega co alcanzado nesa época por outras relativamente próximas, como a vasca ou a asturiana, argumenta o noso autor (Villar Ponte, 1935b):

Pues lo que hacen vascos y asturianos ¿por qué no hemos de hacerlo también los gallegos? (...) Galicia, acaso como ninguna otra región de España, posee una excelente cantera para extraer de ella temas de los más idóneos para una original y exquisita literatura escénica. Dispone también de un instrumento de expresión (la lengua vernácula que nadie desconoce y que no sonaría como extraña en Portugal) realmente envidiable por lo que tiene de dulce y flexible para expresar con alta belleza lírica

todas las cosas humanas. Gusta el pueblo, por otra parte, como muchas veces pudo probarse, de las piezas escritas en gallego ¿Por qué, pues, nuestra pasividad para acometer en serio una empresa formal de teatro autóctono? No sabremos explicarla más que por el vergonzoso rebajamiento a que llegaron los entusiasmos hacia lo propio y por el suicida individualismo, cuya zozobra mortífera es esa perniciosa auto-crítica que nos envuelve de continuo (...) Galicia precisa, a guisa de complemento de sus organizaciones políticas peculiares, de sus centros de estudios específicos (tal que el Seminario de Compostela y la Academia coruñesa), de sus coros folklóricos y de sus Polifónicas, un serio cuadro de aficionados cultivadores del arte de Talía que lleve al seno de las masas el amor a lo propio despertando en ellas el dormido sentimiento de la personalidad colectiva.

E, aínda noutro traballo de prensa, intitulado “Un ejemplar esfuerzo artístico” (Villar Ponte, 1936), o de Viveiro aplaude a representación en Rianxo de *A fiestra valdeira* e salienta de xeito especial que os actores que representaran a peza de Dieste

(...) no han sido señoritos ni damiselas de villa; han sido gentes del pueblo; y el público que disfrutó y aplaudió tan bella obra de Dieste, público aldeano y marinero.

La lección no puede ser ni más simpática, ni más ejemplar, ni más consoladora. Mientras la cursilería mimética de las ciudades y villas gallegas pone en berlina a galanes y damas que interpretan zarzuelas, comedias y sainetes de otros climas morales con léxico flamenco, chulo o baturro, que les sienta lo mismo que a un Cristo un par de pistolas, esos muchachos de Rianxo abren un portillo de esperanza al verdadero arte teatral de nuestra tierra. Este camino recién abierto hay que continuarlo. Los esfuerzos de la juventud gallega que vienen consumiéndose estérilmente en ofrecernos como recreo del espíritu dramas de Pemán y zarzuelas de Chueca y de Guerrero hay que encauzarlos por derroteros más fecundos. Frente a ese teatro español decadente y lamentable, Galicia puede mostrar el suyo de traza europea y de esencias raciales.

B) Un rexeitamento tallante e categórico dos modelos estéticos, dos estilos, das propostas e dos xéneros teatrais predominantes na escena española coeva. O propio Antón Villar Ponte sinala neste sentido (Villar Ponte, 1932):

Lo que nos ofrecen los carteles de Madrid –producciones de Vargas, los Quintero, Benavente, Muñoz Seca– sabe a cursi, a anodino y dislocado. ¡Y aún hay quien se extrañe de que el público vuelva las espaldas al teatro para buscar en el cine algo que le distraiga e impresione! (...) Aquí, salvo excepciones bien contadas, no hay más que actrices lloriconas o de dudosa gracia andalucista, o madrileñista, que viene a ser lo mismo, y actores apayasados o de gravedad asual, con voz enronquecida por el aguardiente. Y respecto a los autores, o retruécanos burdos, o ironía de segunda mano, con gotas de sensiblerismo, en un ambiente manido de alta comedia.

A propia situación do teatro español nesa época, abafado, en opinión de Villar Ponte, polo afán imitativo de modelos estranxeiros, polo pintoresquismo *andalusí* e por certa obsesión dos autores polo triunfo comercial, ofrecía un claro exemplo de esclerose do que apenas se salvaban os intentos renovadores dun Valle Inclán ou dun Federico García Lorca. A necesidade de tratar con xeito novo os temas clásicos e de procurar novos motivos actuais e inéditos, así como a vocación demótica que debía inspirar as obras, son algunhas das claves do pensamento do dramaturgo viveirense nesta altura (Villar Ponte, 1934b):

¿Que está ya todo agotado? Lo agotado son los autores que imbuidos de rutina, en vez de buscar bloques nuevos para sus tallas penetrando en las canteras vírgenes, pretenden esculpir las propias obras en los residuos de las ya hechas, y por hechas conocidas. El teatro no es grande ni pequeño por sus temas, sino por la forma en que estos se desenvuelven. Shakespeare superó con su genio motivos greco-latinos, aun incurriendo en serios anacronismos. Y Shakespeare, por otra parte, igual que los grandes escritores trágicos de Atenas y que los dramaturgos españoles del siglo de oro, demostró que el verdadero teatro nada tiene que ver con minorías ni mayorías, puesto que resulta teatro para todos.

Por eso cuando algunos literatos españoles, (atentos a la gran decadencia de nuestro arte escénico), piden un teatro de nuestro tiempo, nosotros pedimos un teatro para todos los tiempos. Lo que hace falta es renovarse en la forma y mirar con mirada virgen (...) al fondo de los temas. Porque el amor y el dolor (eternas esencia, no pueden variarse; lo que se puede variar es la manera de apreciarlos, conforme a la estimativa temperamental de cada uno.

Perante esa realidade insatisfactoria, o noso autor propugnará un camiño de afirmación dunha estética galega completamente orixinal e propia (Villar Ponte, 1934):

Al cuento zafio, al sainete pedestre y a la comedia o drama sensibleros hay que sustituirlos por obras de positiva belleza y de noble fuerza emotiva, alumbradores de nuestra diversidad original.

Neste mesmo sentido, Ánxel Fole aseverará na súa conferencia “En col da renacemento galega”, ditada no local do Partido Galeguista en Lugo en abril de 1936 (Anónimo, 1936):

Con excepción de *A fiestra valdeira*, de Rafael Dieste, nuestro teatro es lastimosamente anacrónico. Le sobra literatura y hasta elocuencia, en el peor sentido de la palabra, y le falta técnica y rigor para ser plenamente un teatro de hoy. Y lo peor no es eso, sino que tampoco es un teatro gallego. Se trata de una imitación de ese mal teatro que se estila por España. El teatro gallego está por hacer.

C) A afirmación de varias vías distintas, nalgún caso mesmo contrapostas, polas que podía –ou debía– discorrer a traxectoria estética da dramaturxia galega. Cabe mencionar entre esas vías, en primeiro termo, a dun Leandro Carré que negaba a propia necesidade de renovación e mantiña, en xeral, a validez das orientacións dominantes na dramática galega en décadas anteriores (Carré, 1935a, 1935b). Outras ben distintas foron suxeridas ou reclamadas polos autores da “nova xeración”. Luís Manteiga defendía, por exemplo (Manteiga, 1935), que:

(...) o teatro que hoxe se faga non pode ser un teatro vello e morto; [h]a de ser un refrexo da nosa vida de hoxe; cos seus fondos degaros i-anceios; pro cos que son auténticamente nosos e de hoxe,

tendo ben en conta que o especificamente noso non é a anécdota idiota que se andivo a utilizar por veces con mais ou menos boa vontade pro sin nervio artístico (...) Eu non poido creer que agora pense ninguén que a actualidade d'unha obra radique en inxeniosos malabarismos escénicos. Unha obra de trazo arcaico cos seus tres actos i-a sua quietude, pode ser auténticamente nova si recolle un anxeio aitual, ou desenrola un problema que está a latexar vivamente na nosa vida. Pro o teatro ten que ser arte, síntesis, vida, verba precisa e berro electrizante ¿Teatro político, arte de propaganda? ¿e porque non?; pro cando salla así, como di o Pirandello, *sin faguelo de propósito*.

Autores como Jesús Bal y Gay insistiron en presentar a experiencia de “La Barraca” de García Lorca como exemplo válido para seguir e reclamaron actualidade e verdadeiro afán artístico nas pezas teatrais que se redactaran en galego (Bal y Gay, 1932). Johán Carballeira propuxo a formación de repertorios a base exclusivamente de traducións de pezas dos autores teatrais considerados máis avanzados e vangardistas na época: o italiano Luigi Pirandello, o francés Paul Claudel, o norteamericano Eugene O'Neill... Carballeira partía da base de que o teatro galego “no cuenta todavía con obra alguna definitiva” e para superar esa carencia propuña “traducir a nuestra lengua materna las obras más representativas del teatro universal contemporáneo (...) Después, formar una agrupación teatral al estilo de la del Teatro de ‘La Barraca’, con universitarios y literatos únicamente”. Para esta última empresa citaba, expresamente, cinco hipotéticos promotores: Rafael Dieste, Carlos Maside, Luís Seoane, Álvaro Cunqueiro e Laureano Santiso Girón (Carballeira, 1934). O futuro alcalde mártir de Bueu recibiu con moita satisfacción as producións dramáticas coevas de Álvaro de las Casas, elevándoas a paradigma do teatro galego novo que cumpría potenciar. A propósito de *Matria*, escribiría (Carballeira, 1935):

Esta de Álvaro de las Casas no es una pieza más al estilo decadente, un dramón costumbrista, ni una intriga doradamente retórica ni un conflicto de circunstancias más o menos psicológico y cursilón, sino un drama de fuerte raigambre humana y emoción civil donde el tema de la Galicia doliente y esclavizada late con acento bronco, profundo, humano.

Pola súa vez, Francisco Fernández del Riego amosouse, nesta conxuntura, partidario de depurar e escolmar o repertorio autóctono existente e de botar man do teatro clásico portugués, de maneira especial das obras de Gil Vicente. No traballo intitulado “Orientacións. Necesidade dun teatro gale-

go” (Fernández del Riego, 1934), o de Lourenzá postularía a necesidade de que Galiza dispuxese non dun teatro “pra metelo nun local de bambolinas e decorados artificiosos”, senón dun teatro popular que servise “de fermento pra meter por ollos e ouvidos un senso do mundo, pra espertar na ialma popular un feixe de claridás e certidumbres e que fose deitarse nos adros soleados das nosas aldeias, a comungar nos ouvidos do pobo traballador”. Ese teatro desexado rexeitaría o “chabacanismo topiquista” e o “fedor a colillas e a século pasado”, para transitar decididamente polas vías da *arte social*. Ben é certo que o propio autor citado reconecería o problema da inexistencia no *corpus* dramático galego herdado de pezas axeitadas a este enfoque, fóra de *A fiestra valdeira*, *Pancho de Rábade* ou *Os evanxeos da risa absoluta*, de maneira que unha das tarefas máis urxentes que recaía sobre as novas xeracións de escritores galegos era, precisamente, a de crear esa caste de teatro.

O propio Antón Villar Ponte aplaudiría estas reflexións e orientacións de Fernández del Riego no artigo “Pretextos cotidianos. Sobre el gran medio de galleguización que supone el teatro”, publicado nesa época en *El Pueblo Gallego*¹¹, que non é, senón, un dos moitos que escribe nesta época propugnando a súa particular vía de desenvolvemento da dramaturxia galega. Xunto con Plácido Ramón Castro, Villar Ponte aposta máis unha vez polo *folk-drama* irlandés, cultivado por autores como W. B. Yeats ou J. M. Synge (Usandizaga, 1985), como modelo básico para a creación dun teatro galego orixinal e de calidade. Esta proposta –como sabemos–, feita xa durante os anos primorriveristas (1923-1930), que se plasmou en primeira instancia en *A probiña que está xorda*, reitérase agora con máis empeño, se couber. Trátase, en suma, de adoptar na dramaturxia autóctona a inspiración popular, o espírito de recreación poético-lendaria, os xeitos e maneiras simbolistas, o *épos telúrico* e o transfondo patriótico que latexan nos *folk-dramas* dos autores irlandeses mencionados.

No limiar que lle colocou á peza *Pepa Andrea* (1933), de Pedro Guimarey (=J. Pérez Pallaré), Antón Villar Ponte sintetizaba da seguinte maneira a súa opción (Villar Ponte, 1933b):

Si de algo está necesitado [sic] Galicia é do cultivo do *folk-drama* pol-o xeito dos do teatro irlandés. Teatro d’ambiente e de costumes onde as almas se moven avaladas pol-o seu ser natural, como peixe na i-auga. *Dramatis personae* que parezan anacos da Natureza onde o espírito escentile e tremeluza c’oa gracia orixinal do que non pode ser d’outra maneira (...) nós temos que criar o teatro d’iste século que arre-

11. Neste traballo, o de Viveiro realizaría ademais o seguinte chamamento: “Vayamos, pues, a la reconquista del alma gallega utilizando la única arma invencible: la del idioma. Y para que este cumpla su noble misión, cultivémoslo, divulguémoslo, dignifiquémoslo hasta el punto de que se anhele como una caricia por los oídos y se desee como una ventura por los corazones. Hagásmolo instrumento de expresión de bellas obras literarias, entre las que las teatrales deben tener preferencia porque con ellas, como con nada, podremos llegar al proselitismo más extensivo y eficaz (...)”.

nega d'artificio pra ollar a beleza espelleante na i-auga da lagoa azul do primitivismo. Temos que buscar as verdades en primeira man, bebendo de novo, c'o noso propio vaso, nas fontelas cristaíñas e gurgullantes da raza (...) Hai belidos motivos galegos que andan a pedir en a estilización literaria para fondo de obras onde as forzas da Natureza reaccionan con nidia espontaneidade.

E, aínda en marzo de 1935, compendiábaa do seguinte xeito (Villar Ponte, 1935c):

Los vascos piensan que no basta escribir en *euskera* para hacer teatro vasco, sino que se precisa, además, interpretar los asuntos raciales enfocándolos tal como la psicología *euskaldun* lo requiere. Lo mismo pensamos nosotros con respecto al teatro gallego (...)

El mejor medio de propaganda y depuración de nuestro idioma en el teatro se halla. El teatro, arte de muchedumbres, llega al corazón de éstas de modo directo para unir las en un solo sentimiento. Por eso hay que ofrecerles una literatura escénica basada en los temas eternos, donde la poesía autóctona se refleje a través de un léxico tan puro como estilizado que deje de ser, según lo ha sido hasta ahora, generalmente, espejo de barbarismo rural, realista y anti-poético, al servicio de anécdotas vulgares y de bufonadas grotescas. Algo tan fino y tan bello, dentro de la órbita racial, como muchas de nuestras cantigas populares.

Convén aclarar, en todo caso, que o posicionamento de Villar Ponte nos debates sobre a cuestión teatral que deixamos mencionados resultou ecléctico e tentou sempre ser conciliador. Aínda postulando novos camiños estéticos que propiciasen a renovación da escena galega pola vía do *folk-drama*, o viveírense non renegaría, como facían os intelectuais máis novos, do pasado teatral galego inmediato. De igual xeito, aínda admitindo a necesaria prioridade da pulsión artística á hora de afrontar a composición das novas pezas, tampouco renunciaría ao papel de intervención social e política desempeñado historicamente pola literatura galega no seu conxunto e polo teatro en particular (Villar Ponte, 1934c):

Dos temas principales tuvo el teatro gallego, escrito por gallegos en Galicia: el de la emigración y el del caciquismo.

El primero, alumbrador del efugio a que el atraso de los medios desenvolvedores de nuestra economía por falta de comprensión en los políticos y de protección en los gobernantes (una cosa es secuela de la otra) obligaba a los habitantes de nuestro rús.

El segundo, reflejo, lleno de santas iras y de nobles ansias de justicia, de los abusos y desmanes a que los servidores de la caciquería sometían y someten aún a los siervos de la gleba.

Sin embargo no faltaron críticos de arte que dijese, incluso en algún periódico proletario, al ver la obsesión de los dramaturgos gallegos por el tema del caciquismo que ya hastiaba y debía abandonarse. Desde luego que el arte puro poco pudo ganar con ello. Pero en estricto rigor humanitario, tan tenaz machaqueo también era como un generoso vuelo lírico, alí-corto si queréis, mas admirable comparado con los saltos de rana de los que tan bien se adaptaban al frío de la charca entre el lodo de la indiferencia.

Durante o período republicano, a contribución material e práctica de Antón Villar Ponte para a plasmación desa nova estética, que entendía que era necesaria e definitiva na dramaturxia galega, estará formada –deixando á parte a inconclusa *Os camiños innumerábeis*– por tres pezas orixinais: *Os evanxeos da risa absoluta* (1934), *Nouturnio de medo e morte* (1935) e *A festa da malla* (1935), así como polas traducións para o galego de dúas obras de William B. Yeats, que efectuou coa colaboración de seu irmán Ramón e de Plácido Ramón Castro e que tirou do prelo a revista *Nós* de Ánxel Casal en 1935.

6. Peripecia e contido de *A festa da malla*

A comezos de xuño de 1935, Antón Villar Ponte confesaba aos seus lectores de *El Pueblo Gallego* (Villar Ponte, 1935d):

Elementos dirigentes de un popular y aplaudido coro gallego (atendiendo sugerencias mías) han tenido la bondad de insinuarme que yo haga una obra que pueda contribuir a la presentación de dicho conjunto artístico al público con un propósito de remozamiento que no perturbe, naturalmente, el objeto folk-lórico que le anima. Me honra la invitación, pero no me siento con fuerzas para poder complacerlos en debida forma. Si algo bueno poseo es el conocimiento de mi propia insignificancia. No

soy de los atrevidos que se dan a todo creyéndose capaces de todo (...)

Yo, repito, no me considero con las fuerzas necesarias para un intento de tal guisa que pueda servir de orientación a empeños ulteriores; mas trataré, sin embargo, de iniciar un ensayo lejos de toda sospecha de éxito halagüeño. Y al advertirlo, pido a aquellos que se sientan con el optimismo suficiente para la realización de algo capaz de ser estimado dentro de ese arte lírico indefinido que algunos de nuestros coros populares ansian, que no vacilen en intentarlo, porque quien lo lleve al público con entusiasmo no faltará sin duda.

A pesar destes protestos desculpatorios, o certo é que o noso autor emprendeu, finalmente, o traballo de confección desa peza teatral folclórica que lle fora demandada, e así nacerá *A festa da malla*. Detrás dela estaba o convencemento teórico da necesidade de que os cadros declamatorios dos coros populares galegos tentasen (Villar Ponte, 1935d)

(...) unos ensayos de teatro lírico de características folk-lóricas estilizadas, donde se conjuntan armónicamente la escenografía, el poema de costumbres, la música popular y el baile racial. Algo breve y sobrio lleno de color, de movimiento y de lirismo capaz de dejar una sensación de arte en los espectadores de fina perceptividad. Algo que no sea una pequeña zarzuela, pero tampoco un *ballet* puro (...)

Motivos folk-lóricos susceptibles de una escenificación moderna los hay tan bellos como tentadores en Galicia. Cántigas populares andan de boca en boca que están pidiendo que se destile por alquimistas concienzudos la esencia enxebre que encierran para hacer el licor demopédico con que pueda embriagarse, llegando al estado dionisiaco, algún artista gallego dueño de fina y nueva y sensibilidad.

No xornal *A Nosa Terra*, so o rótulo de “Esceas da malla”, aparece en decembro de 1935 unha referencia que indica que o de Viveiro viña traballando na confección da peza de referencia para o coro herculino Cántigas da Terra –do que fora presidente durante algúns meses da Ditadura de Primo de Rivera, como xa sabemos (Anónimo, 1935a)–:

De outro xénero, mais da mesma fondura patriótica, é o ensaio que o notable coro cruñés

‘Cántigas da Terra’ está facendo d-unha obra folklórica do irmán Antón Vilar Ponte. Se o intento prospera, pode que axiña vexamos os nosos coros evolucionando n-un senso renovador a cuia precúra se anda hai tempo.

Mentres tanto, outros moitos datos apuntan claramente a que foi Lois Amor Soto, en nome do coro ferrolán Toxos e Froles, quen solicitou e quen finalmente resultou destinatario e depositario da peza *A festa da malla*. O propio Antón declarou nun artigo de prensa que o coro ferrolán “me honró con el encargo de la confección de un libro de teatro folk-lórico” (Villar Ponte, 1935e). No manuscrito que se conserva na Real Academia Galega (Fondo Villar Ponte, caixa 146, sobre 2) hai unha sorte de “Limiar” ou dedicatoria, non recollida por Pazó e Vilavedra na súa edición da peza, que se dirixe ao propio coro “Toxos e Froles” e tamén “para o meu amigo Lois Amor Soto a rogos de quen argalléi esta peza da que ipso facto cómpreme facelo padriño”. O xornal departamental *El Correo Gallego*, así mesmo, informaría aos seus lectores de que (Anónimo, 1935b):

(...) la petición del laureado coro ferrolano al ilustrado escritor don Antonio Vilar Ponte, ex-Diputado galleguista ha tenido un completo éxito, [pois] el día de ayer recibió el fundador de la sociedad señor Amor Soto, íntimo amigo del notable escritor la obra por él escrita, cuyo título es *A festa d'a malla*, que dedica a la masa coral.

A relación de Antón Villar Ponte con “Toxos e Froles” viña de vello, dos tempos aurorais das Irmandades da Fala, cando Xaime Quintanilla, Euxenio Charlón, Manuel S. Hermida e o propio Amor Soto participaban en primeira liña nas tarefas de xestión e orientación galeguizada do coro. O grao de aprecio que Antón chegou a ter pola entidade ponse claramente de manifesto no seguinte fragmento tomado dun artigo publicado en xullo de 1929, aínda que o que predominen, a primeira vista, sexan palabras de reconvencción (Villar Ponte, 1929c):

Querendo como quero ó coro do Ferrol “Toxos e Froles” dóime na i-alma que se emprestase a servir de comparsa n'unha festa taurina. Ben sei que ese coro, fallo de axuda económica dos que deberan darlla, o mesmo que outros, precisa buscar-os cartos onde queira. Pro emporiso non atopo plausible nin'o atopará nunca ninguén que discurra por conta propia o feito da actuación de “Toxos e Froles” como engadido estrano n'unha festa de touros. Cada cousa require o

seu. O ambiente de lidia framenca é antípoda do ambiente que percisan as cantigas galegas (...) Nin alalás, nin foliadas, nin alboradas e menos aínda a *Negra Sombra* de Montes poden serviren dinamente de portelo para unha festa framenca bárbara e inhumana. Por estes camiños ven o ridículo para Galicia e para os coros galegos, entr'os que hai algúns que xa se teñen sinificado abondo como adoradores de todol-os Segismundos.

Reciprocamente, cando en xaneiro de 1930 o propio Villar Ponte propoña publicamente aos coros De Ruada de Ourense, Toxos e Froles de Ferrol e Cántigas da Terra da Coruña a celebración no verán dese mesmo ano dun magno festival que servise de cadro axeitado para lle entregar ao escritor alacantino *Azorín* o título de presidente de honra desas agrupacións, en correspondencia á súa actitude sempre respectuosa e non poucas veces entusiasta cara á música galega (Villar Ponte, 1930b), o secretario do coro ferrolán Toxos e Froles, Lois Amor Soto, despois de pór por diante a súa adhesión á idea, confesará que a súa entidade (Amor Soto, 1930)

(...) ten pra Antón Villar Ponte e os seus consellos toda atenceón que eles se merecen e dalles a mais garimosa acollida por consideralo o escritor máis baril e acreditado en defensa de canto tende a elevar a nosa personalidade rexional, non lle temos carraxe pois il hay ben poucas datas zorregounos unhas lombeiradas, por tomar parte na festa da praza de touros da Cruña a donde nos levou a falta de cartos pra soster o Coro.

Volvendo á obra de referencia, debemos dicir, antes de máis, que consiste nunha “estampa folclórica con relanzos de cántigas, baile e contos de vellas”¹² que, musicada por Manuel Fernández Amor, non chegou a ser estreada.

Ben é certo que o coro ferrolán, segundo *La Voz de Galicia*, tivo mentes de dar a coñecer esta peza “muy pronto, llevándola por varios escenarios de Galicia si al estrenarse es del agrado del público” (Anónimo, 1935c), intención da que tamén se fixo eco *El Correo Gallego* nestes termos (Anónimo, 1935b): “El coro se propone dar a conocer esta obra no regateando medio alguno para su presentación y después de la fiesta homenaje a la buena memoria de Perfecto Feijóo, su presidente de honor”. Supomos que as especiais circunstancias políticas que atravesou o país durante o primeiro semestre de 1936 e o propio estalido da Guerra Civil algo terían que ver coa frustración deste intento.

12. Tal é o subtítulo que figura no manuscrito conservado na Real Academia Galega (Fondo Villar Ponte, caixa 146, sobre 2).

A *festa da malla* padecería ademais, após o fatídico 18 de Xullo de 1936, algunhas peripecias que só un contexto histórico-cultural cruel e miserento como a ditadura franquista pode explicar. A profesora Laura Tato revelou no seu estudo *Teatro e nacionalismo* (1996: 61 e ss.) o proceso de manipulación e apropiación intelectual indebida que padeceu esta obra de Antón Villar Ponte logo do estalido da Guerra Civil. O coro ferrolán depositario da peza, “Toxos e Froles”, decidiu en 1941 representala, mais considerando que había que efectuar previamente unha expurgación dirixiuse ao escritor Manuel Masdías Sánchez (1899-1971) –que participara en 1919 no certame de teatro convocado pola Irmandade da Fala betanceira e obtivera nel un 5º premio– a fin de que examinase o texto e vise de modifícalo, eliminando algúns personaxes e reformulando a súa estrutura. Masdías declararía a comezos de 1942 ter ese traballo rematado, mais sería só en 1945, ao acceder á vicepresidencia da propia entidade, cando este literato se decidiría a convocar á colectividade e á prensa da cidade departamental para facer unha lectura pública da súa creación e presentar como produción propia “una zarzuela de costumbres gallegas en dos actos” intitulada *A-y-alma do agro* (*La fiesta de la Malla*) [sic]...

A peripecia desta obra villarpontina non rematou aquí. O seu manuscrito estivo sucesivamente en mans de Ramón Piñeiro, da Fundación Penzol e, por último, da Real Academia Galega, onde continúa depositado hoxe en día¹³. Deixou de ser inédita en 1997, grazas ao xeneroso traballo de Noemí Pazó e Dolores Vilavedra.

En opinión do profesor Manuel F. Vieites, *A festa da malla* podería considerarse un produto relacionado co intento de crear un “Teatro da Natureza”, levado a cabo pola Irmandade coruñesa en 1917 (Vieites, 1997), intento que fica testemuñado, por exemplo, na nota que Manuel Lugo Freire achegou á edición da súa comedia en prosa *O pazo* (Moret, A Coruña, 1917): “Esta obra é un ensayo do teatro da Natureza, e pódese representar nun soto que teña as condicións que o movemento escénico require” (citado por Pillado Mayor, 1991: 135).

Coidamos, con todo, que hai demasiada distancia temporal¹⁴ entre a redacción da peza que nos ocupa e esa iniciativa da Irmandade herculina –ou mesmo unha similar do coro Cántigas da Terra, que supuxo a representación ao ar libre en 1921 de *Bodas de ouro*, de Galo Salinas– como para vinculalas directamente. Trátase máis ben, ao noso entender, dunha plasmación concreta dun novo intento de renovación da escena galega que Antón Villar Ponte, tomando base na dramaturxia nacionalista irlandesa, propugna ao longo do período republicano mediante o cultivo dun teatro de características folclóricas estilizadas. Unha cuestión distinta é recoñecer

13. Real Academia Galega (Fondo Villar Ponte, caixa 159, sobre 45). Hai, non obstante, outras follas manuscritas que corresponden ao bosquejo da peza na carpeta 146, sobre 2.

14. Neste sentido, o profesor Vieites foi vítima dun *lapsus* matemático ao botar a conta dos anos que transcorreron entre a aparición en *A Nosa Terra* ao longo de 1917 de determinados anuncios de representacións de “teatro da natureza” en Ferrol e a data de confección de *A festa da malla*. Serían, aproximadamente, non “máis de sete anos”, como el apunta, senón máis de dezasete (Vieites, 1997: 14).

que non foi pequeno, efectivamente, o influxo que exerceron sobre *A festa da malla* aquelas experiencias en Galiza de “Teatro da Natureza” aludidas, así como outras que estiveron tamén no coñecemento do noso autor, como é o caso das *comedias de sidros* presentes na tradición dramática asturiana¹⁵.

Un anónimo comentarista do xornal *La Voz de Galicia*, recensionando a peza villarpontina, acertaba á hora de sinalar as dúas fontes estéticas –“Teatro da Natureza” e *folk-drama*– de que se nutre basicamente *A festa da malla* (Anónimo, 1935c):

Esta estampa, reúne todas las condiciones requeridas para poder representarse en pleno campo, pues se concibió con el propósito de fomentar el Teatro de la Naturaleza. Señala, por otra parte, una nueva orientación para nuestros coros que hasta ahora solo cultivaron las cántigas populares, olvidándose de que éstas precisan complementarse, con feliz integralización, con las adivinanzas, los cuentos y los refranes.

En *A festa da malla* hay algo de todo esto, así como un elogio lírico de la muiñeira y un simbolismo adecuado que mana, como de una viva fuente de tradición, de la boca de una vieja mendiga que sabe más que Lepe, y que apunta, para conquistar los nobles sentimientos de los aldeanos sencillos e ingenuos una biografía trágica, que se resuelve en humorístico y humanitario final donde el arte, como quería Óscar Wilde, imita a la Naturaleza.

O propio Antón Villar Ponte, no “Limiar” manuscrito que se conserva na Real Academia Galega¹⁶, sinalou, a propósito da peza *A festa da malla*, que estaba feita con materiais tirados directamente do noso rico folclore popular. Nese sentido, é totalmente atinada a caracterización que o profesor Vieites fai da obra, ao indicar (Vieites, 1997:17) que

(...) pode ser considerada como un prontuario de costumes populares relacionados coa colleita

15. No traballo intitulado “Preliminares de un estudio del teatro gallego”, Villar Ponte fala do teatro asturiano, e máis concretamente dun subxénero coñecido como *comedias de sidros* ou *comedias de guirrios*, sobre o que indica: “(...) que en los concejos centrales de la cuenca minera de Asturias se vienen representando desde tiempo inmemorial y que constituyen un verdadero teatro de la Naturaleza, a modo de reminiscencias del arte pagano greco-romano y de los autos sacramentales y representaciones de misterio de la época medieval (...) Y estas comedias bufas de sidros o guirrios, que antaño se representaban durante la recolección de la manzana, hoy se representan a la puerta de las tabernas o lagares, celebrándose la primera el día de Reyes a la salida de la misa mayor en el campo de la iglesia” (Villar Ponte, 1928c).

16. Arquivo Real Academia Galega (Fondo Villar Ponte, caixa 146, sobre 2).

e a festa que se celebraba no remate da mesma, ben que se integren na mesma elementos tirados das festas e celebracións doutros períodos do ano tal que os fiadeiros, cos seus desafíos, ou as muiñadas, cos seus xogos de namorar, ou outros que son comúns a moitas destas manifestacións como a narración de contos e historias.

Non deben perderse de vista, ademais, unha serie de elementos que, ao noso ver, emparentan moi claramente a obra que nos ocupa con aquela adaptación músico-teatral dun poema rosaliano elaborada por Villar Ponte en 1926, a instancias do coro Saudade, que se titula *A probiña que está xorda*. En efecto, coidamos que a citada adaptación, arriba comentada, ser-viulle ao noso autor de armazón e punto de partida en non poucos aspectos para a confección de *A festa da malla*. Permítasenos indicar algúns:

1) A localización da trama de ambas as pezas nun ámbito concreto (interior ou eira dunha casa rural ou montañesa ben abastada) e durante o transcurso dunha festa que protagonizan invariablemente individuos de extracción campesiña e popular (mozos, mozas, mendigos...), convidados por unha campesiña rica.

2) O evidente paralelismo entre determinadas figuras protagonistas de ambas as pezas. Tal acontece, por exemplo, entre 'A Montañesa', en *A Probiña que está xorda*, e 'A Señora Ama', en *A festa da malla*... Se a primeira é presentada como "muller desembolta [sic], de seguras actitudes, [que] andará sempre faguendo os honores da hospitalidade con maxeza rumbo-sa", a segunda é descrita como "morena corentona, de bon ver (...) fachen-dosa c'o branco brial do mandil de liño, a xeito de quen anda solícita no arranxo da vida e nos trafegos da cociña". O mesmo cabe dicir de 'Xoana', a vella mendiga de *A probiña*..., e a 'Vella Pedichona', de *A festa*...

3) O recurso dramático do enfrontamento entre 'mozos' e 'mozas', de tipo físico no caso de *A probiña*... (Escena 1ª do segundo cadro), máis ben dialéctico no de *A festa da malla*, aínda que sempre incruento e baseado, ademais, en tradicións e costumes de indiscutible esencia folclórica.

4) A presenza dun relato trágico intercalado no desenvolvemento da acción, narrado polo personaxe da vella mendiga en ambas as pezas: en *A probiña*... 'Xoana' conta a historia do suicidio no río dunha anciá, mentres que en *A festa*... a 'Vella Pedichona' inventa unha autobiografía chea de des-grazas para espertar a compaixón dos que a rodean.

5) A combinación do elemento musical (que remite invariablemente para o repertorio tradicional popular galego) co propiamente dramático en ambas as pezas.

Noutro sentido, explicaba o propio Villar Ponte no xa citado "Limiar" manuscrito que, a pesar das súas esixencias realistas, *A festa da malla* non che-gaba nunca ao escatolóxico, pois os reflexos de instinto erótico que nela reso-aban aparecían debidamente ocultados na expresión lírica que a envolvía por completo: "Os reflexos do instinto erótico que ecoa dos parrafeos labregos,

acochan a súa crueza na froula lírica propia do ser da nosa raza”. O espírito *dro-lático*, isto é, de comicidade tinxida de erotismo, que caracterizaba os diálogos estaba ao servizo, segundo Villar Ponte, da expresión do “sensualismo ancestral da xente campesiña, tan perto da Natureza e tan alonxada dos prexuízos vilogos”. Debemos chamar a atención sobre a coincidencia destas formulacións coas expostas por Villar Ponte nunha didascalía do terceiro tempo de *Os evanxeos da risa absoluta* a respecto do tratamento de determinadas cuestións sexuais (ás que el propio se refire coa expresión “o de lle ser fideles os mozos ó imperativo máis natural despois do da mantenza, sin previo sometimento ós convencionalismos legalizados”) que podían resultar *escandalosas* para certo tipo de públicos e de mentalidades.

Ademais, no “Limiar” de *A festa da malla* que citamos, Antón Villar Ponte sinalaría tamén que a súa peza quixo ser, antes que ningunha outra cousa,

(...) unha estampa geórxica [sic] ond'o sal do panteísmo aldeán aboia na tona d'un felís costume antergo que anda a esvaír o progreso, para podela amosatre inda millor que nas táboas d'un coliseu no ar libre do campo, como exemplo abrete do teatro da Natureza que a Galiza cómprelle mais que a calquera outro país da Iberia.

Sería este, desde logo, un trazo intencional que emparentaría directamente *A festa da malla* con *Os evanxeos da risa absoluta*, peza que foi presentada polo seu autor como “algo nuevo y netamente enxebre, a guisa de pócima de nuestros motivos geórgicos más bellos, que todavía en gran parte se hallan inéditos para la literatura” (Anónimo, 1934).

Aínda noutro traballo do noso xornalista intitulado “Un estímulo necesario para escritores y músicos gallegos” (Villar Ponte, 1935e), que foi publicado nas páxinas de *El Pueblo Gallego* e reproducido postumamente o 29 de xuño de 1936 no segundo número da revista do propio coro ferrolán Toxos e Froles, *Labor Gallega*, poden lerse os seguintes significativos razoamentos de Villar Ponte a respecto da valía e da intención última coa que afrontou a composición da peza que nos ocupa:

No tengo la pretensión de que mi obrita de referencia [*A festa da malla*] sea una cosa notable; lo que ella encierre de meritorio el público habrá de decirlo en momento oportuno. De lo que sí tengo la seguridad es de que, mala, regular, o pésima, señala el recto camino que conduce a un teatro de la Naturaleza, que en pocas partes como en Galicia, si se cultiva con entusiasmo, podrá proporcionarnos la satisfacción de poseer en breve un género de arte original e interesante, estímulo insuperable para el culti-

vo de las letras y la música gallegas, con algunhas posibilidades de provecho económico inclusive.

Si no surge nuestro teatro urbano, pese a las campañas que en su pro se hacen, quizá pueda surgir ese teatro rústico que lleve la ciudadanía al campo. Y así la literatura y la música regional saldrán ganando bastante.

Nese sentido, Leandro Carré Alvarellos, que tivo oportunidade de escoitar a música que Fernández Amor preparou para o libreto villarpontino, escribiría (Carré, 1936):

Desconozco el libreto, pero sabido el nombre de su autor es de presumir cuál será su valía. La lectura [sic] de las canciones parece arrancada de la musa popular, sencilla y apropiada a la idea folklórica que inspira la obra, donde se desarrolla una escena de malla.

La música está inspirada en temas originales de un gran sabor gallego y tiene motivos muy hermosos, tratados con la maestría propia de Fernández Amor, uno de los compositores regionales actuales más estudiosos y de valor indiscutible. El estreno de esta obra será sin duda un acontecimiento notable en los anales de nuestro Teatro regional, que se afianza y progresa, aún no contando con el apoyo oficial que en otras regiones obtienen manifestaciones artísticas de igual o parecida naturaleza.

A festa da malla de Antón Villar Ponte consta dun único acto ou estampa, que se sitúa nalgún lugar de Galiza no atardecer dun día de agosto, no momento en que mozos e mozas están na eira dunha casa labrega a facer a malla. Ao fondo da estampa vense hortas, árbores e –por empregarmos a propia didascalía do autor– “unha lonxanía de cumios montesíos con grandillos de pradeiras e milleirais e mendos de terra traballada, en decrua”. Antes de que se erguese o pano nunha hipotética representación da peza, o público escoitaría un canto coral de muiñeira ao son de mallos que estrondarían ritualmente na eira.

As editoras, Noemí Pazó e Dolores Vilavedra, consideraron que os personaxes de *A festa da malla*, globalmente, “a penas superan a condición de tópicos” (Pazó & Vilavedra, 1997: 8), mais, ao noso entender, hai algúns deles que revelan certas profundidades que cómpre ter en conta –como indicaremos oportunamente– para a valorización e comprensión axeitada da obra. As *dramatis personae* desta estampa folclórica son: ‘A Señora Ama’, presentada como muller viúva, “morena corentona, de bon ver”; a súa filla, morena tamén, “com’a nai, lanzal e bulideira”; ‘O Mallador máis vello’, per-

sonaxe desconfiado, “que xa pasou de mozo e ten una faciana cacarañada das virolas, que talmente fai rir”; e ‘A Vella pedichona’, que viste de negro e camiña apoiada nun caxato. Nun segundo plano, como personaxe case que coral, estaría unha multitude de mozos e mozas, mais dous rillotes e un gaiteiro, en que se individualizan por interviren nos diálogos sete homes e tres mulleres.

Na peza hai un antes e un despois do momento en que a ‘Vella’, pedichona e algo meiga, fai a súa aparición. Nese antes, o que domina a escena son os contos do ‘Mallador máis vello’ e os diálogos *picantes* entre mozos e mozas, nunha sorte de *batalla de sexos* que lembra a *Lysistrata* de Aristófanes –comedia, como é sabido, que Antón Villar Ponte verteu para o galego durante a xeira do “Conservatorio” da Irmandade herculina (1919)–. No despois, os relatos da ‘Vella’ e as informacións que vehiculiza éncheno todo, facendo que o personaxe se asemelle en boa medida á ‘Vella’ de *Catuxa de Houlihan*, de Yeats, tamén traducida para o galego no seu día polo autor viveirense... A denuncia dos males e abusos que padecen as clases populares, nomeadamente os labregos, e o canto morriñento pola perda de moitos costumes da antiga vida comunal agraria do noso país, postos en boca deste personaxe, permiten que *A festa da malla* cobre matices de peza ideolóxica, proselitista e propagandística, encaixando así no típico molde da dramaturxia villapontina.

Parece claro, neste sentido, que Villar Ponte quixo deixar constancia nesta obra súa do proceso de perda de determinadas tradicións e costumes que viñeran caracterizando a vida comunitaria no agro galego desde tempos inmemoriais. Acerta, máis unha vez, o profesor Vieites cando nos advirte que *A festa da malla*, en certa maneira, “debe entenderse como unha fixación na escrita de tradicións que esmorecían” (Vieites, 1997:18). A personaxe da ‘Vella’ non pode ser máis explícita neste sentido, ao lamentar –reverdecendo nocións que xa Villar Ponte en persoa estampara en varios artigos da década dos 20–:

Vaise a tradición da malla, como se vai a da sega, e hastra a da muiñada... As vellas e os corvos lembráremosllas ós copeiros arrenegando d’esas máquenas do demo que arruinan á probeza e que Deus ha confundir un día pra que volva ó seu a nobre vida do campo.

A malla era, en efecto, unha das faenas agrícolas tradicionais no campo galego que a relativamente intensa mecanización e modernización experimentada nel a comezos de século ferira irremisiblemente de morte. Boa proba disto é que xa a finais de 1924 o xornalista Lesta Meis se sentira na obriga de publicar un artigo descritivo intitulado significativamente “Cousas que se nos van. A malla”, ao que pertence este fragmento (Lesta Meis, 1924b):

A malla parece un vello rito dos dioses celtas. Ten algo de ofrenda, de relixiosidade primitiva. Os malladores fan como si quixeran apracal-a

furia d'algún espírito infernal. Domean os corpos con soltura e gracia, firmes sobre da pernas rexas. Teñen un ritmo d'armonía que mesmo parece que lle sal da alma...

Esta de que falo aquí xa fai tempo que a vin. Foi aló pol-os meus primeiros anos, na aldea onde nacín e me criei, entre toxos e queiroas, oindo o canto do cuco. Hoxe xa cáseque non se ven. Hoxe fanse a máquina. Será unha cousa moi boa. Pero a min dame moito sentimento velo. Unha malla na nosa terra feita a máquina paréceme algo así como un peilán vestido de señorito. Unha cousa desnaturalizada.

¿Non haberá un pintor noso que recolla n-un cadro este trozo de vida galega, antes que desapareza por completo? Dentro de pouco tempo xa non se verá.

Villar Ponte quixo rememorar na súa peza o ambiente de festa e traballo simultáneos que caracterizaba as mallas, ambiente tamén descrito por Lesta Meis nestes termos (Lesta Meis, 1924b):

Na eira hai unha alegría como de festa. Os homes falan alto us cos outros, e dinse bromas entre grandes e barulleiras risotadas. O mesmo elas e todos entre sí. As chanzas e donaires andan de boca en boca picantes como abellas. Ás veces unha risa xeneral de todos a un tempo salta brincadeira e aloucada celebrando a ocorrencia. Están as caras encendidas como tizós. Ferve o sangue nos corpos. ¡Ei, rabia!

Ora, xuntamente con esta visión exaltadora e evocativa –un tanto nostálxica, se quixermos– que o de Viveiro pretendeu dar a respecto dun labor comunal en vías de extinción, hai en *A festa da malla*, mesturadas, cando menos, tres reivindicacións que se podían proxectar perfectamente no seu presente histórico e que testemuñan, máis unha vez, a propositada e sistemática inclusión no teatro villarpontino de *mensaxes* de carácter político-ideolóxico progresista e nacionalista:

a) A primeira desas reivindicacións afectaría ao propio acervo literario e cultural popular que serve de materia prima á peza: os diálogos, os contos, as adiviñas, os refráns, as cántigas, incluso a propia maneira de se expresaren as personaxes aparecen dignificadas. As editoras de *A festa da malla*, Pazó e Vilavedra, sinalaron como mérito destacado da peza a súa propositada fidelidade á fala popular, unha fala construída sobre a base do galego do Viveiro natal do autor, mais con determinadas coloracións doutras zonas do país e con algunhas apelacións ao hiperenxebrismo e ao vulgarismo. Na ver-

dade, toda a peza é unha sorte de grandiosa exaltación da literatura e da lingua popular oral, ou o que é o mesmo, un loor da creatividade e do *genius* idiomático do pobo galego. Este carácter correspóndese coa abundancia de refráns, ditos populares, cántigas, adiviñas, etc. que serven de soporte para a maior parte dos seus diálogos e que revelan, ademais, o profundo coñecemento dese acervo por parte do noso autor. Que algún dos relatos da 'Vella' resultase finalmente pura invención, non só contradí esta reivindicación que anotamos, senón que a reforza: o encanto e o aglaio que podían chegar a provocar as creacións literarias populares ficaba, así, debidamente salientado, porque, como a 'Vella' sentenciar, "hai belas mentiras, nais dos copreiros, que valen mais que cativas verdades lazarillas de sabios". O recordo do "Prólogo" á peza *O Mariscal*, en que os seus autores reivindicaban a verdade e a beleza da lenda popular fronte á fría historia oficial, acode rapidamente á nosa mente como exemplo precedente desta concepción que alenta en *A festa da malla*.

b) A segunda reivindicación ten a ver coa muller traballadora labrega galega, exaltada aquí por Antón Villar Ponte fronte á muller burguesa ociosa, como acontecía, sen irmos máis lonxe, en tantos relatos e viñetas de Castelao. A oposición entre mozas *morenas* aldeás e mozas *trigueñas* vilegas vehiculiza simbolicamente o referido contraste.

c) A terceira, finalmente, sería unha reivindicación dunha sorte de comunismo primitivo ou cristianismo labrego evanxélico, moi tolstoiano. Xa dixemos que a 'Vella' efectúa no seu parlamento un apertado compendio dos males e abusos que afectaban as clases populares galegas, outorgándolle así á peza un elemento ideolóxico diante do que non pode resultarnos estraño que a directiva franquista de Toxos e Froles, como vimos, reaccionase considerando necesario expurgar a peza...

Repárese, por exemplo, na filípica contra o mundo oficial e burocrático vilego que lanza a 'Vella' nestes termos: "o mundo podería vivire sin tendeiros, sin curiales, sin médicos, sin abogados, sin guerreiros e... hastra sin cregos; pro sin labradores, non. ¡Todo se pode esquencer agás o tempo da sementeira do pan!". Véxase tamén o apólogo do corvo, mediante o que a 'Vella' denuncia a histórica explotación do campesiñado (o 'Tío Xan' e todos os seus descendentes, que viven na aldea tripando unha leira que non é súa *pra mal vivire*) polos seus amos ('Don Xil' e todos os seus descendentes, que moran na vila vivindo de rendas). Considérese, igualmente, a roda que, incentivados pola 'Vella', forman collidos polas mans os mozos e mozas da malla para cantaren os versos do poema de Eduardo Pondal que remata "¡Segade, galegos, con forza, segade!". E véxase, por fin, o aberto chamamento á rebeldía labrega que encerra a beizón que deita a 'Vella', coincidindo co toque das campás, sobre esa mocidade axeonllada sen se soltar das mans, como descendente que era "d'aqueles labregos bariles que queimaban castelos e non querían criar fillos de señores", en clara alusión aos irmandiños.

7. Algunhas conclusións

Antón Villar Ponte desempeñou un papel de primeira orde no desenvolvemento do teatro galego do primeiro terzo do século xx, tanto desde a perspectiva autoral, compoñendo unha nutrida e cualitativamente impor-

tante obra dramática, da que *A probiña que está xorda* e *A festa da malla* fan parte, como desde outras perspectivas: animando a constitución de cadros *amateurs*, participando na directiva de varios coros, recensionando puntualmente edicións e estreas teatrais e intervindo destacadamente nos debates que se trabaron, tanto baixo a Ditadura de Primo de Rivera como durante a xeira republicana, para determinar as orientacións estéticas e ideolóxicas que debía seguir a nosa escena nesa época, a fin de vencer os numerosos atrancos que se lle presentaban e consolidarse como unha manifestación máis do complexo e rico entrambalcamento cultural do pobo galego.

As dúas pezas que acadaron a nosa atención, aínda resultando menos ambiciosas e probablemente de menor calidade que outras saídas da pluma villarpontina, plasman á perfección, non obstante, a proposta ou modelo que o autor viveireNSE manexou como ideal ou máis aconsellable para o desenvolvemento do teatro galego durante os citados períodos históricos. En ambos os casos trátase de pezas non exentas de *mensaxe* nacionalista e inspiradas, directamente, na experiencia irlandesa dos *folk-dramas*, encarnada en autores como Yeats, Synge e outros da escola do Abbey Theatre e plasmada en pezas que –non se esqueza– o propio Villar Ponte traduciría para galego neses mesmos anos: *Catuxa de Houlihan*, *O país da saudade*, *Xinetes cara ao mar...*

En síntese, Antón Villar Ponte apostou por estilizar, con procedementos simbolistas e apoio musical, asuntos de raíz eminentemente folclórica, na procura dun teatro completamente orixinal e *enxebre*, afastado dos xeitos imperantes na escena española, non mimético e, por iso mesmo, susceptible de universalización. Fronte ao costumismo de baixa estofa, apelou ao *epos telúrico* e á beleza simbolista. Fronte á tentación ultravangardista e elitista, defendeu un teatro renovado, innovador, máis, ao mesmo tempo, asentado en motivos da tradición folclórica popular, facilmente comprensible polo gran público e que resultase acaído para os limitados medios humanos e técnicos con que contaban os coros populares –verdadeiros axentes de dinamización da dramaturxia galega neses anos e destinatarios, en última instancia, das propostas do noso autor–.

Finalmente, cabe considerar demostrada a existencia de numerosos elementos estruturais e de contido que son comúns a ambas as dúas pezas. Entre *A probiña que está xorda* e *A festa da malla* existe, xa que logo, unha relación xenética evidente que non fai senón reforzar a súa coherencia e pertinencia como textos mostrativos –se se quixer “normativos”– dunha proposta longamente madurecida e meditada na mente do seu autor, que podería ter rendido moitos máis e mellores froitos se o trebón do 36 non viñese a acabar, aquí como en tantos outros ámbitos, con todos os esforzos, ilusións e esperanzas a prol do teatro galego que alumaran con forza até esa fatídica hora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABUÍN GONZÁLEZ, A. & RUIBAL, Euloxio R. (2000): “O teatro galego entre 1900 e 1936”, en VVAA.: *Galicia, Tomo XXXII. Literatura. O Século XX. A literatura anterior á Guerra Civil*, Hércules de Ediciones, S.A., A Coruña, pp. 320-325.
- AMOR SOTO, L. (1930): “Os Coros Rexionales... Antón Vilar Ponte e Azorín. A nosa resposta”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 1809, 15 de xaneiro.
- ANÓNIMO (1924a): “Homenaje a un hijo ilustre de Compostela. Estreno de *Lubicán*”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 260, 26 de novembro.
- ANÓNIMO (1924b): “Festas galegas. Agrupación coral galega *Saudade*”, *A Nosa Terra*, A Coruña, n.º 208, 1 de decembro, pp. 9-10.
- ANÓNIMO (1925a): “Coros Galegos”, *A Nosa Terra*, A Coruña, n.º 213, 1 de xuño.
- ANÓNIMO (1925b): “Agrupación coral galega ‘Saudade’”, *A Nosa Terra*, A Coruña, n.º 209, 1 de febreiro.
- ANÓNIMO (1926a): *La Voz de Galicia*, A Coruña, 30 de abril.
- ANÓNIMO (1926b): *El Noroeste*, A Coruña, n.º 13 114, 5 de maio.
- ANÓNIMO (1926c): “Ayer, en el ‘Rosalía’. El festival de ‘Saudade’”, *El Noroeste*, A Coruña, n.º 13 117, 8 de maio.
- ANÓNIMO (1926d): “En el Rosalía. El estreno de una zarzuela gallega”, *La Voz de Galicia*, A Coruña, 8 de maio.
- ANÓNIMO (1926e): “Festas Galegas”, *A Nosa Terra*, A Coruña, n.º 225, 1 de xuño, p. 11.
- ANÓNIMO (1933): “A cultura galega hoxe en día”, *Nós*, Ourense, n.º 115, 25 de xullo.
- ANÓNIMO (1934): *El Pueblo Gallego*, Vigo, 15 de maio.
- ANÓNIMO (1935a): “Da cultura galega. Esceas da malla”, *A Nosa Terra*, n.º 394, 13 de decembro.
- ANÓNIMO (1935b): “Toxos e Froles. Estampa folk-lórica”, *El Correo Gallego*, Ferrol, n.º ¿?, ca. novembro de 1935. Recorte en Arquivo Real Academia Galega, Fondo Villar Ponte, caixa 151, sobre 1.
- ANÓNIMO (1935c): “Arte regional. Una estampa folk-lórica”, *La Voz de Galicia*, A Coruña, 23 de novembro.
- ANÓNIMO (1936): *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 3967, 26 de abril.
- BAL Y GAY, Jesús (1924): *Hacia el ballet gallego*, Ed. Ronsel, Lugo.
- BAL Y GAY, Jesús (1926): “Prismas. El teatro gallego”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 677, 1 de abril.
- BAL Y GAY, Jesús (1929): “Temas gallegos. Carta a Felipe Fernández Armesto”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 1674, 4 de xullo.
- BAL Y GAY, Jesús (1932): “¿Un Teatro Universitario?”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, 3 de setembro.

- BERNÁRDEZ, Carlos L. & VIEITES, Manuel F. (eds.) (1996): CABANILLAS, Ramón: *Obra dramática*, Ed. Xerais, Col. Biblioteca das Letras Galegas, n.º 41, Vigo.
- BERNÁRDEZ, Carlos L. (1998): “As Irmandades da Fala, o soño dun teatro galego”, en VVAA.: *Actas das Primeiras Xornadas das Letras Galegas en Lisboa*, Centro Ramón Piñeiro-Xunta de Galicia, Santiago, pp. 171-181.
- BERNÁRDEZ, Carlos L. (2001): “Ramón Cabanillas e o saudosismo. Literatura e ideoloxía no tempo das Irmandades”, en VVAA.: *Actas das Xornadas sobre Ramón Cabanillas realizadas en Cambados os días 7 e 8 de xuño do 2001*, Xunta de Galicia-Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Santiago, pp. 49-61.
- CARBALLEIRA, Johán (1929): “Teatro”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 1575, 8 de marzo.
- CARBALLEIRA, Johán (1934): “Para el logro de un teatro nuestro”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 3311, 1 de novembro.
- CARBALLEIRA, Johán (1935): “Carteles. *Matria*, una nueva obra del teatro gallego”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 3466, 17 de maio.
- CARBALLO CALERO, Ricardo (1981): *Historia da Literatura Galega Contemporánea. 1808-1936*. Ed. Galaxia, Vigo, 3ª ed.
- CARRACEDO, Jesús (1933): “El teatro gallego”, *El País*, Pontevedra, n.º 98, 24 de marzo.
- CARRÉ, Leandro (1935a): “Sobre el teatro gallego y su intensificación”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 3356, 8 de xaneiro.
- CARRÉ, Leandro (1935b): “Divagaciones en torno a unos ejemplos”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 3515, 13 de xullo.
- CARRÉ, Leandro (1936): “Una zarzuela gallega”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 3857, 19 de xaneiro.
- CARREIRA, Xoán M. (1989): “Eduardo Rodríguez Losada, o compositor de *O Mariscal*”, en VVAA.: *Ramón Cabanillas. Camiño adiante*, Ed. A Nosa Terra, Col. A Nosa Cultura-Extra n.º 10, Vigo, pp. 40-41.
- CASAS, Vitor (1926): “En col do teatro galego”, *A Nosa Terra*, A Coruña, n.º 221, 1 de febreiro.
- CASTELLÓN, Antonio (1994): *El Teatro como instrumento político en España (1895-1914)*, Ed. Endymion, Col. Textos Universitarios, Madrid.
- CASTRO, Plácido Ramón (1927): “Temas nuestros. El Teatro Gallego”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 941, 9 de febreiro.
- CORREA CALDERÓN, Evaristo (1926): “El teatro gallego, como propaganda. II”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, 15 de xaneiro.
- FERNÁNDEZ, Camilo (1999): “Na orixe da nova dramaturxia e do teatro galego moderno: *A patria do labrego* (1905), de A. Villar Ponte”, en ÁLVAREZ, Rosario e VILAVEDRA, Dolores (coords.): *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero. Tomo II. Literatura*,

- Universidade de Santiago, Dep. de Filoloxía Galega, Santiago, pp. 457-482.
- FERNÁNDEZ ARMESTO, Felipe (1929): “Para un teatro gallego. Carta a Jesús Bal”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 1639, 24 de maio.
- FERNÁNDEZ CASTRO, Xosé M. (1997): “Cuestións históricas e teóricas en *O Mariscal* de R. Cabanillas e A. Villar Ponte”, *Anuario de Estudios Literarios Galegos 1996*, Ed. Galaxia, Vigo, pp. 11-39.
- FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco (1934): “Orientacións. Necesidade dun teatro galego” *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 3305, 8 de novembro. Reproducido tamén en *Galicia*, Buenos Aires, n.º 398, 13.1.1935.
- ÍNSUA LÓPEZ, Emilio Xosé (1998a): “O teatro das Irmandades da Fala”, en VVAA.: *Historia da Literatura Galega*, Ed. A Nosa Terra/AS-PG, Vigo, fascículo 20, pp. 609-640.
- ÍNSUA LÓPEZ, Emilio Xosé (editor) (1998b): VILLAR PONTE, A.: *Os Evanxeos da risa absoluta*, Edicións A Nosa Terra-ASPG, Col. Hª da Literatura Galega, n.º 20, Vigo.
- ÍNSUA LÓPEZ, Emilio Xosé (1998c): “Introdución”, en VILLAR PONTE, A.: *Entre dous abismos. Nouturnio de medo e morte*, Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado-Depto. Filoloxías Francesa e Galego-Portuguesa-Universidade da Coruña, A Coruña.
- ÍNSUA LÓPEZ, Emilio Xosé (2003): “Introdución” en VILLAR PONTE, A.: *A patria do labrego. Almas Mortas*, Biblioteca 120 de La Voz de Galicia, n.º 11, A Coruña.
- KUKAS (=MARCELINO DE SANTIAGO) (2001): “A posta en escena con marionetas da obra *O Mariscal*”, en VVAA.: *Actas das Xornadas sobre Ramón Cabanillas realizadas en Cambados os días 7 e 8 de xuño do 2001*, Xunta de Galicia-Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Santiago, pp. 125-129.
- LESTA MEIS, Xosé (1924a): “Aquí pra entre nós. *Saudade*”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 279, 18 de decembro.
- LESTA MEIS, Xosé (1924b): “Aquí pra entre nós. Cousas que se nos van”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 258, 23 de novembro. Reproducido tamén en *A Nosa Terra*, A Coruña, n.º 207, 1.12.1924.
- LOURENZO, Manuel & PILLADO MAYOR, Francisco (1979): *O Teatro Galego*, Ed. do Castro, Sada.
- LOURENZO, Manuel & PILLADO MAYOR, Francisco (1982): *Antoloxia do Teatro Galego*, Ed. do Castro, Sada.
- LOURENZO, Manuel & PILLADO MAYOR, Francisco (1987): *Dicionário do Teatro Galego (1671-1985)*, Ed. Sotelo Blanco, Barcelona.
- MANTEIGA, Luís (1935): “Arredor do teatro”, *Galicia*, Buenos Aires, n.º 398, 13 de xaneiro.

- MILLÁN OTERO, Xosé M. (2000): “A obra teatral de Ramón Cabanillas: unha cala en *O Mariscal*”, *Pontenerga. Revista de Estudos Sociolingüísticos*, Deputación Provincial de Pontevedra, n.º 2, pp. 53-75.
- NÓBREGA CORREIA, Orlanda Marina de (1990-91): “Dois Folk-Dramas de W.B. Yeats”, *Nós. Revista da Lusofonia*, Pontevedra-Braga, n.º 19-28, pp. 217-223.
- PAZÓ, Noemí & VILAVEDRA, Dolores (eds.) (1997): VILLAR PONTE, Antón: *A festa da malla*, Ed. Xerais, Col. “Os Libros do Centro Dramático Galego”, n.º 21, Vigo.
- PILLADO MAYOR, Francisco (1991): *O Teatro de Manuel Lugrís Freire*, Ed. do Castro, Sada.
- PILLADO MAYOR, Francisco (1992): *Cinco aspectos do Teatro Galego*, Biblioteca 114, *El Correo Gallego*, Santiago.
- RABUNHAL CORGO, Henrique (1994): *Textos e contextos do teatro galego (1671-1936)*, Ed. Laiovento, Santiago.
- REY POUSADA, Isabel (2001): “A obra dramática *O Mariscal* e a súa adaptación”, en VV.AA.: *Actas das Xornadas sobre Ramón Cabanillas realizadas en Cambados os días 7 e 8 de xuño do 2001*, Xunta de Galicia-Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Santiago, pp. 119-123.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Francisco (1989): “*O Mariscal*: un modelo de redención”, en VV.AA.: *Ramón Cabanillas. Camiño adiante*, Ed. A Nosa Terra, Col. A Nosa Cultura-Extra n.º 10, Vigo, pp. 26-39.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1984): *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Ed. Cátedra, Madrid, 6ª ed.
- SUÁREZ PICALLO, Ramón (1926): *Céltiga*, Buenos Aires, n.º 43, 10 de outubro.
- SOUTO, Elvira (1991): “Notas para unha lectura escolar de *O Mariscal*”, *Lenguaje y Texto*, n.º 6-7, s. l., pp. 41-51.
- TATO FONTAÍÑA, Laura (1995): *Teatro e nacionalismo. Ferrol, 1915-1936*, Ed. Laiovento, Ensaio, n.º 50, Santiago.
- TATO FONTAÍÑA, Laura (1996): *O Teatro galego e os Coros Populares*, Tese de Doutoramento, Universidade da Coruña.
- TATO FONTAÍÑA, Laura (1997): *Teatro galego. 1915-1931*, Ed. Laiovento, Ensaio, n.º 89, Santiago.
- TATO FONTAÍÑA, Laura (1999): *Historia do Teatro Galego. Das orixes a 1936*, Ed. A Nosa Terra, Vigo.
- USANDIZAGA, A. (1985): *Teatro y política. El movimiento dramático irlandés*. Servicio de Publicacións da Universidade Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- VÁZQUEZ SOUZA, Ernesto (2001): “Notas de contexto a unha peza inconclusa”, en VILAR PONTE, Antón: *Xuana de Vega ou ‘Os Mártires’*, Edicións Laiovento, Santiago, pp. 23-44.
- VIEITES, Manuel F. (1996a): “De J. M. Synge a A. Villar Ponte. Teatro, literatura dramática e construción nacional na periferia atlántica. Anotacións para

- un estudio preliminar”, en *Como en Irlanda*, Xunta de Galicia-IGAEM, Col. Centro Dramático Galego, n.º 12, Santiago.
- VIEITES, Manuel F. (1996b): *Manual e escolma da literatura dramática galega*, Ed. Sotelo Blanco, Col. Literatura e Crítica, n.º 11, Santiago.
- VIEITES, Manuel F. (1997): “Villar Ponte na literatura dramática galega”, en VILLAR PONTE, Antón: *A festa da malla*, edición de Noemí Pazó e Dolores Vilavedra, Ed. Xerais, Col. “Os Libros do Centro Dramático Galego”, n.º 21, Vigo.
- VIEITES, Manuel F. (2001): “A obra dramática de Ramón Cabanillas na procura dun teatro nacional”, en VV.AA.: *Actas das Xornadas sobre Ramón Cabanillas realizadas en Cambados os días 7 e 8 de xuño do 2001*, Xunta de Galicia-Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Santiago, pp. 63-82.
- VILLALÁIN, Damián (1996): “*Como en Irlanda*”, en *Grial*, Vigo, n.º 131, Tomo XXXIV, xullo-agosto-setembro, pp. 441-443.
- VILLAR PONTE, Antón (1921): “Da pintura e a paisaxe en Galizia [sic]”, *Nós*, Ourense, n.º 4, 31 de xaneiro.
- VILLAR PONTE, Antón (1923a): “Crónicas coruñesas. El homenaje a un coro, nos hace hablar de los coros”, *Galicia*, Vigo, n.º 148, 14 de xaneiro.
- VILLAR PONTE, Antón (1923b): “Nuestros articulistas. El teatro que necesitamos”, *Galicia*, Vigo, n.º 430, 18 de decembro.
- VILLAR PONTE, Antón (1923c): “El triunfo de un hermano de raza” *Galicia*, Vigo, n.º 410, 24 de novembro.
- VILLAR PONTE, Antón (1923d): “Marxinalia. O teatro galego”, *La Zarpa*, Ourense, n.º 536, 24 de abril.
- VILLAR PONTE, Antón (1924a): “Pretextos cotidianos. De la decadencia del teatro”, *Galicia*, Vigo, n.º 541, 22 de xuño.
- VILLAR PONTE, Antón (1926a): “Los apropósitos carnavalescos”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, 21 de febreiro.
- VILLAR PONTE, Antón (1926b): “Galerías. Ensayos de teatro necesarios”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 906, 29 de decembro.
- VILLAR PONTE, A. (1926c): “Galerías. Evocación literaria”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 686, 11 de abril.
- VILLAR PONTE, Antón (1927a): “Galerías. Sobre las orientaciones de nuestro teatro”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 968, 12 de marzo.
- VILLAR PONTE, A. (1927b): “Galerías. Medios para imponer nuestro teatro”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 983, 30 de marzo.
- VILLAR PONTE, Antón (1928a): “Galerías. Insistiendo en un tema de interés”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 1173, 9 de novembro.
- VILLAR PONTE, Antón (1928b): “Exemplos. Orredor [sic] do *Teatre d’Orientació*”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, 18 de febreiro.

- VILLAR PONTE, Antón (1928c): “Preliminares de un estudio del teatro gallego”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 1382, 25 de xullo.
- VILLAR PONTE, Antón (1928d): “Exemplos. Un gran instrumento de cultura galega”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 1456, 20 de outubro.
- VILLAR PONTE, Antón (1929a): “Exemplos. Un bon libro e unha boa idea”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 1714, 25 de setembro.
- VILLAR PONTE, Antón (1929b): “Liñas sinxelas. O teatro como arma galeguizadora”, *El Despertar Gallego*, Buenos Aires, n.º especial, decembro.
- VILLAR PONTE, Antón (1929c): “Exemplos. Caravel andaluz e chourima galega”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 1685, 17 de xullo.
- VILLAR PONTE, Antón (1930a): “Pretextos cotidianos. Necesitamos mecenas”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, 30 de decembro.
- VILLAR PONTE, Antón (1930b): “Exemplos. Azorín e a nosa música”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 1804, 9 de xaneiro.
- VILLAR PONTE, Antón (1932): “Pretextos cotidianos. La pobreza del teatro español”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 2488, 16 de marzo.
- VILLAR PONTE, Antón (1933a): “Pretextos cotidianos. Por la unidad artística de Galicia”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 2851, 18 de maio.
- VILLAR PONTE, Antón (1933b): “Prólogo”, *Pepa Andrea. Novela inota de Pedro Guimarey esceificada por J. Pérez Pallaré*, Ed. Nós, Volume LVII, Santiago.
- VILLAR PONTE, Antón (1934a): “Pretextos cotidianos. Un camino de galleguización que señalamos a nuestras juventudes”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 3285, 16 de outubro.
- VILLAR PONTE, Antón (1934b): “Temas literarios. Apreciaciones sobre el teatro español”, *La Voz de Galicia*, A Coruña, 30 de decembro.
- VILLAR PONTE, Antón (1934c): “Temas de nuestro tiempo. Los artistas políticos y los políticos impolíticos”, *La Voz de Galicia*, A Coruña, 10 de xullo.
- VILLAR PONTE, Antón (1935a): “Pretextos cotidianos. Los universitarios y el teatro”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 3373, 29 de xaneiro.
- VILLAR PONTE, Antón (1935b): “Pretextos cotidianos. Otro ejemplo que nos viene de un país vecino”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 3508, 5 de xullo.
- VILLAR PONTE, Antón (1935c): “Pretextos cotidianos. Nos ofrecen los vascos nuevo ejemplo para el recobro de la personalidad”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 3421, 26 de marzo.
- VILLAR PONTE, Antón (1935d): “Pretextos cotidianos. Ante los requerimientos de un coro popular”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 3484, 7 de xuño.
- VILLAR PONTE, Antón (1935e): “Un estímulo necesario para escritores y músicos gallegos”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 3082, 15 de novembro.
- VILLAR PONTE, Antón (1936): “Pretextos cotidianos. Un ejemplar esfuerzo artístico”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, n.º 3877, 12 de febreiro.
- ZAMORA, Federico (1924): “Os Coros Galegos”, *A Nosa Terra*, A Coruña, n.º 206, 1 de novembro.

MANUAL MÍNIMO PARA XENTE DO TEATRO. (APLICACIÓNS DA ANÁLISE ECONÓMICA AO MUNDO TEATRAL)

Francisco Javier Sanjiao Otero

Departamento de Economía Aplicada (USC)

1. Economía sen filtro

DIRECTOR ...¿Que máis temos?

LILIANA Un artigo en plan radical do Decano de Económicas que é un encanto de señor (...)

DIRECTOR Pódeslle pedir unha foto adicada. Tamén ao cesto dos papeis. Furelos. Quero un artigo primoroso, de encaixe de Camariñas. (FURELOS FAILLE UN XESTO A LILIANA PARA QUE TOME NOTA). Un artigo de xénero sensato. En fraseo curto e severo. ¿Entendes camándula? ...
(*Celtas sen filtro*, Méndez Ferrín – Artello, 1983).

Desde a inclusión das institucións e relacións culturais no conxunto de materias que pretendo analizar no meu traballo de investigación, xa considero unha tradición comezar cunha aclaración aínda necesaria.

A presentación dun traballo co adxectivo económico a destinatarios sen formación estritamente económica e, sobre todo, cando se aplica a campos que non forman parte dos tópicos tradicionalmente analizados con esta metodoloxía require, case sempre, a explicación previa dos nosos obxectivos e da capacidade da ciencia económica para explicar fenómenos distintos dos seus campos de traballo tradicionais¹.

É certo que, nas súas orixes, a economía se centraba na análise de materias en que o obxectivo primordial dos suxeitos era a busca de beneficios económicos en sentido estrito (incrementar a riqueza dunha persoa, dunha empresa ou dun país) e que, hoxe en día, moitos estudos económicos poden remitirnos a difíciles traballos en que predomina o aparato matemático formal co fin de explicar ou analizar determinados problemas cunha metodoloxía semellante ás ciencias exactas. Este traballo presentará outra visión da ciencia económica que resulta menos coñecida entre o público en xeral e que nos permite analizar o comportamento dos axentes

1. Nos últimos anos obsérvase unha expansión do obxecto de estudo da economía non sempre ben visto polos profesionais doutras disciplinas que, con criterios corporativos, temen unha intrusión dos criterios económicos de eficiencia no seu traballo fronte a outros supostos intereses superiores que deben prevalecer. Sobre esta expansión e as súas críticas ver Sanjiao (1999).

que interveñen no mundo do teatro ou en calquera outra actividade humana².

O noso obxectivo pasa pola aplicación da metodoloxía económica, centrada na existencia dun modelo determinado do comportamento humano, diferente ao empregado noutras ciencias e que pode ser aplicado a calquera institución social. Os individuos, núcleo central da nosa análise, manteñen un comportamento determinado polos seus desexos e polas restricións que teñen na súa actividade, á marxe de que persigan intereses crematísticos ou calquera outro interese.

A análise do comportamento humano derivada da aplicación do paradigma do *homo economicus* descansa na asunción de seis elementos esenciais:

1) Individualismo metodolóxico: o comportamento social está fundado, primordialmente, na actuación de individuos, aínda que, en moitos casos, o seu comportamento responde ás interaccións que manteñen con outros axentes dentro de grupos ou institucións nos que unha multiplicidade de decisións individuais se converten nunha decisión colectiva. As decisións colectivas son adoptadas polos individuos de acordo co proceso ou regras establecidos previamente e en ningún caso debe confundirse coa existencia de intereses orgánicos alleos aos seus membros. Non existe ningún interese xeral ou obxectivo común á marxe do que constitúe o resultado da actividade social dos seus membros³. A actuación económica dos axentes prodúcese dentro dun contorno social determinado que condiciona o seu comportamento, polo que resulta esencial o estudo dos procesos e regras existentes nese contorno.

2) Escaseza de recursos: calquera actividade que realizamos require pagar un prezo por ela, un custo económico, xa sexan recursos monetarios, como os cartos, ou recursos non monetarios, como o tempo. Os recursos que temos dependen da calidade e da cantidade de factores de produción da nosa propiedade –traballo persoal, capital físico ou capital financeiro– que estamos dispostos a ofertar no proceso de produción. Cando empregamos os nosos factores –directamente ou entregándollelos a outras empresas interesadas en explotalos– obtemos, a cambio, un rendemento económico –soldos, salarios, rendas, xuros, ...–. Os individuos poden optar por investir os seus recursos nun novo proceso produtivo –empregalos como capital para acadar máis rendementos futuros– ou por adquirir con eles bens e servizos de consumo para satisfaceren as súas necesidades –obxectivo último das actividades económicas–. Os recursos de que dispoñen os individuos son limitados e, necesariamente, deben administrarse o mellor posible, buscando obter o máximo de rendemento do seu consumo ou do seu investimento. En termos económicos, as actuacións deben analizarse en termos de eficacia e de eficiencia. En canto á eficacia, miraremos se coa nosa acción

2. As materias estudadas desde a perspectiva económica abarcan calquera aspecto do comportamento humano, até o punto de afirmar que “a economía pode servir como un novo paradigma das ciencias sociais” (Frey, 1992: vii). Distintos exemplos desta aplicación poden verse en North e LeRoy (1971), McKenzie e Tullock (1975) e Frey (1992).

3. Parte da doutrina defende o estudo da economía como una ciencia do intercambio (catalaxia), na que o relevante non é a actividade para administrar recursos e asignalos eficientemente, senón o estudo das institucións que facilitan o intercambio entre os axentes que interveñen (Buchanan, 1982, 95).

conseguimos o obxectivo proposto; en canto á eficiencia, miraremos se o resultado da nosa acción foi o mellor que podíamos obter en función dos recursos de que dispoñamos, á marxe de que acadáramos o obxectivo ou non. Aínda que o mellor é ter actuado eficaz e eficientemente, pode haber actuacións eficaces pero ineficientes –cando, malia cumprir o obxectivo, se podería ter acadado en maior grao–, ou eficientes pero ineficaces –cando, malia non cumprir o obxectivo, fixemos todo o que se podía–.

3) Multiplicidade de obxectivos: calquera persoa pretende satisfacer múltiples intereses, pero pola escaseza de recursos á súa disposición non pode acadalos todos e tampouco consegue o nivel máximo que lle gustaría ter de cada un deles. A actividade humana implica identificar os nosos obxectivos, xerarquizalos e priorizalos, elixindo a nosa propia función de intereses, na que se recolle o que queremos obter e o grao en que o queremos acadar. A introdución de criterios económicos non implica que todos teñamos como único obxectivo obter máis cartos ou un interese crematístico máis en xeral; nin tan sequera que atenda exclusivamente á satisfacción dos seus intereses específicos de forma egoísta. Só indica que perseguirá os seus intereses á marxe do contido concreto destes e, unha vez identificado este obxectivo, pretendemos conseguilo do mellor xeito posible⁴.

4) Elección racional: cada quen actúa para satisfacer na maior medida posible os seus obxectivos ou, cando menos, para evitar os resultados máis prexudiciais. Os medios dos que dispón pode empregalos de forma moi distinta, polo que procede a valorar e a analizar as opcións que pode realizar en función dos custos que debe pagar e dos beneficios que pode conseguir. O modelo da elección racional presume que sempre optará por aquelas que espera que resulten máis eficientes e eficaces, é dicir, aquelas coas que espera acadar máis rendemento cos mesmos recursos ou igual rendemento con menos recursos. Isto non quere dicir que, á hora de adoptar calquera decisión, consideremos explicitamente os custos e beneficios que leva consigo, senón que basta con facelo instintivamente, igual que un bo xogador de billar aplica coñecementos de física e de xeometría sen ter idea de que o está facendo.

5) Importancia dos incentivos: cada actividade presenta uns incentivos que determinan o comportamento das persoas, polo que, de querermos que fagan ou non fagan algo, ou que o fagan máis ou menos, só poderemos conseguilo variando os incentivos, é dicir, facendo que o seu interese resulte satisfeito en maior ou menor medida con esa actividade, tanto mediante a diminución dos custos como mediante o aumento dos beneficios que poden acadar. A soberanía do individuo esixe que non exista ningunha imposición ou, mellor dito, a mera imposición dunha conduta non implica que varíe o seu comportamento se os seus incentivos non varían. Por exemplo, está prohibido, imperativamente, matar, pero a xente segue, en certos casos, matando cando os beneficios que pode acadar son superiores aos custos que reporta esta actividade. A adopción de normas positivas ten como obxectivo impoñerlles aos individuos un determinado comportamento, ou prohibirilles

4. Un erro moi frecuente dos que critican o emprego da análise económica por introducir criterios economicistas prodúcese ao esqueceren que “as motivacións humanas non se restrinxen aos incentivos monetarios. Xunto coas motivacións extrínsecas inducidas do exterior, son tamén de crucial importancia as motivacións intrínsecas” (Frey, 1997, ix).

que realicen outro, pero tal imposición non basta por si mesma para garantirnos que será efectiva. Para incrementar o seu éxito será preciso establecer mecanismos de control, fixar algún sistema de sanción ou castigo para aqueles que non cumpran coa regra e asegurar a imposición deste castigo no caso de incumprimento. É dicir, o acatamento das normas está baseado na coacción externa realizada desde os organismos que velan polo seu cumprimento. Polo contrario, as normas que pretendan variar os comportamentos actuando sobre os incentivos particulares dos individuos serán acatadas baseándose no convencemento dos individuos de que atenden mellor á satisfacción dos seus intereses.

6) Actos de previsión: A aplicación da análise económica realizada polos individuos non garante que se acaden resultados positivos. As consecuencias da nosa acción son valoradas, previamente, tendo en conta a información e os coñecementos dos que dispoñemos, a probabilidade de que se cumpran –ningunha acción económica ten unha garantía total, sempre existe algún grao de incerteza– e o risco que estamos dispostos a asumir. Por suposto, este comportamento non implica que sempre acertemos nas nosas previsións, abonda con que inicialmente tiveramos este obxectivo, aínda que *a posteriori* poidamos constatar que erramos na escolla. Cando afirmamos que os individuos actúan racionalmente, estamos defendendo que, entre as opcións que teñan, escollerán aquela que pensan que vai resultar mellor para satisfacer os seus intereses, pero *a posteriori* o resultado podería ser moi distinto ao que pensaban. Se cubrimos unha quiniela a nosa escolla será sempre aquela que pensamos que nos vai conducir ao premio, pero cando pasa a xornada futbolística, na inmensa maioría dos casos, os resultados dos partidos non eran os que esperabamos. Actuamos racionalmente? Si, pero as nosas previsións foron erradas. Incluso de cubrimos a quiniela ao chou actuamos racionalmente, pois pensamos que só por sorte podemos atinar, e non nos compensa adquirir información ou coñecementos da materia.

De podermos afirmar que os individuos que actúan no mundo teatral non responden a estas características, o resto da presente análise sería superflua, pero non é o caso. Cando calquera persoa escribe, estuda, representa ou asiste a unha obra teatral, o único que fai é empregar parte dos seus recursos nunha actividade que supón que vai mellorar a súa función de intereses e actúa racionalmente para facelo, á marxe do obxectivo concreto que a mova a facelo. As persoas que participan activa ou pasivamente nas actividades teatrais deciden individualmente, teñen recursos escasos, múltiples obxectivos, responden aos incentivos e compórtanse segundo os seus actos de previsión, é dicir, reúnen todos os requisitos necesarios para que poidan ser analizados desde a economía, e o emprego das técnicas propias dos economistas permitiríanos incorporar unha visión distinta no seu estudo.

2. Quen teme á economía da cultura?

GEORGE.-(...) Vou darche un bo consello se queres.

NICK.- ¡Un bo consello! ¿De ti? ¡Anda, home! (*Empeza a rir*)

GEORGE.-Todavía non aprendiches... acéptao cando cho dan... Agora escóitame...

(*Quen teme a Virginia Woolf?*, Edward Albee).

A Economía do Teatro constitúe unha aproximación ao estudo da actividade teatral que se integra dentro da chamada Economía da Cultura ou Economía da Arte, rama da ciencia económica que pretende analizar a complexa interacción entre os individuos que interveñen nas institucións artísticas e culturais, coa metodoloxía propia dos estudos económicos, nun intento de ampliar os coñecementos sobre o funcionamento destas institucións. Para definir o seu ámbito de estudo, Frey e Pommerehne (1989: 22-23) comezan “coa pregunta de que constitúe o estudo económico das artes (en contraposición á aproximación á arte do historiador, do sociólogo, do científico político, do psicólogo ou do avogado) Que aspectos son destacados cando se aplican o modo de pensar e os instrumentos dos economistas? Cales son as vantaxes e os problemas da aplicación dun enfoque económico ás artes? Como debe resultar claro, a nosa intención é amosar en que aspectos, e en que áreas, a visión económica da arte implica un engadido útil e estimulante á literatura existente: non queremos argumentar que o enfoque económico é superior a ningún outro enfoque”.

O interese dos economistas polo mundo da cultura resulta claro –como mostran as referencias realizadas por economistas desde o século XIX⁵ ou a participación de ilustres economistas en organismos culturais, especialmente no referente á súa xestión financeira– e coa súa integración en organismos públicos e privados para o fomento das actividades artísticas e culturais⁶. Pero esta actividade, que aínda se mantén, descansa, fundamentalmente, no seu gusto persoal polas actividades artísticas e culturais e no seu interese en participar cos seus coñecementos e experiencia no apoio a estas actividades, ou ben polo estudo dentro da Facenda Pública das medidas gobernamentais en apoio das artes⁷.

A aparición da Economía da Cultura, no senso actual do termo, produciuse recentemente, coa publicación en 1966 da obra *Performing Arts – The economic dilemma*, realizada polos profesores William J. Baumol e William G. Bowen. Desde ese momento, numerosos economistas prestaron atención a este campo de estudo. A partir da década dos 70, cando se fundaron a Association for Cultural Economics e o Journal of Cultural Economics e coa publicación de numerosos libros e artigos sobre estas materias, foi cando esta rama de estudo acadou o carácter de disciplina propia dentro da Economía.

Na economía da cultura, o emprego da análise económica non se limita ao estudo dos aspectos estritamente crematísticos das institucións culturais, senón que a actividade cultural é analizada desde a perspectiva dos economistas –a metodoloxía da elección racional–. En canto á produción e ao consumo cultural, resulta do comportamento de individuos. Esta concepción ampla da xestión cultural permítenos achegar argumentos para explicar o comportamento dos axentes que interveñen na cultura, os seus intereses, os incentivos que afectan ao seu comportamento, as restricións ás que están sometidos, o papel das institucións en que interaccionan... A partir desta

5. Frey e Pommerehne (1989: 21) citan traballos precursores a comezos do século XX.

6. Entre eles figuran famosos economistas como John M. Keynes, Lionel Robbins ou Alan Peacock (Towse, 1997: xiii-xiv).

7. Por exemplo en Robbins (1963).

investigación, poderemos facer previsións dos resultados que se obterán nun contexto concreto ou comparar os efectos que se acadarían co establecemento de institucións distintas.

A aplicación da economía como instrumento de análise do feito cultural pode realizarse desde dúas perspectivas distintas: podemos prestar atención ao estudo específico e particularizado do mercado cultural dentro dunha sociedade ou ben podemos considerar a situación da cultura como un instrumento para valorar a situación económica xeral dunha sociedade:

1) Respecto do estudo particularizado do mercado cultural, a metodoloxía económica constitúe a cerna da xestión cultural –e polo tanto da xestión teatral–, respecto a que quen pretenda realizar actividades culturais –teatrais– deberá administrar os recursos –escasos– de que dispón da forma máis eficiente posible para acadar os seus obxectivos –crematísticos e/ou artísticos– e adecuar as súas propostas ás demandas dos cidadáns e/ou ás necesidades sociais –colectivas– presentes no seu campo de actuación. Esta inclusión da economía resulta aceptada de forma xeral, xa que as restricións constitúen un feito innegable, e unha administración eficaz e eficiente será sempre preferible á dilapidación. Resulta lóxico –racional– que as xentes do mundo da cultural defendan a necesidade de subministrarlles máis fondos co criterio de que, nas actividades artísticas e culturais, os criterios económicos deben estar subordinados á consecución de intereses artísticos superiores que non poden acadarse con menos recursos. Pero, con independencia de que os recursos efectivamente asignados permitan obter o nivel de excelencia artística ou só permitan conseguir un resultado menor nesa escala de valoración, só poderá realizarse unha xestión eficiente destes coa aplicación de criterios económicos e, así, cumprir, dentro das restricións impostas, co obxectivo de fornecer os demandantes o mellor produto cultural posible.

2) Respecto do estudo da cultura como indicador, a análise da situación do teatro nunha sociedade permite obter un índice do benestar económico desta. O teatro e, máis en xeral, a cultura ou mesmo a educación non están incluídos dentro dos bens imprescindibles para a supervivencia. Ningunha persoa pode vivir sen comer, pero calquera pode facelo sen saber ler ou sen asistir a unha obra teatral, sen prexuízo de que a posesión de cultura incremente o valor do factor de produción –o capital humano dos seus membros– e, polo tanto, mellore o capital da sociedade e a súa capacidade para obter riqueza. Canto maior sexa o número de compañías, representacións ou espectadores asistentes ao teatro, maior será o nivel económico desa sociedade, xa que poden destinar parte dos seus recursos de forma discrecional despois de cubriren as súas necesidades básicas de subsistencia. Resulta evidente que o mercado teatral terá máis importancia en países como Canadá ou Francia que en Etiopía ou Bangla Desh, pois os “recursos discrecionais” dispoñibles, unha vez descontados os recursos necesarios para atender as necesidades básicas, son máis elevados naqueles países.

Antes de seguirmos, hai que puntualizar que a análise económica non entra nos valores artísticos que poida ter unha obra, pois tal consideración só pode ser realizada a partir dos xuízos de valor individuais de quen realiza tal valoración. Aplicando as teses recollidas en Stigler e Becker

(1977) ante a cuestión de qué é cultura, a análise económica abstense de tal discusión: é cultura o que o grupo social considera como tal, á marxe do contido concreto desta, pois constitúe un elemento intrínseco a cada sociedade e incluso dentro dela a cada individuo. O obxectivo, desde a economía da cultura, é buscar os instrumentos que permitan empregar mellor os recursos asignados para que esas manifestacións culturais se produzan. Só pretende analizar, cos criterios o máis obxectivos posible, como podemos utilizar da forma máis eficiente e eficaz os recursos dispoñibles para realizar actividades teatrais, en que medida podemos incentivar unha maior participación de persoas nestas actividades e como se poden conseguir maiores recursos para realizar actividades teatrais.

3. O economista que chegou de lonxe... (ao teatro)

XAN BUXO.- (*Timidamente*) Vaia, pois, non sei que che diga. Pero tampouco é para tanto. (*Con especial énfase*) E ademais, ti e mais eu somos xente de ben...
(*O mozo que chegou de lonxe*, John M. Synge).

A aparición da Economía da Cultura como campo de estudo produciuse, como vimos, a partir da análise das artes escénicas (na obra *Performing Arts – The economic dilemma*, de Baumol e Bowen), polo que, nese momento, é cando podemos datar o interese polo estudo da economía do teatro tal e como hoxe a coñecemos⁸. Nesta obra, os autores afirmaban que o elemento esencial da súa investigación era “o custo e a estrutura de ingresos dos grupos escénicos” (Baumol e Bowen, 1966: 5). Mediante a análise dun conxunto de elementos comúns do teatro e doutras artes escénicas, como ópera, música e danza, suxerían que a produción de teatro, sometida a coeficientes fixos na produción e no emprego intensivo de traballo, é incapaz de incrementar a súa produtividade ao ritmo doutras industrias produtivas para compensar o incremento dos salarios, é dicir, que soportaba uns incrementos nos seus custos moi superiores á alza dos seus ingresos. A chamada lei da fatalidade dos custos ou Lei de Baumol era o argumento empregado para xustificar unha protección pública das artes escénicas.

A Economía do Teatro, como parte integrada na Economía da Cultura, presta atención ao comportamento e á interacción dos axentes que interveñen nas actividades teatrais e ten como obxecto “analizar desde un punto de vista económico as actividades relativas á realización, produción, distribución e explotación de espectáculos teatrais” (Sanjiao, 1995: 108).

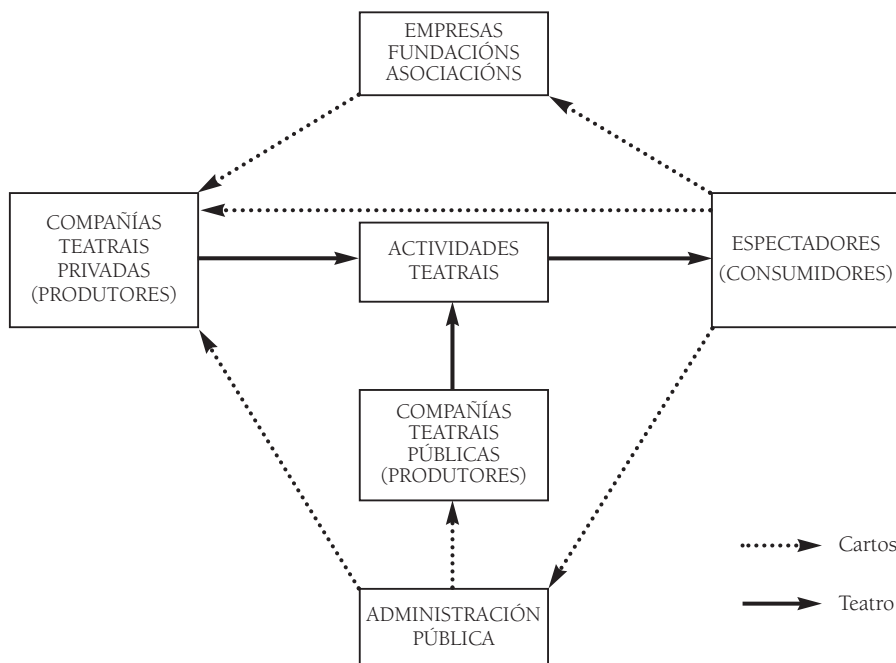
Falar de economía en foros teatrais, ou en xeral en foros culturais e artísticos, leva consigo, en moitos casos, o risco de ser tratados de economicistas, argumentando que as manifestacións artísticas –ou teatrais no noso caso– están por riba de toda consideración económica e que deben medirse, única e exclusivamente, por criterios de calidade artística ou

8. Con anterioridade Baumol e Bowen (1965) publicaron un artigo sobre os problemas económicos do teatro que “non era máis que unha breve introdución e unha declaración de certas ideas teóricas” e que supón un antecedente da súa obra seminal. Entre os numerosos traballos posteriores destacamos, pola súa importancia, o estudo económico sobre as artes escénicas de Throsby e Withers (1979).

mesmo polo seu valor cultural ou educativo. Pero, para nós, é unha das manifestacións máis da actividade humana nas que podemos gastar os nosos recursos e que, dende logo, presentan importantes problemas económicos. Dentro do conxunto das actividades en que unha sociedade pode gastar os seus recursos, o teatro constitúe unha actividade máis e as xentes do teatro deben administrar os recursos que a sociedade lles asigna para subministrar un produto concreto, como ocorre coa produción de calquera outra actividade. Neste contexto, o teatro compite coas demais actividades, e especialmente con outras actividades de lecer, co fin de atraer recursos de abondo como para desenvolver a súa actividade⁹.

As peculiaridades que poidan presentarse polo obxecto da súa actividade, polas regras e polas institucións que regulan o comportamento dos axentes que interveñen nel ou polos efectos ou consecuencias que se pretenden obter con esta actividade serán incluídas na análise como un condicionante máis no desenvolvemento do mercado teatral, pero en ningún caso podemos utilizar estas peculiaridades para xustificar a exclusión do teatro das regras xenéricas do mercado, pois neste contexto é onde se producen as interaccións dos individuos nas súas relacións sociais –e as actividades teatrais tan só constitúen un exemplo destas–.

Desta forma, o mercado teatral pode analizarse desde un punto de vista económico conforme ao seguinte esquema:



9. Neste proceso de competencia polos recursos dos demandantes, Sanjiao (1998: 168-170) mostra a penalización da actividade teatral fronte a outras actividades de lecer.

No plano formal, o mercado teatral presenta unha estrutura que difire moi pouco de calquera outra actividade ou mercado no que poidamos pensar. Intervenñen distintos axentes, con distintos obxectivos e funcións de intereses, e a interacción entre todos eles determina o nivel de provisión presente neste mercado.

Dunha banda os produtores –compañías teatrais públicas e privadas– pretenden ofertar un ben ou servizo específico –actividades teatrais– e obteñen, a cambio, os ingresos económicos –cartos– que precisan para manter a súa actividade. Doutra banda, os consumidores pretenden adquirir unha determinada cantidade dese ben entregando a cambio cartos. Xunto cos recursos entregados directamente e voluntariamente polos espectadores, as compañías teatrais poden obter outros recursos achegados por organismos do sector privado –empresas, fundacións ou asociacións– ou mesmo por institucións ou administracións públicas. Estes fondos constitúen unha achega indirecta, pois estas institucións perciben fondos entregados polos cidadáns –voluntaria ou coactivamente– e, con posterioridade, proceden a facer unha asignación destes conforme aos seus criterios, á marxe da vontade dos cidadáns.

As compañías teatrais constitúen a unidade básica de produción teatral, con independencia da forma legal ou do número de membros que presenten. Están formadas por autores, directores, actores, técnicos, escenógrafos e calquera outro axente que pretenda utilizar todos ou parte dos seus recursos na realización desta actividade.

A función de intereses que move a xente do teatro –como decisores individuais– ou as compañías –como decisores colectivos– deriva, en parte, dunha característica esencial ao ben ou servizo que pretenden producir xa que, como o teatro é unha actividade artística, pretenden acadar uns intereses artísticos. É dicir, a súa satisfacción pasa por prestar un servizo de calidade, en primeiro lugar, segundo a súa propia valoración, e, en segundo lugar, segundo a valoración dos outros axentes presentes no ámbito teatral –sexan críticos, espectadores, colegas, mecenas, políticos, etc.–. A busca desta excelencia artística pode empregarse como argumento á hora de defender a realización de gastos que noutro suposto podían ser tachados de superfluos, ou, polo contrario, de ser imposible realizar tales gastos o resultado final podería estimarse de menor calidade.

A cualificación desta excelencia –e/ou dos efectos de cada partida de gasto na calidade artística– dependerá da valoración individual e subxectiva efectuada por cada un dos axentes que interveñen no mercado, polo que só poden ser discutidos baseándonos en criterios, en todo caso, discutibles. Pero xa indicamos anteriormente que a economía do teatro pretende abstraerse de tales valoracións ou discusións, mostrando os efectos positivos (rea.) das institucións no comportamento dos distintos axentes que interveñen no mercado teatral.

Xunto a este compoñente artístico, a función de intereses destes axentes presenta un compoñente estritamente económico, desde o momento en que precisan acadar os recursos necesarios para poder afrontar os gastos de produción e de distribución derivados da actividade teatral xa que, de non ser así, non poderán desempeñar esta actividade. No caso de com-

pañías profesionais, o compoñente económico da función de intereses dos axentes acada especial importancia xa que non abonda con cubrir os custos de produción e de distribución derivados da contratación de traballadores, capital físico e capital financeiro alleo. Para poder manterse no mercado, é preciso que exista un beneficio de explotación co que poder remunerar os factores de produción –traballo, equipamento, capital– achegados polos propios membros da compañía pois, de non ser así, a necesidade impulsará os membros a abandonar esa compañía e poñer os seus recursos a disposición doutra empresa máis rendible que lles aboe uns salarios ou rendas.

Este interese económico presenta unha maior relevancia no caso de que a actividade teatral sexa financiada mediante cartos subministrados por institucións financeiras ou investidores que teñen como obxectivo obter un rendemento económico do seu investimento, pois a súa participación no proxecto pasa pola existencia de beneficios previstos que lles permitan recuperar o capital investido e obter, ademais, un rendemento adicional.

As diferenzas entre compañías afeccionadas e compañías profesionais resultan evidentes, xa que mentres as segundas producen teatro como unha mera actividade de consumo dos seus recursos –cartos e tempo–, pola satisfacción que lles reporta, as primeiras pretenden producir teatro como unha actividade máis económica en senso estrito, pois á marxe da satisfacción individual ou colectiva que obteñan co desempeño do seu traballo, pretenden conseguir rendas coas que satisfacer as súas necesidades vitais. En todo caso, a existencia desa satisfacción artística xustifica que algúns profesionais prefiran traballar no teatro cobrando menos antes que desempeñar outra actividade distinta que lle reportaría maiores ingresos económicos pero non tería ese carácter gratificante, de igual forma que certos investidores poderían valorar esta circunstancia e optar por investir cartos en actividades teatrais malia obter un rendemento inferior ao que obterían noutras actividades. Neste suposto, a opción de empregar os seus recursos en actividades teatrais leva consigo un custo de oportunidade monetario xa que estamos perdendo os ingresos superiores que poderíamos acadar noutra actividade distinta. Pero se os beneficios non monetarios derivados da satisfacción ou do pracer de desenvolver tales actividades compensan tal custo e explican o comportamento dos axentes –que segue sendo racional, xa que optan pola opción en que presumen que maximizarán os seus intereses¹⁰–.

Os espectadores constitúen a unidade básica de consumo, en canto están dispostos a pagar parte dos recursos de que dispoñen co fin de asistir a unha representación teatral pola satisfacción persoal que lles reporta. Un espectador acudirá ao teatro sempre que os beneficios que obteña compensen os custos monetarios e non monetarios derivados da súa asistencia. Ao prezo da entrada e ao desprazamento ao lugar da representación, debemos unir os custos en tempo derivados da adquisición da entrada, do desprazamento e da asistencia á obra, así como os custos de comprensión desta, e os

10. Se cuantificamos este custo de oportunidade teremos un indicador indirecto do valor que ten para ese individuo desempeñar esta actividade teatral xa que, cando menos, o valora na contía de cartos que está disposto a deixar de gañar por non dedicar os seus recursos a outra actividade distinta.

custos de oportunidade que acadaría co emprego destes recursos noutro tipo de actividade de consumo ou produción.

Nun mercado puro, os consumidores son plenamente soberanos, é dicir, son eles os que, en función dos pagos que estean dispostos a realizar, asignan voluntariamente os recursos económicos do mercado e deciden cal será o nivel de subministración dun ben en concreto. Os individuos emiten a súa opinión mediante o sistema de prezos xa que só poderán existir aquelas actividades polas que estean dispostos a pagar o seu prezo. En principio, o prezo que pagan depende do beneficio persoal que obteñen ao consumiren teatro, e será maior canto máis lles guste. Por desgraza, o gusto polo teatro vén fixado pola previa asistencia a este, de xeito que será máis demandado por quen xa consumiu máis teatro, mentres que as persoas que non asistiron nunca ao teatro non advirten os beneficios existentes e, polo tanto, non demandan teatro nin pagan prezo. Se moitas actividades precisan inducir a demanda para incrementar a súa oferta, no caso do teatro esta indución resulta imprescindible e debe subministrarse teatro para crear adictos a el.

As compañías poderán existir se coa súa actividade conseguen atraer a un número suficiente de consumidores, e tal é o seu obxectivo aínda que, como en toda actividade económica, a súa decisión responde a unha aposta. Cada compañía aposta que co seu traballo poderá obter estes recursos e a aceptación dos espectadores –ou consumidores– mostrará se a súa previsión foi correcta ou non.

Xunto con esta unidade básica, podemos incluír, polo menos, outros dous axentes que poden achegar recursos ás compañías teatrais para que realicen a súa actividade pero que, sen dúbida, responden a funcións de intereses distintas. Dunha banda, calquera entidade privada ou pública –empresas, fundacións, asociacións, etc.– pode achegar cartos dentro dunha actividade de mecenado ou patrocinio. No caso das empresas, a súa función de intereses pasa pola obtención de beneficios económicos na súa actividade primordial, utilizando este mecenado ou patrocinio como un mecanismo de publicidade que incrementa a súa cota de mercado, ou ben como medio de beneficiarse de posibles incentivos fiscais que reduzan a contía dos impostos que deben pagar á Administración pública. No caso das fundacións e asociacións, a súa función de intereses pasa polo cumprimento dos obxectivos sociais para os que foron establecidas. De todas as formas, nestas actividades de mecenado ou patrocinio resulta esencial o impacto das actividades financiadas entre a sociedade, xa que a maior impacto maior será a posibilidade de que tal financiamento se produza.

Doutra banda podemos indicar a presenza da Administración pública como provedores de fondos públicos para a actividade teatral. Mentres na esfera privada as achegas de fondos responden ao principio da voluntariedade –xa que non pagamos por algo do que non obteñamos ningunha satisfacción–, na esfera pública rexe o principio da coactividade. A Administración obtén fondos pola forza ou, máis propiamente, pola súa capacidade para obrigar os individuos á subministración de parte dos seus recursos privados, especialmente pola obriga de pagar impostos. Desta forma, a Administración obtén uns ingresos que necesariamente debe empregar na produción e na

subministración dun amplo conxunto de servizos e bens, en concreto daqueles que os individuos desa sociedade pretendan acadar desta forma, entre os que poden figurar os bens e servizos artísticos e culturais.

As medidas de política cultural adoptadas desde o sector público para a promoción teatral poden tomar múltiples formas e conducir a efectos moi distintos, non só en canto poden destinarse a impulsar calquera manifestación teatral, senón tamén en canto aos instrumentos empregados para acadar os seus obxectivos neste campo. Para cumprir este obxectivo, a Administración pode tanto prestar servizos directamente creando e mantendo compañías teatrais públicas, financiadas con cargo aos seus orzamentos, como facelo indirectamente mediante a subministración de fondos para que axentes privados realicen esta provisión, subvencionando o seu consumo ou incentivando fiscalmente a contribución de fondos por outros axentes.

A visión tradicional responde ao mito do bo gobernante¹¹, asumindo, como presunción, que a ética individual e os seus intereses son alleos á actuación do estado, rexida polo dereito conforme aos intereses públicos na busca da vontade xeral¹². Pero, malia o noso interese en escoller como gobernantes “os mellores gardiáns do Estado... a aqueles que, despois de maduro exame, nos parecera que pasaron a vida preocupándose de facer o que redundaba en proveito público ao seu xuízo” (Platón, s.a.: 491), este ideal non sempre se acada, polo que a función de intereses da Administración non responde tanto á busca dun benestar xeral ou dun interese social, como á maximización dos obxectivos que teñen os individuos que integran esa Administración. Mentres que nos réximes democráticos a Administración é dirixida polos políticos que resultan elixidos nos procesos electorais, a función de intereses determinante para a actuación do sector público coincide coa dos políticos; é dicir, a maximización da súa posibilidade de vencer no proceso electoral, empregando os distintos instrumentos dos que dispoñen naquelas actuacións valoradas positivamente polos electores.

Isto non implica que só actúen con este obxectivo, pero si que, para decidir en que gastar ou en que gastar máis cartos, primarán aquelas actividades que lles permitan satisfacer os seus fins. Deben atender a proporcionar moitos bens e servizos desde o sector público, e así o farán, pero prestando máis atención e recursos a aqueles que incrementen a súa popularidade ou que, de non atendelos, reducirían a súa popularidade. Un exemplo desta actividade política é calquera das medidas de fastos públicos do xacobeo ou o apoio desmesurado ás festas gastronómicas. Como apunta o profesor Cancio (1995: 57), “en España e Galicia a prioridade do gasto público é para a movida, para as movidas varias, as sociedades do show, o espectáculo e a imaxe”. A explicación resulta sinxela, pois estas actividades poden defenderse –normativamente– como actividades que interesan aos cidadáns e que permiten conseguir un maior rendemento político.

Os fondos achegados desde o sector público para o teatro resultarán incrementados cando os políticos pensen que así poden aumentar a súa popularidade, e aquí desempeña un papel moi importante a presión dos

11. Ao que Tullock (1976:2-4) chama o *modelo do despota benevolente*.

12. Pois, como recolle Rousseau (1762: 35), a vontade xeral é “sempre recta e que sempre tende á utilidade pública (ou interese común)”.

grupos interesados en producir ou en consumir teatro, para mostrarlles aos políticos a importancia da súa actividade e as consecuencias que reporta ao conxunto da sociedade. Esta presión supón un intento de conseguiren rendas do sector público xa que, cando a Administración achega estes fondos, o custo económico é soportado por todos os cidadáns que pagan os seus imposto –á marxe de que participen en actividades teatrais ou non–, mentres que os beneficios deste gasto son apropiados maioritariamente polos axentes teatrais que ven reducido o custo de participar nestas actividades. Este motivo xustifica o interese en realizar esta presión diante do sector público, pero esta actividade tamén leva consigo un custo en recursos económicos para o solicitante, polo que a presión será maior canto maior sexa o beneficio que esperen acadar. Así resulta máis forte a presión realizada polos produtores que a presión realizada polos consumidores –como en calquera outro mercado–, porque os primeiros son un grupo máis reducido e cohesionado –polo que os custos de creación e mantemento do grupo son menores– e as ganancias que esperan obter son maiores.

As actividades teatrais constitúen o ben subministrado ou servizo prestado polos produtores –compañías teatrais privadas ou públicas– e os recursos necesarios para desenvolver esta actividade son subministrados ás compañías polos espectadores, empresas, fundacións ou asociacións, ou pola Administración pública.

Este esquema constitúe o punto de partida básico para calquera análise que pretendamos realizar neste campo, polo que poderemos considerar dunha forma positiva como se comporta o mercado teatral na realidade, á marxe de consideracións normativas sobre como debe ser ou como debe comportarse. Polo contrario, os argumentos centrados nunha idea preconcebida sobre o fin do teatro, sobre a súa importancia para a sociedade ou sobre a necesidade da súa existencia responden a criterios normativos nos que os seus defensores mostran as súas consideracións subxectivas e individuais, que poden ser acordes ou non cos criterios expresados polo conxunto dos individuos nos procesos de decisión social. Os aspectos normativos descansan nas valoracións feitas individualmente por cada individuo e será difícil cambialas, até o punto de que Baumol e Bowen (1966: 4) afirmaban que o seu traballo non incluía “ningunha mensaxe inspiradora proclamando as virtudes das artes escénicas en vivo e o seu papel crucial no enriquecemento da existencia humana. O lector que aínda non estea convencido, seguramente non se persuadiría por ningún informe que se centre na economía da representación”.

O punto máis importante é a identificación das funcións de intereses, dos incentivos, dos custos e beneficios soportados, e do artellamento institucional dos distintos axentes que interveñen no mercado teatral –en canto determina un funcionamento distinto segundo cal sexa a súa forma e as súas normas internas–. Desta forma, poderemos identificar que medidas poderán ser adoptadas para conseguir un determinado resultado e os efectos que terá a súa adopción, sexa o que fora, como, por exemplo, producir máis representacións, beneficiar as compañías innovadoras ou as compañías residentes, as compañías grandes ou as pequenas, incrementar a asistencia ao teatro de grupos de individuos diferenciados, etc. Calquera

medida tomada poderá e deberá ser deseñada para que, cos recursos empregados, se obteñan os resultados que se perseguen xa que, de non facelo, correríamos o risco de estar empregando recursos –co custo de oportunidade que representa– sen acadar uns requisitos mínimos de eficiencia económica.

De igual forma, ditada unha medida concreta, poderemos analizar se os seus obxectivos poderán ser conseguidos ou se existen riscos de que, co deseño efectuado e atendendo ás funcións de intereses dos axentes implicados, os resultados reais da súa aplicación sexan moi distintos dos resultados normativos esperados.

Por suposto, estes non son os únicos axentes que poden entrar dentro do mercado teatral. As relacións que se producen entre eles poden presentar unha maior complexidade e, mesmo dentro dos axentes considerados, cabe introducir distincións polas súas características básicas que afecten aos parámetros tomados en consideración, polo que, ante un mercado en concreto, deberemos prestar atención aos distintos elementos relevantes neste, ás funcións de intereses dos axentes e aos seus balances de custos e beneficios, para prever cal será o seu comportamento e, polo tanto, os resultados das medidas adoptadas.

4. A economía de *a patacón*

PEACHUM: É este maldito negocio que todo o enreda, e total para nos dar a gañar catro miserentos patacos. A xente xa non está polo labor, e a cada pouco faise máis insensible diante da desgracia allea. Hai que andar a inventar cousas novas cada día e aínda así nunca está un libre da ruína.

(*A Opera de a patacón. Versión libre para charanga e comediantes pouco ou nada subsidiados, arredor de textos de John Gay e de Bertolt Brecht, Roberto Vidal Bolaño*).

A aplicación do enfoque económico ao sistema teatral achega novos argumentos para o seu estudo. Como exemplo recolleemos aquí, aínda que sexa brevemente, catro preguntas ás que a economía do teatro permite responder conforme a criterios positivos.

- Funciona o teatro no mercado?

Para realizar unha análise económica do teatro debemos ser conscientes da falsidade dunha afirmación moitas veces repetida: a afirmación de que o teatro non pode funcionar no sistema de mercado. O teatro funciona, necesariamente, dentro do sistema de mercado –como calquera outra actividade humana– e, neste sistema, a demanda dos axentes determina a asignación de recursos para o teatro e a cantidade de oferta teatral existente. Cando se di que o teatro non funciona no mercado, o que se pretende dicir é que o mercado non funciona como a min me gusta que funcionase, esquecendo que o funcionamento do mercado non depende do interese dun individuo ou dun grupo específico, senón dos intereses da totalidade dos individuos que interveñen nel.

O funcionamento do mercado constitúe un feito positivo e, polo tanto, indiscutible. Afirmar o contrario tan só mostra a ignorancia de quen fai tal afirmación. O mercado funciona perfectamente aínda que non responda exactamente aos nosos intereses particulares. Se queremos defender unha maior asignación de recursos para o teatro da establecida inicial e voluntariamente polo mercado, baseándose en determinados valores –subxectivos e polo tanto discutibles– podemos atoparnos coa existencia doutros valores doutras persoas que poden expresar tamén os seus intereses particulares. Polo tanto, se o mercado non subministra teatro na cantidade e coa calidade que pensamos que debería subministrar, moito máis beneficioso que negar a realidade –o seu funcionamento nun mercado– é o estudo do seu funcionamento neste, para, atendendo aos elementos do mercado que inciden no equilibrio, buscar argumentos que mostren a existencia de custos ou beneficios non considerados que deben incluírse na valoración social e, así, xustificar a reforma da asignación feita desde o mercado.

- Pode xustificarse o apoio público ás actividades teatrais?

Sen dúbida ningunha, pola existencia de externalidades positivas na produción e no consumo de teatro –de carácter educativo, cultural ou mesmo económico–. Desde un punto de vista social, o teatro constitúe unha actividade cultural que proporciona unha serie de beneficios non só aos consumidores directos deste servizo, senón á sociedade no seu conxunto. Estes beneficios externos espállanse por toda a sociedade pois, de existir, o teatro favorece a todos os individuos –demandantes e non demandantes– e non pode excluírse aos que non achegan recursos do beneficio desta externalidade. Por outro lado, aqueles que efectivamente achegan recursos non poden apropiarse de todos os beneficios que xeran co seu comportamento e só estarán dispostos a pagar polo teatro unha cantidade menor, en función, non do total de beneficios que xeran, senón dos beneficios dos que poden aproveitarse individualmente.

Como os demandantes non inclúen a totalidade dos beneficios sociais e os non demandantes se aproveitan destes, con independencia de que paguen ou non, os posibles oferentes non ven compensada a súa actividade polo mercado cunha asignación de recursos en función dos beneficios que subministran e o nivel de cobertura desta actividade será inferior ao socialmente desexable. Por este motivo –e como acontece respecto de innumerables bens e servizos–, as administracións públicas achegan recursos con cargo aos seus orzamentos, destinados a impulsar esta actividade aumentando a oferta e/ou o consumo até un nivel satisfactorio, xa sexa mediante o establecemento de programas políticos que apoiem o labor teatral desempeñado desde compañías e institucións privadas (Sanjiao, 1995b), ou ben mediante o establecemento de organismos públicos de produción teatral (Sanjiao, 1998b).

En todo caso, as actividades económicas máis fortes, desde un punto de vista cualitativo, son aquelas en que a súa demanda privada é suficiente para manter un nivel de cobertura suficiente, xa que o apoio público depende de factores máis inestables como a decisión política do grupo, a escaseza de recursos de que dispón, a multiplicidade de fins que poden ser

perseguidos desde o sector público ou mesmo a interferencia de intereses políticos alleos aos valores artísticos. En definitiva, mentres os recursos privados son achegados por quen quere gozar do teatro e decide libremente pagalos, os recursos públicos son achegados en función dunha decisión política que depende de individuos que en moitos casos teñen un interese moi escaso por gozar do teatro.

Por se acaso non esquezamos que, como afirma Moore (1968: 40), “ao remate, que un defenda os subsidios ao teatro ou non depende do gusto propio polo teatro e das crenzas dun sobre os beneficios sociais externos de ter un teatro amplo e activo”.

- Teatro gratis implica teatro con moito público?

Non necesariamente, xa que o acceso gratuíto ao recinto só reduce unha parte –e non necesariamente a máis importante– dos custos soportados polo espectador. Como xa dixemos, xunto con estes custos monetarios, existen os custos do desprazamento e en tempo –outro recurso escaso– da compra das entradas, do desprazamento e da asistencia a el...

Aínda que unha redución de parte deste pode incrementar a asistencia, hai que indicar que este efecto é maior canto máis elástica sexa a demanda; é dicir, cando o público responda de forma máis forte ás variacións do prezo –máis prezo, menos demanda, ou polo contrario menos prezo, máis demanda–. Para os consumidores de teatro máis fortes –os que valoran máis o teatro e teñen máis nivel de asistencia–, a demanda é pouco elástica e o prezo determina, en pouca medida, o seu nivel de asistencia. Só cando o seu incremento fora excesivo se produciría unha redución considerable da demanda. O consumo elástico concentraríase en espectadores que teñen un escaso poder adquisitivo e alta valoración do teatro, aos que si poderíamos atraer ao teatro mediante políticas de redución de prezo. Polo contrario, para os cidadáns que non valoran o teatro, as variacións no prezo terían unha menor influencia na demanda xa que, ao non considerar os beneficios que poida achegarlle o teatro, o prezo máis reducido non lles compensaría.

Xunto co custo monetario hai que incluír na análise a existencia de custos de oportunidade, é dicir, os recursos dedicados a asistir ao teatro –cartos, tempo– teñen o custo engadido de non poder ser empregados en gozar doutra actividade ao mesmo tempo, polo que a competencia con outras actividades determina que asistir ao teatro sen pagar entrada poida ser unha actividade moi custosa. Imaxinemos, por exemplo, a un *forofo* que teña a opción de ir ao teatro cando o seu equipo xoga un partido. O custo de oportunidade que lle implicaría explica por que é mellor que unha representación teatral –igual que moitos outros actos– non coincida coa celebración dun partido de fútbol dos importantes. Do mesmo xeito, o custo de oportunidade é maior canto máis valoramos o noso tempo –por ter pouco tempo de lecer ou mesmo por ter a posibilidade de empregalo nunha actividade que nos reporte uns ingresos elevados–.

Por este motivo, a posibilidade de incrementar a asistencia ao teatro mediante políticas de prezos ten que considerar estes dous condicionantes: dunha banda, a restrición de cartos e, doutra, a restrición de tempo. Os seus efectos serán maiores cando se refiran a persoas que teñen moitas restricións

de cartos e poucas restricións de tempo, polo que as campañas de redución de prezo de entrada non deben ser xenéricas, senón dirixidas a colectivos específicos que reúnan estas características, como os estudantes, xubilados ou desempregados. Desde o punto de vista do produtor, resulta interesante xogar coa pouca restrición temporal destes demandantes e facer as campañas de prezo reducido naqueles momentos en que a demanda global é inferior –naqueles días ou representacións nos que a demanda a prezo corrente non cobre a totalidade do aforo–. Igualmente, respecto dos que non asisten polas restricións de tempo, resulta máis interesante a oferta de teatro nos momentos en que o seu tempo ten un custo inferior –fóra do horario de traballo ou cando non coincida con outra actividade moi valorada–.

- O teatro experimental pode afectar ao nivel de espectadores?

A análise é semellante, maila termos que incluír a presenza doutro custo para o espectador: o chamado custo de comprensión, derivado da necesidade de investir recursos para entender a obra á que asistimos. Nas obras experimentais, ou máis vangardistas, o público debe investir máis recursos, polo que o seu custo se eleva, mentres que nunha obra máis popular acontece o contrario. Por suposto, isto non indica ningún xuízo de valor sobre a obra, só que pola función de intereses dos consumidores a asistencia será menor e, polo tanto, os recursos obtidos directamente tamén serán menores. Por este motivo, algúns estudosos recollen que só mediante un apoio do sector público a este tipo de obras poderán ser representadas con asiduidade, xa que por si mesmo o mecanismo do mercado non lles achegaría os recursos necesarios.

5. Así é, se vos parece

LAUREANO.- ¡E aquí teñen, señores, como fala a verdade!
(*Mira ó redor cun ollar de desafío burlón*) ¿Estades satisfeitos?
(*Bótase a rir*), ¡Ha!, ¡ha!, ¡ha!, ¡ha!
(*Así é se vos parece*, Luigi Pirandello).

A incorporación da análise económica no mundo teatral –igual que acontece en moitos outros campos como a medicina, o ensino, a xustiza, a defensa, etc.– é vista, normalmente, con desconfianza polos axentes que interveñen nese campo, e mesmo con aberta hostilidade. O descoñecemento dos obxectivos e das potencialidades da análise económica conduce, en moitos casos, a unha visión simplista, errónea e agresiva fronte a argumentos tachados de economicistas, que contaminan a pureza do teatro, mentres se esquecen de que os intereses teatrais xa poden estar contaminados, en maior ou menor medida, pola actuación de axentes individuais que perseguen maximizar os seus intereses –entre os que o interese artístico é un deles, e non sempre o máis importante–.

Pero, á marxe desta postura –non por repetida menos falaz– e nun contorno cada vez máis marcado pola escaseza nos recursos, pola competencia nun contorno de mercado e pola soberanía do demandante na disposición dos seus recursos, pola economía do teatro constitúe unha ferramenta moi útil para garantir, protexer e impulsar a existencia dun mercado

teatral. A inclusión dos criterios de eficiencia e eficacia na análise do teatro característica da metodoloxía económica non debe confundirse coa busca, sen máis, dun rendemento en cartos, senón que mostra a necesidade de empregar os medios existentes do mellor xeito posible –coa maior eficiencia ou rendibilidade– para acadar os fins perseguidos polos axentes.

Se o noso obxectivo é incrementar o mercado teatral, promover a produción e a distribución de representacións teatrais, impulsar a asistencia de espectadores e fomentar o apoio desde institucións públicas e privadas..., a análise económica permite identificar os incentivos que condicionan a participación de quen intervéñen no mundo teatral e mostra e valora os efectos que van ter neste as distintas medidas que poidan adoptarse, co fin de escoller aquelas que resulten máis beneficiosas.

Á marxe de criterios normativos baseados nas nosas propias conviccións sobre o papel do teatro, a economía do teatro permite establecer criterios positivos que mostran os seus beneficios para o conxunto da sociedade, así como os mecanismos que permiten corrixir os erros presentes nun mercado puro que impiden á sociedade acadar os mellores resultados.

A análise económica mostra, desde outra perspectiva, o comportamento dos axentes e o funcionamento das institucións que interveñen no mundo teatral, os seus beneficios, custos, condicionantes, restricións, intereses e incentivos. Con esta información será posible o deseño de medidas e propostas máis eficientes e eficaces. O mundo do teatro desenvólvese nunha sociedade determinada e non é alleo ás interaccións dos distintos suxeitos presentes nela. Non importa que pretendamos considerar o teatro como un ben ou un servizo de mercado máis inserido dentro da cultura do ocio ou que pretendamos consideralo como un servizo ou ben público que debe ser garantido con cargo ao financiamento público. Cada sociedade poderá optar entre ambos os dous extremos ou ben situarse en calquera punto intermedio entre eles. Esta decisión será tomada na esfera social en función das institucións que determinan a adopción das decisións colectivas nesa sociedade. A economía só analizará, despois de que a sociedade o defina como o obxectivo que hai que acadar, como facelo mellor.

Non pretendemos afirmar que os criterios económicos de eficacia e eficiencia sexan os únicos –nin tan sequera os principais– á hora de facer tal escolla. O único que defendemos é que a análise económica constitúe un instrumento de grande utilidade á hora de recompilar a información necesaria para tomar esa decisión. Tachar unha proposta de economicista só mostra o noso desprezo por un criterio que pode ser de grande importancia. Será mellor buscar aqueles argumentos económicos que nos permitan defender outros valores diferentes.

E aínda máis, sempre será un instrumento necesario para administrar os recursos dos que dispón o teatro da forma máis eficiente e, así, satisfacer, no maior grao posible, algunha das nosas necesidades individuais. No meu caso –e como consumidor–, poder asistir a unha representación teatral e gozar desta como espectador.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUMOL, William J. e BOWEN, William G. (1965): "On the performing arts: the anatomy of their economic problems", reimpresso en BLAUG (ed.) (1976), pp. 218-226.
- BAUMOL, William J. e BOWEN, William G. (1966): *Performing arts – The economic dilemma. A study of problems comon to Theater, Opera, Music and Dance*, Gregg Revivals, reimpresión de 1993.
- BLAUG (ed.) (1976): *The Economics of the Arts*, Gregg Revivals, reimpresión de 1992.
- BUCHANAN, J.M. (1982): "The related but distinct 'Siences' of economics and of Political Economy", en BUCHANAN, J.M. (1986): *Liberty, Market and State. Poliltical Economy in the 1980s*, Wheatsheaf Books Ltd., pp. 28-39.
- CANCIO ÁLVAREZ, Miguel (1995): "Análise das prioridades do gasto público galego en movidas da sociedade do espectáculo, xacobeas, festeiras, futbolleiras, educativas, universitarias e de investigación", en *Revista Galega de Economía*, vol. 4, n.º 1-2, pp. 55-62.
- FREY, Bruno S. (1992): *Economics as a science of human behaviour. Towards a new social science paradigm*, Kluwer Academic Publishers.
- FREY, Bruno S. (1997): *Not just for the money. An economic Theory of Personal Motivation*, Edward Elgar Publishing.
- FREY, Bruno S. e POMMEREHNE, Werner W. (1989): *Musas e mercados*, Edicións Laiovento, primeira edición en galego publicada en 1995.
- MCKENZIE, Richard B. e TULLOCK, Gordon (1975): *La nueva frontera de la economía*, Espasa-Calpe S.A., primeira edición en castelán publicada en 1980.
- MOORE, T. (1968): "Reasons for subsidizing american theater", reimpresso en BLAUG (ed.) (1976), pp. 25-41.
- NORTH, Douglass C. e LEROY MILLER, Roger (1971): *El análisis económico de la usura, el crimen, la pobreza, etcétera*, Fondo de Cultura Económica, primeira edición en castelán publicada en 1976.
- PLATÓN (s.a.) (427-347 a.C.): *La República o de lo justo*, tradución ao castelán de 1966 (24ª ed.), Editorial Porrúa, México.
- ROBBINS, Lionel C. (1963): "Art and the State", en ROBBINS (ed.) (1963): *Politics and Economics, Essays in Political Economy*, Macmillan, pp. 53-72.
- ROUSSEAU, Jean Jaques (1762): *Del contrato social*, tradución ao castelán de 1982 (2ª ed.), Alianza Editorial, Madrid.
- SANJIAO OTERO, Fco. Javier (1995): "El dinero de Talía y Melpómene: Un análisis económico del mundo teatral", en J. CORONA e P. PUY (eds.) (1995): *Economía en broma y en serio*, Minerva Ediciones – Fundación Alfredo Brañas, pp. 107-132.

- SANJIAO OTERO, Fco. Javier (1995b): “Análise económica das medidas públicas para o fomento do teatro privado galego”, en FERNÁNDEZ LEICEAGA *et al.* (coord.) (1995): *Estudos en homenaxe ao profesor Xosé Manuel Beiras Torrado*, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 439-460.
- SANJIAO OTERO, Fco. Javier (1998): “¿Resulta viable o teatro en Galicia? Unha análise sobre a demanda teatral?”, en Manuel F. VIEITES (ed.) (1998): *Do Novo Teatro á Nova Dramaturxia (1965-1995)*, Edicións Xerais de Galicia, pp. 159-174.
- SANJIAO OTERO, Fco. Javier (1998b): “Teatro público en Galicia: O Centro Dramático Galego”, en Manuel F. VIEITES (ed.) (1998): *Do Novo Teatro á Nova Dramaturxia (1965-1995)*, Edicións Xerais de Galicia, pp. 175-191.
- SANJIAO OTERO, Fco. Javier (1999): “Imperialismo económico ou expansión da análise económica? Unha visión multidisciplinar”, en *Dereito*, vol. 8, n.º 1, 209-221.
- STIGLER, George J. and BECKER, Gary S. (1977): “De gustibus non est disputandum”, *American Economic Review*, 67 (2), march, 76-90.
- THORSBY, C.D. e WITHERS, G.A. (1979): *The economics of performing arts*, Gregg Revivals, reimpresión de 1993.
- TOWSE, Ruth (1997): “Introduction”, en TOWSE (ed.) (1997): *Cultural Economics: The arts, the heritage and the media industries*, The International Library of Critical Writings in Economics, n.º 80, Edward Elgar, 1997, volume I, pp. xiii-xxi.
- TULLOCK, Gordon (1976): *Los motivos del voto*, tradución ao castelán de 1979, Espasa Calpe, Madrid.

REFORMA, CONTRARREFORMA, CONQUISTA E EXPRESIÓN TEATRAL. INVENTARIO PROVISIONAL

Manuel F. Vieites

Instituto Politécnico de Vigo

1. Presentación

Dicía Daniel Bell (1976) que nomear é comezar a coñecer, e no vasto campo dos estudos teatrais aínda quedan demasiadas cuestións de carácter conceptual, disciplinar e metodolóxico por dilucidar. Nesa perspectiva, adquiren verdadeiro relevo aqueles estudos orientados a elaborar marcos teóricos e referenciais que nos permitan cartografar o campo dos fenómenos estudados por cada disciplina e, en consecuencia, contribuír paralelamente ao establecemento dese conxunto de disciplinas que nos poden permitir afrontar o estudo do campo teatral desde perspectivas varias, como propoñía Xoán González-Millán nun dos seus últimos traballos (2000, 15).

Entre esas disciplinas cómpre destacar a transcendencia que pode ter a Pedagogía Teatral, que se pode explicar como a ciencia que se ocupa do estudo e da sistematización da educación teatral desde unha perspectiva xenérica, se ben tamén poderíamos falar dunha necesaria Teoría da Educación Teatral en liña cos desenvolvementos máis recentes en teoría educativa e atendendo, igualmente, á complexidade e á diversificación do coñecemento sobre a educación. Se damos por bo e suficiente o universo que configuran as denominadas Ciencias da Educación (Sanvisens, 1984; Castillejo, 1985), poderíamos concluír que algunhas desas disciplinas científicas poden ter unha considerable especificidade á hora de afrontar o estudo sistemático do feito teatral, sobre todo cando consideramos ámbitos tan singulares como a Didáctica, a Historia da Educación, a Filosofía da Educación, a Bioloxía da Educación ou a Psicoloxía da Educación (Colom e Núñez Cubero, 2001) –ás que, sen maior problema, lles podemos engadir o adxectivo “teatral”.

Na confluencia entre o saber e o facer estaría a Teoría da Educación Teatral, formando parte dese universo configurado por diversas disciplinas e que podemos denominar, nun plano xenérico, Pedagogía Teatral, aínda que tamén se puidese utilizar o sintagma Ciencias da Educación Teatral –pois este campo educativo presenta trazos claramente diferenciais en función da natureza mesma do teatro–, pero tamén considerando as diferentes tipoloxías que habería que considerar no propio campo, partindo dos beneficiarios, das finalidades, das funcións, dos obxectivos, dos tempos e dos espazos que lle son propios. En efecto, o universo da educación teatral presenta tanta diversidade como complexidade, polo que, se na actualidade se pode falar de áreas de docencia e investigación específicas como a Didáctica

das Ciencias Experimentais ou a Didáctica das Linguas Estranxeiras, entendemos que non debería haber problema para aceptar sequera a posibilidade dunha Didáctica da Interpretación ou dunha Historia da Educación Teatral. De seguirmos por ese camiño, estaríamos sentando alicerces necesarios para o desenvolvemento de áreas de coñecemento sumamente importantes no desenvolvemento e a regularización da ensinanza teatral e na promoción do seu estudo, docencia e investigación.

Velaí un campo de traballo que outras persoas, con máis tempo e maior capacidade, poderían e deberían afrontar. O noso obxectivo é outro, máis preciso e sinxelo. Trátase, apenas, de formular unha breve reflexión sobre unha das áreas propostas e non desde unha perspectiva epistémica ou teórica, senón desde o simple estudo de casos e a modo de indagación bibliográfica preliminar. Como dicíamos, nese amplo marco teórico e disciplinar que podemos denominar Pedagogía Teatral, habería que considerar a importancia e o relevo que poden ter disciplinas tan suxestivas e necesarias como a Historia da Educación Teatral, ora centrada nos procesos regulados de educación, ora orientada a analizar outros procesos que presentan graos diversos de formalización (Vieites, 2002). Cómpre non esquecer que a dimensión educativa do teatro se pode manifestar de moi diversas formas e o espectáculo teatral constituíu, ao longo da historia, un instrumento para propoñer aos espectadores feitos, conceptos, principios, procedementos e, finalmente, actitudes, valores e normas –por utilizar a coñecida división dos contidos que se propoñía na LOXSE, unha das leis máis progresistas que se escribiron en Europa, malia que na súa posta en marcha presentábase diversas deficiencias que non vén ao caso comentar agora (Coll e outros, 1995)–.

O presente traballo ten como obxectivo mostrar esa dimensión educativa do espectáculo teatral nun momento especialmente transcendental na loita de ideas que ten lugar en Europa durante o período en que se desenvolve a Reforma e a posterior Contrarreforma. Cómpre non esquecer que moitas das estratexias que se desenvolvían en Europa en relación coa misión evanxelizadora do teatro tamén se trasladaron a América, onde a capacidade de comunicar da Arte teatral permitiu que os misioneiros e frades que participan ou acompañaban a Conquista, na súa dimensión evanxelizadora –deturpación e aculturización desde a outra perspectiva: a das culturas eliminadas, marxinalizadas ou asimiladas–, puidesen trasladar á poboación indíxena os dogmas e preceptos fundamentais da relixión católica.

Neste traballo queremos ofrecer unha panorámica xeral, unha especie de inventario previo e necesariamente incompleto, sobre un tema que ten entidade suficiente para provocar traballos moito máis sistemáticos, que queiran e saiban afondar nas diversas temáticas, problemáticas e cuestións que se irán suscitando nesta exploración superficial que agora comezamos.

2. Algúns antecedentes

Comezaremos por dicir que, nunha perspectiva educativa, un dos trazos máis singulares e transcendentais dos tempos que agora imos analizar quizais radique nese conxunto de prácticas educativas que, polo seu carácter renovador e transformador, van ter unha incidencia indubidable na pro-

moción e no desenvolvemento da práctica do teatro como un instrumento ou un recurso educativo. Nese sentido, non poderemos deixar de facer referencia ao ideario educativo dalgúns autores que, sen facer unha reflexión específica respecto da ensinanza teatral, si conceden especial interese ás ensinanzas artísticas, o que redundará na progresiva recuperación dos textos dramáticos gregos e latinos como recursos para empregar na ensinanza da lectura e da literatura. Aí comeza de novo, como sinalou Richard Courtney (1989), o longo período de regularización das ensinanzas teatrais de carácter xeral, pois a formación específica segue outros camiños (Vieites, 1997).

Ese proceso comeza coa lenta e progresiva transición entre a Idade Media e o Renacemento, de xeito que moitas das ideas que van tomar corpo durante a considerada idade áurea da cultura europea aparecen formuladas nese longo período que ata ben pouco se presentaba como un pozo de escuridade, barbarismo e incultura. En efecto, Aurelio Agostiño (354-430) foi un dos primeiros pensadores en achegar unha doutrina educativa acorde cos principios cristiáns que se vai aplicar á formación dos sacerdotes, mais non renuncia aos logros educativos da cultura clásica nin ás achegas das artes liberais –sempre que se poñan ao servizo das finalidades e obxectivos educativos da comunidade dos irmáns en Cristo–. Da mesma opinión era Rabano Mauro (776-856), que na súa obra *De clericorum institutione* fai referencias á importancia das artes liberais, particularmente á Retórica (Bowen, 1992a, 47-48), ou Bernardo, profesor na Escola Catedralicia de Chartres (ca. 1114-ca. 1130) e cualificado como o máis notable do seu tempo. Isto débese a que soubo volver a súa mirada á antigüidade clásica para fortalecer a intelixencia dos seus alumnos, sendo un claro precursor do pensamento renacentista, labor para o que conta coa colaboración de Thierry de Chartres (morto en 1150), Guillaume de Conches (1080-1145) ou Xoán de Salisbury (ca. 1110-1180), autor de obras tan importantes como *Policraticus* ou *Metalogicon*, con abundantes consideracións sobre a Retórica ou a Elocuencia. Unha das primeiras referencias ao teatro como materia de estudo atopámola en Hugo de San Víctor (1096-1140), quen na súa obra *Didascalicon*, na que analiza as disciplinas académicas, dedica un capítulo ao que el chama coñecemento mecánico integrado en sete partes: o tecido, a armería, a navegación, a agricultura, a caza, a medicina e o teatro ou as “artes dramáticas” (Clausse, 1973, 171; Bowen, 1992a, 104). Hai que dicir, con todo, que o Teatro xamais foi considerado unha das sete artes liberais, que aparecen referidas en diversos tratados, como o famoso *Nuptiae Philologiae et Mercurii* –do que é autor Marciano Cápella (410-439)–. Desta corrente deriva a coñecida división entre o *trivium* (gramática, retórica e filosofía) e o *quadrivium* (aritmética, xeometría, astronomía e música). O teatro, máis como recurso que como disciplina, vai asociado á gramática, á retórica e á música.

Esta liña de pensamento estaba en plena consonancia coa recuperación da antigüidade clásica, de textos e prácticas artísticas cunha finalidade esencialmente educativa. Cómpre lembrar que a escrita de textos dramáticos e a práctica do teatro estaba bastante estendida en mosteiros, en escolas diversas e nas universidades, fose pola influencia das lecturas de Plauto ou Terencio –autores utilizados na aprendizaxe da lingua latina–, fose como un

simple pasatempo para encher as horas de lecer ou para a celebración de determinadas festividades. Fernando Lázaro Carreter (1970), comenta, como San Xerome (342-420), no seu retiro de Bethleem, que ensinaba latín aos nenos explicándolles comedias de Terencio. Moitos outros autores fan referencia á utilización de textos dramáticos clásicos que non só eran lidos senón que, por veces —e cabe pensar que con relativa frecuencia—, eran representados (Castro Caridad, 1996). Jesús Menéndez Peláez (1995, 16), analizando algúns dos antecedentes no longo proceso de recuperación das posibilidades educativas da representación teatral sinala:

San Xerome tamén participa da idea de que todas as artes se poden incorporar á difusión das verdades cristiás; o único que se necesita é cambiar os temas: unha cousa é a arte e outra o que a través da arte se crea ou produce (*aliud sunt artes, aliud quod per artes est*). Dúas ideas procedentes da poética dos clásicos serán adoptadas polos Santos Pais: o topos de Simónides, *Ut pintura poiesis*, e o topos da obra literaria como *monumentum* ou *rememorare*, é dicir, revivir e actualizar persoas e feitos pasados, levados á representación sensible mediante a escenificación. Pauliño de Nola¹ ve nas representacións un medio de ensinanza e entretemento, sobre todo, para as masas menos instruídas.

Consonte o que acontecía en rúas e prazas, ou como consecuencia diso, a práctica das representacións teatrais foise estendendo nos centros de ensinanza, un costume que, xa en pleno Renacemento, estaba bastante estendido en toda Europa. Juan Cervera (1982, 56) cita un texto de Esperabé Arteaga², referido á Universidade de Salamanca, no que se mostra que estas prácticas non só eran consentidas senón recomendadas e aínda premiadas en diversos centros escolares:

Na Pascua de Nadal, no Entroido, na Pascua de Resurrección e en Pentecostés de cada ano saíran os estudantes de cada un dos ditos colexios para orar e facer declamacións públicas. *Item* en cada colexio, cada ano deberán representar unha comedia de Plauto ou Terencio, ou traxi-comedia, a primeira no primeiro domingo desde as oitavas de Corpus Christi, e as outras nos domingos seguintes; e o rexente que mellor fixer e representar as ditas comedias ou traxe-

1. No texto citado hai unha referencia, en nota a rodapé, que remite a *Patrologia Latina*, vol. 61, col. 660.

2. Esperabé de Arteaga, Enrique (1914): *Historia de la Universidad de Salamanca*, Salamanca.

dias, ha recibir seis ducados da arca do estudo, e sexan xuíces para dar este premio o lector e Mestre-escola.

Nese mesmo traballo, Juan Cervera (1982, 57-58) cita dous fragmentos de textos escritos por Gregorio Mayáns y Sicar³ que constitúen unha mostra significativa da implantación dese tipo de prácticas escénicas nos ambientes académicos:

As Universidades máis sabias e que máis destacaron na renovación das Letras, nas súas constitucións estableceron que se lean, e singularmente a de Valencia, nas súas constitucións impresas por Felipe Mei, ano 1611, páx. 47 e na 50, dispuxeron que os mestres de Gramática da segunda, terceira e cuarta clase, fosen obrigados a facer recitar cada ano aos seus discípulos un día na semana de San Lucas, unha comedia de Terencio publicamente, ou algunha outra, se eles quixesen compoñela.

A lingua latina comezou a decaer en España desde que Terencio se deixou de ler nas Universidades, máis pola ignorancia dos mestres que polo van pretexto das comedias, especie tal de composición que autorizan os mesmos que as desprezan, servíndose de medios pouco decorosos. Acórdome de que don Josef Borrull, catedrático de prima de Leis que o foi na Universidade de Salamanca e fiscal no Real Consello de Indias, home douto e de severo xuízo, acostumaba contarme que en ningunha función de letras sentiu en toda a súa vida tanta ledicia como cando viu representar en Salamanca a uns nenos a *Andria* de Terencio, despois de que o seu mestre llela explicase e llela mandase aprender de memoria. E confesábame que non tivera ata entón un concepto cabal daquela comedia.

A obra de Justo García Soriano contén moi diversos exemplos da cada vez máis estendida práctica do teatro nos centros de ensinanza e nas universidades. En efecto, a partir do ano 1467, en que o papa Paulo II autoriza a instalación en Roma da primeira imprenta, prodúcese en toda Italia a recuperación do mundo clásico grego e, consecuentemente, da obra dos autores dramáticos. Os textos dramáticos, que xa se utilizaran anteriormente como medio para a aprendizaxe do latín, volven ocupar un lugar destacado entre os recursos didácticos, pois, como afirmaba Erasmo de

3. Ver García Soriano, Justo (1945): *El teatro universitario y humanístico en España*, Toledo.

Rotterdam: “sen Terencio, ninguén chegou a ser un bo latinista” (Cervera, 1982). Pomponio Leto –un dos impulsores deste renacemento teatral– ditaba clases en Roma ás que acudían estudantes de retórica, mentres en toda Europa a arte dramática se convertía en símbolo de refinamento. Nese sentido, Margot Berthold (1974, II, 10-11) sinala como:

O teatro dos humanistas, desenvolvido nun ambiente académico e cultivado por sociedades académicas fundadas de propósito, mantivo unha notable aceptación tanto ao sur como ao norte dos Alpes. Universidades e ximnasios levantaron nos seus patios taboados escénicos improvisados. Os cardeais e príncipes querían aparecer como mecenas teatrais. Os emperadores, reis e papas atraían aos seus pazos a poetas, actores e pintores como organizadores de festexos.

Como acontecera en Grecia, o espectáculo teatral e, cada vez máis, o texto dramático son dous referentes importantes á hora de estudar os procedementos utilizados nun universo educativo que se configura de novo na etapa de dominio carolinxio e adquire verdadeiro relevo coa chegada do Humanismo e co inicio do Renacemento. O feito máis salientable é, sen dúbida, que a práctica do teatro comezou a ser un punto de referencia do universo educativo, mentres a Igrexa, a partir da enorme transcendencia do drama litúrxico e do drama relixioso, comezaba a considerar a súa importante dimensión educativa –descuberta que será de grande utilidade nas guerras de relixión ou na conquista e na evanxelización de América–. Porén, esa reivindicación e apropiación do mundo grecolatino non supón unha ruptura substancial, senón que marca, dalgunha maneira, a culminación dun proceso de recuperación que comeza nos séculos XI e XII e que tamén ten o seu fio condutor no desenvolvemento económico e sociocultural. Un dos primeiros autores en reclamar a importancia da antigüidade clásica foi Francisco Petrarca, que apostaba por un renacemento desde o que superar a escuridade do seu momento histórico e recuperar o esplendor de épocas pasadas, das que as ruínas de Roma eran unha mostra significativa que estaba á vista de todos.

O Humanismo, visto desde unha perspectiva xeral, constitúe un movemento que, nun primeiro momento, ten como principal obxectivo a recuperación da literatura clásica e dos valores filosóficos que lle eran propios, se ben co tempo este movemento, a través de diversas correntes, vai promover un proceso de modernización no eido das artes, da educación e da cultura que implica, entre outras cousas, unha fonda secularización da vida comunitaria que se manifesta na crecente perda de poder da Igrexa de Roma (Hubig, 1991; Roeck, 1991). Isto non quere dicir que os impulsores do Humanismo, nas súas diversas correntes, renunciaron ou rexeiten a tutela da Igrexa, senón que esa tutela vai ser redefinida e axustada ás novas circunstancias socioculturais, económicas e políticas e sempre en función do

centralismo do ser humano como individuo. En realidade, o humanismo promove que a Igrexa perda o seu monopolio universal e ceda parte das súas prerrogativas ao poder temporal. Como sinala Arnold Hauser (1976, II, 336-337): “O Renacemento nin sequera foi tan hostil á autoridade como pretenden a Ilustración e o Liberalismo. Atacábase o clero, pero respectábase a Igrexa como institución, e a medida que diminuía a autoridade desta, era substituída pola da Antigüidade clásica”.

Certamente, os humanistas promoven a recuperación do saber antigo e os valores formais, espirituais e artísticos da Antigüidade clásica, nomeadamente aqueles que caracterizaban as culturas grega e romana, que non estaban sometidas ao imperio da fe, senón ao imperio da razón. Isto supón a presenza dun crecente racionalismo que se manifesta na creación dun novo marco para a reflexión filosófica e, en consecuencia, na posta en marcha dunha revolución científica e conceptual que xa se manifesta nas teorías de Copérnico, que supoñen unha nova visión do universo e do rol que o ser humano ocupa nel. Esa nova visión tamén se deixa sentir no descubrimento da perspectiva, tan importante na creación teatral, pois como subliña Miguel Cortés Arrese (1985, 16):

(...) o espazo xorde como un fenómeno que se pode medir e reducir a principios regulares, o que supón unha relación de dimensións de medidas, de distancias e escalas, de todas as cousas das que o home é a súa medida e referencia. A través da perspectiva, destaca o valor do individuo fronte ao mundo, á marxe das consideracións providencialistas da Historia e de calquera consideración simbólica da imaxe e do espazo.

O humanismo sitúa, xa que logo, o ser humano como elemento central e fundamental da especulación filosófica ou da creación artística, tal e como subliña Jean-Claude Margolin (1981a, 167) cando sinala que o termo humanismo designa:

(...) unha transformación da visión do mundo, unha renovación dos modos ou dos tipos de coñecemento, unha ampliación das fontes de inspiración literaria e artística, unha crítica liberadora das tradicións e das institucións, un optimismo creador asentado na razón, e por resumilo todo nunha frase, unha nova concepción ou unha nova imaxe do home...

Unha transformación tan substancial das bases sobre as que se asentaba a orde social tiña que levar consigo, necesariamente, cambios educativos significativos. Iso sería así ata o punto de que N. Abbagnano e A. Visalberghi (1988, 212) afirman que “o humanismo foi esencialmente unha

revolución pedagóxica”, unha reacción fronte aos métodos e aos dominios da formación escolástica que supuxo a posta en marcha dun novo ideal educativo (Abbagnano e Visalberghi, 1988, 213):

Outro dos caracteres fundamentais da educación humanística é a súa *dimensión integral*, é dicir, a tendencia a cultivar en todos os seus aspectos a personalidade humana, os físicos non menos que os intelectuais, os estéticos non menos que os relixiosos. Mais integral non significa enciclopédica (polo menos non no sentido actual da palabra), pois os humanistas desprezaban a erudición gratuíta e toda pretensión de omnisciencia sistemática, co que tamén se opoñen ao ideal medieval das *summae*.

Durante este longo período, toma corpo e vai ser aplicado, se ben con moitas tensións e problemas (Bowen, 1992a), ese novo ideal educativo que se formula a partir das profundas transformacións que se producen nos eidos político, económico, artístico e cultural; feitos que, como dicíamos, cambiarán radicalmente a posición do home no mundo e as razóns, obxectivos e finalidades de tal estancia. Segundo Maurice Debesse (1973, 216), o renacemento pedagóxico “dura polo menos desde comezos do século xv ata comezos do xvii; desde Victorino da Feltre a Tomás Campanella e quizais ata Raticchius, se non ata Comenio; das casas de educación dos Irmáns da Vida Común aos colexios xesuítas da Contrarreforma”⁴. Elabórase un amplo corpus de teoría pedagóxica e desenvólvense moitas e moi diversas experiencias, todas elas de sumo interese e relevo, pois non só se fala de procedementos e métodos que orienten a acción educativa diaria, senón que se inicia unha considerable reflexión teórica sobre a práctica. Como sinalaba Maurice Debesse (1973, 226): “A pedagogía deixa de ser unha práctica máis ou menos rutineira para se converter nunha actividade especializada do pensamento. O Renacemento aparece, así, como a idade da didáctica”.

Certamente, esta época, considerada en toda a súa amplitude, podería rematar coa obra de Juan Amós Comenio, autor dunha *Didáctica Magna* que destaca polo seu carácter progresista e pola aposta decidida por unha escola moderna e organizada en función da progresividade na adquisición do coñecemento (Denis, 1981). Pero, entremedias, atopamos textos moi significativos que van orientar dunha forma decisiva todos os avances que en materia educativa se van producir a partir da Revolución Francesa (Domínguez Rodríguez, 1998). Pouco a pouco, vaise abrindo camiño á aplicación de novas metodoloxías que comezan a desprazar a aprendizaxe mecánica, baseada, fundamentalmente, na repetición e na memoria; por outra parte, evítase facer do castigo corporal un elemento motivador e/ou coercitivo. Esta era unha práctica máis que habitual, como explicaba James Bowen (1992a, 316), referíndose á obra de Giovanni Conversino da Ravenna, *Rationarium vitae*, un texto que “contén estarrecedores relatos de

4. Wolfgang Ratke (1571-1635) e Juan Amós Comenio (1592-1670).

castigos aplicados a cativos de entre seis e dez anos de idade: encarceramentos nocturnos baixo un frío glacial, encerrando os nenos nun soto sen calefacción ningunha; azoutes diarios ata facer correr o sangue...”.

Entre eses textos, teremos que facer referencia, en primeiro lugar, aos diferentes ensaios e tratados que describen unha sociedade ideal na que a educación xamais deixa de ter un relevo especial. En todos eles aparecen valores que, hoxe mesmo, consideramos fundamentais e que, naquela altura, supuñan unha transformación considerable dos idearios e das metodoloxías. Deste modo, o suxeito da educación comeza a ser considerado como un organismo que vive un proceso de maduración que vai da infancia á mocidade, o que implica a determinación de etapas e ciclos formativos. Por outra parte, e coas necesarias reservas respecto do uso de determinados vocábulos, comeza a ser valorada a experiencia, nomeadamente a experiencia sensorial; adquire importancia a creación artística, como manifestación das capacidades do individuo; poténcianse as actividades lúdicas e o uso e o coidado do aparato corporal; aconséllanse metodoloxías abertas e baseadas na intuición e na descuberta persoal; promóvese a adquisición de coñecementos técnicos e comeza a tomar corpo a idea de que a educación constitúe un instrumento para a mellora das condicións de vida, morais e materiais da maioría da poboación.

En todos eses tratados, que de certo presentan diferenzas entre si, atopamos as primeiras formulacións e os primeiros apuntamentos dunha filosofía da educación recuperada, na medida en que se propón unha cidade ideal na que existiría, en consecuencia, unha educación ideal. Entre eses tratados habería que destacar *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia* (1516), de Tomás Moro (1478-1535); *Gargantúa e Pantagruel* (1531-1552), de François Rabelais (1494-1553); *Città del sole* (1602), de Tommaso Campanella (1568-1639); *Ensaio* (1580) de Michel Eyquem, señor de Montaigne; ou, finalmente, as *Aventuras de Telémaco* (1694), de Francisco Salignac de la Mothe Fénelon (1651-1715). Nestes volumes, e noutros máis, propóñense formas innovadoras de afrontar vellos problemas ou, se se quere, propostas para a resolución dos problemas fundamentais da educación. Maurice Debesse, aínda recoñecendo as críticas que Durkheim realiza respecto destas utopías educativas, salienta a “imaxinación creadora” destes autores e sinala a súa transcendencia, pois “sempre hai un aspecto utópico na reflexión pedagóxica: a aspiración prospectiva a un mundo mellor mediante unha educación máis perfecta” (Debesse, 1973, 230).

O ideal dunha educación humanista, centrada no neno, no mozo e nas súas características e necesidades, foi defendido e desenvolvido por un grupo de educadores que introduciron reformas e innovacións certamente significativas –algunhas relacionadas, dunha ou doutra maneira, co tema que nos ocupa: a xénese e o desenvolvemento da Educación teatral–; neste caso, da educación polo teatro máis que para o teatro. Nesa liña, hai que falar dun grupo de autores e educadores que van ter especial relevo no desenvolvemento dunha metodoloxía activa que permite a introdución tímida mais progresiva de elementos innovadores como as actividades lúdicas e teatrais, e que, cando menos, influíu na creación dunha corrente de opinión e pensamento que, con moitos altos e baixos, propiciará que, a primeiros do

século xx, comecen a aparecer as ensinanzas teatrais na educación non universitaria (Bolton, 1984).

Entre as achegas máis salientables deste período haberá que considerar as de Pier Paolo Vergerio (1349-1420), un dos primeiros defensores da educación liberal e autor dun dos primeiros tratados de pedagogía humanista: *De ingenius moribus ac liberalibus studiis adolescentiae*. Nesta obra divulgou o ideal clásico baseado, fundamentalmente, na ensinanza das letras, da ximnasia, da música (Bowen, 1992a) e dos principios metodolóxicos de Quintiliano –autor que sería definitivamente recuperado cando Poggio Bracciolini (1386-1459) atopa a célebre *Institutio oratoria*–. Similar interese ten a obra de Vittorino da Feltra (1378-1446), que imparte clases en Padua, Venecia e Mantua –cidade esta última onde levará a cabo boa parte da súa obra pedagóxica–, como preceptor dos fillos de J. F. Gonzaga, instalándose na chamada “casa zoiosa” –un lugar de recreo para a aristocracia que el transforma e denomina “casa giocosa”: casa dos xogos ou “casa da ledicia”, que é como se veu denominando ao longo dos séculos–. Así, atraería fillos de nobres italianos e estranxeiros polas súas bondades educativas. Era un centro educativo no que “reinaba... a máis absoluta liberdade para abordar calquera disciplina digna de estudo” (Abbagnano e Visalberghi, 1988, 225). Entre as características máis salientables da súa metodoloxía, na nosa perspectiva, teremos que citar a idea de que a aprendizaxe é un proceso que hai que adaptar a cada neno ou nena en función das súas propias necesidades e capacidades, a utilización de lecturas expresivas e ensaios poéticos, a importancia dos exercicios corporais e o desenvolvemento de xogos de simulación con fins educativos (Bowen, 1992a). Na mesma liña, Guarino Guarini de Verona (1370-1460) tamén se dedicou a practicar o ideal humanista da educación, centrándose, fundamentalmente, en cuestións de carácter metodolóxico como “facer que os nenos aprendan as cousas de memoria, como graduar as ensinanzas de gramática, como expoñer da mellor maneira posible os autores léndoos en voz alta, como medir os progresos feitos polos alumnos e como preparar e presentar sistematicamente as leccións” (Bowen, 1992a, 315).

Na obra destes autores, entre os que tamén haberá que considerar a Lorenzo Valla (1407-1457), quen, na súa obra *De Voluptate*, recupera a relación entre pracer e aprendizaxe; a Erasmo de Rotterdam (1466-1536) ou a Luis Vives (1492-1540). Atopamos formuladas algunhas das propostas que máis e mellor defendían a importancia das humanidades e da literatura clásica e a necesidade dunha reforma metodolóxica. Nese sentido, hai que subliñar como Erasmo sentía unha verdadeira fascinación pola retórica, considerada unha arte que había que inculcar aos nenos a través do estudo dos autores clásicos da antigüidade. Na súa análise das achegas do filósofo de Rotterdam, Maurice Debesse salienta que “na pedagogía de Erasmo pode dicirse que a arte da expresión substitúe á arte da discusión” (Debesse, 1973, 255). Seguindo a Quintiliano, Erasmo insiste na necesidade de instruír divertindo (Bowen, 1992a, 475):

O método educativo máis vantaxoso sitúase a medio camiño entre as dúas posturas extremas: hai que comezar cedo, pero respectando a falta

de madurez do neno, é dicir, acomodándose á súa natureza infantil. Isto significa, na práctica, que se han ter en conta as inclinacións do neno cara aos xogos, desafíos competitivos, premios, estratagemas, recompensas, adiviñas e, en xeral, todo o que suscite sentimentos de emulación; cousas estas, en verdade, ben diferentes das aulas da época.

Similar transcendencia teñen algunhas das orientacións didácticas de Jacopo Sadoletto de Módena (1477-1547), defensor dos estudos humanísticos e da importancia da literatura grega e latina e que, ademais, recomendaba a utilización do canto e da danza como recurso educativo, na medida en que poden servir “para amenizar os espíritos novos e distraelos do penoso traballo dos estudos” (Debesse, 1973, 234). A *Didáctica Magna* de Comenio podería ser considerada, como dixemos, a obra cimeira de todo este longo período de reformas e experiencias, a obra en que se recollen todas esas importantes achegas, unha síntese pedagóxica que destaca por ser estruturada, progresiva e progresista (Denis, 1981) e que, segundo N. Abbagnano e A. Visalberghi (1988, 307), establece os principios da “moderna escola democrática”.

Ese clima de renovación e de busca de novas metodoloxías tamén foi acompañado, como dicíamos, pola recuperación de autores como Terencio e Plauto, que van ser amplamente utilizados nas institucións educativas medias e superiores. Se ben a presenza dos clásicos xa se deixaba sentir na cultura escolástica da Idade Media, será durante o Renacemento cando estes autores pasen a ocupar un lugar de singular transcendencia na escola, pois, amais da súa lectura e memorización, tamén se procede á súa escenificación (Canet Vallés, 1993). Noutras ocasións, nas clases de gramática, retórica ou latín, os alumnos tiñan que escribir breves textos dramáticos (Menéndez Peláez, 1995). A lectura e a escenificación dos clásicos no eido escolar comezara a ser impulsada por Coluccio Salutati (1331-1406), será moi recomendada por Felipe Melanchthon (1497-1560) e vai adquirir especial relevo na “Escola Superior” que Juan Sturm (1507-1589) crea en 1538 en Estrasburgo, pois a partir de 1564 comezan a realizarse representacións de dramas antigos a cargo dos alumnos (Debesse, 1973, 260-261). Trátase dunha tendencia que se estende rapidamente por toda Europa (Zielske, 1991b, 143), pois “Non só os eruditos puramente humanistas como Erasmo de Rotterdam, senón tamén pedagogos prácticos como Melanchthon e o mesmo reformador Lutero tiñan promovido e recomendado expresamente o estudo de comediógrafos romanos clásicos e a representación das súas pezas nas escolas por parte dos alumnos. Así, nas escolas vilegas de latín mesmo se prescribe o cultivo e a lectura da obra de Terencio en moitos regulamentos de orde interna”. Esta tendencia tamén estaría presente en España, como xa vimos anteriormente, e da que tamén ofrece interesantes novas Jesús Menéndez Peláez (1995, 22):

Nas universidades e colexios españois tamén existía o costume de representar algunha peza de

Plauto e Terencio con ocasión da inauguración do curso escolar, ou da súa clausura, ou para festexar algún acontecemento excepcional, ou a visita de determinados personaxes importantes do mundo civil ou eclesiástico. Esta exercitación no teatro clásico estaba explicitamente mandada nalgunhas universidades españolas –Valladolid, Salamanca, Santiago, Palencia–, onde os profesores de gramática tiñan que representar algunha comedia orixinal ou dos autores latinos referidos; como gratificación, e para facer fronte aos custos da posta en escena, asignábanlles unha cantidade aproximada de vinte ducados.

Richard Courtney (1989), no seu relato da xénese da ensinanza teatral, ofrece algunha información respecto da importancia que esas mesmas actividades teatrais tiñan nas “Escolas Tudor” e de como o cardeal Wosley salientaba a importancia dos textos dramáticos nos estatutos da escola de Ipswich. En relación coa comedia didáctica de Nicolás Udall *Ralph Roister Doister* –e respecto doutras experiencias– concluía (Courtney, 1989, 19) que se trata dunha “mostra de como a comedia promove a relaxación, o lecer, a saúde espiritual e a moralidade. En Eton, Udall influíu a dous xefes de estudos: William Malim de Eton, que engadiu movemento aos espectáculos; e Richard Mulcaster de Merchant Taylor’s, que usaba a metodoloxía dramática para a ensinanza de todas as materias”. Deste xeito, a literatura dramática e o teatro acaban por iniciar a súa lenta pero progresiva incorporación á vida escolar, ás actividades da aula incluso, como unha parte importante dos traballos prácticos (Zielske, 1991b, 137), pois “o drama e o teatro dos humanistas do século xv e xvi é en boa medida un drama de escola e de universidade, un exercicio teatral de aula”.

O teatro tamén pasa a ser unha das actividades máis recorrentes en determinadas sociedades e gremios que mantiñan a aspiración clásica de promover e potenciar a cultura e a sabedoría, reforzando así os ideais humanistas. Durante o século xv diversos gremios holandeses entréganse con verdadeira paixón á arte teatral, creando as célebres “rederijker” ou cámaras de retóricos que se estendían por todo o territorio do que hoxe se coñece como Países Baixos. Nesa mesma tradición humanista, temos que enmarcar a Hans Sachs, poeta, zapateiro e autor dun considerable número de Autos de Entroido e dun conxunto tamén numeroso de dramas e traxedias –materiais creados para os chamados “mestres cantores”–. Estas corporacións foron moi populares e agrupaban mestres artesáns pertencentes a unha mesma profesión ou a profesións afíns. Chegaron a desenvolver unha intensa actividade a prol da Reforma impulsada por Martín Lutero (Zurdo, 1996). En relación cos seus trazos característicos, Carel Ter Haar (1991, 438) subliña como:

O drama e a lírica foron os xéneros principais destas asociacións burguesas e urbanas que se

desenvolveron paralelamente aos gremios e que se atopaban implantadas en todas as cidades neerlandesas. Logo, contra mediados do século XVI, van manifestar a súa actividade crítica en relación coa igrexa, como difusores das ideas reformadoras. A elaboración dramática de acontecementos de actualidade foi un factor característico da súa actividade, que tivo un efecto multiplicador a nivel suprarrexional nas festas comunitarias.

Como se pon de manifesto en moi diversos traballos (Berthold, 1974, II; Wickham, 1992; Bosisio, 1995; Brown e outros, 1997; Brockett e Hildy, 1999), o teatro vive, neste período que vai desde o inicio do Renacemento ata finais do século XVII, profundas transformacións que afectan ao edificio teatral e ao deseño escenográfico (Zielske, 1991a), á formación e á profesionalización das primeiras compañías ou á creación e consolidación do teatro burgués. Neste período tamén se establecen sólidas tradicións teatrais en países como Francia, Italia, Portugal, Polonia, España ou Alemaña, onde desenvolveron o seu traballo unha mancha de autores que hoxe gozan de recoñecemento universal.

3. Teatro e reforma

Neste período que transitamos, o teatro escolar pasa de ser unha actividade supostamente esporádica e circunstancial a se converter nunha das máis practicadas, ata o punto de que Jodocus Willich no seu *Liber de prononciatione rhetorica* inclúe instrucións para a posta en escena de espectáculos escolares (Berthold, 1974, II). Este feito mostra as relacións entre a retórica e a expresión dramática e teatral (Brockett e Hildy, 1999, 296), ámbito que precisaría de estudos exploratorios para determinar esas interaccións posibles.

O teatro escolar ten en Alemaña un dos seus primeiros puntos de referencia, pois foi aquí, á sombra da reforma luterana, onde colleu novos azos, ata o punto de se converter nunha das armas máis eficaces no labor de espallamento da Reforma. Como sinalan Baty e Chavance, ([1932] 1983, 108): “Lutero alenta os comediantes: os pastores protestantes apodéranse deles. O teatro convértese nunha sucursal da igrexa reformada. As obras dramáticas multiplícanse e prosperan”. E, así, o teatro vai desempeñar un rol de crecente importancia na Reforma e na Contrarreforma, movementos que, para ben e para mal, van ter singular transcendencia no eido educativo, pois ás iniciativas de educación popular que promove Martín Lutero –orientadas a garantir que todos os cidadáns puidesen ler con facilidade a Biblia–, haberá que sumarles ou contrapoñerlles as iniciativas desenvolvidas polos xesuítas, primeiros abandeirados da Contrarreforma, como explica Debesse (1973, 225): “Comprometidos na loita relixiosa, católicos e protestantes utilizan os estudos clásicos como un medio para atraer a mocidade e para modelala segundo as súas relixións respectivas. Pelexan polas novas xeracións. A educación é unha arma de combate, máis importante que os armamentos militares”.

Margot Berthold (1974, II) conta como, en 1545, Christoph Stummel presentaba en Wittenberg a obra *Studentes*, na que se retrataba a desorde que reinaba na vida estudantil e que remataba cun epílogo moralizante no que a orde acababa por ser restituída. A obra partía dunha tradición teatral importante na que estudantes e profesores traballaban conxuntamente na creación e tradución de textos e na posta en escena dos correspondentes espectáculos. Jacobo Wimpheling, Juan Reuchlin ou Jacobo Locher destacan entre un bo número de autores que presentaron as súas obras nos escenarios universitarios e, como salienta Harald Zielske (1991b, 140), aqueles textos e espectáculos constituían un instrumento educativo “no que o interese didáctico precede ao literario e ao poético”. Tamén Felipe Melanchthon, profesor do que hoxe denominariamos filoloxía clásica, realizou un grande esforzo por potenciar o coñecemento do teatro clásico, promovendo a posta en escena de espectáculos a partir de textos de Eurípides, Séneca, Plauto e Terencio; o propio Martín Lutero fixo unha interesante defensa do teatro, sinalando (Berthold, 1974, II, 41):

Non hai que renunciar á representación de comedias na escola por causa dos nenos, senón que debe estar autorizada e permitida; primeiro para que se exerciten na lingua latina; ademais para que, nesas comedias, se creen artisticamente, se describan e representen personaxes tales que, por medio deles, a xente se instrúa, se lembren todos do seu oficio e posición e recorden o que corresponde e convén ao criado, ao señor, aos mozos e vellos, e o que debe facer cada un; así ofrecerase á vista de todos, como nun espello, o grao das dignidades, postos e deberes, como debe comportarse todo o mundo na súa clase social, nos seus costumes externos⁵.

Esta orientación da creación dramática e da realización teatral está en plena sintonía co ideal humanista pero, sobre todo, coa tradición desenvolvida nos Países Baixos, en Inglaterra e en Alemaña, onde a dimensión procedemental e instrumental da creación prevaleceu sobre a dimensión artística, como salienta María Teresa Zurdo Ruiz de Ayúcar (1996, 42-43):

Unha constante na produción literaria dos séculos xv e xvi, máis ou menos evidente segundo a época e o tipo de texto, é a tendencia didáctica e moralizadora na que se concreta o cambio de función comunicativa anteriormente citado. A literatura, en efecto, ten como obxecto transmitir as referencias necesarias para facer fronte ás esixencias derivadas da orde

5. Na súa obra *Tischreden*.

social, ben instruindo verbo das normas de conduta que conveñen aos membros dun estamento determinado, como ocorre no caso da novela cortesá, ben reflectindo a desorientación, a inseguridade e a falta de identidade que afecta, sobre todo, á clase media das cidades.

Paralelamente aos embates proselitistas dos protestantes, o teatro escolar espállase por toda Alemaña, esténdese a Hungría, Checoslovaquia, Suíza e Inglaterra. Trátase dun teatro que pretender servir de espello ético e moral para a mocidade, a partir da recreación de temas clásicos, moitas veces tomados do vello testamento. Deste xeito, o teatro escolar pasa a ser un instrumento na guerra de relixións que se vive en Europa (Zielske, 1991b, 140):

O drama humanista, fose escrito en latín ou en lingua vernácula, convértese deste xeito –en abandonar a súa misión pedagóxica como drama de escola– en instrumento confesional de loita que subministra unha propaganda relixiosa transmitida en forma polémica ou afirmativa de primeira magnitude para a nova fe protestante. O crecente abandono do latín e a súa substitución pola lingua vernácula constitúe tan só unha consecuencia lóxica desa influencia exercida polos problemas da época sobre o drama humanista.

Margot Berthold (1974, II), Gunter E. Grimm (1991) ou Harald Zielske (1991b), entre outros, sinalan a permanente interacción entre escola, teatro e protestantismo, salientando como o teatro e a creación de textos se converten en instrumentos de loita e propaganda da nova fe, informando do elevado número de autores que conforman o movemento –autores entre os que habería que salientar a Thomas Naogeorgius, Joachim Greff, Paul Rebhun ou Sixt Birk, ademais do xa citado Hans Sachs–. A modo de síntese do citado movemento, Harald Zielske (1991b) conclúe:

O teatro de escola protestante do século XVI representa, independentemente da súa tendencia pedagóxico-humanista, a reacción consciente contra a permanencia de tradicións teatrais sacras propias da Idade Media en rexións que se mantiveran católicas. Así pois, desenvolveuse principalmente en países cunha polémica confesional especialmente vibrante como son Saxonia, berce da Reforma, Suíza, o Alto Rin e Alsacia, co seu centro en Strasburgo.

Un movemento singular cunha forte implantación que vai ter especial relevo se consideramos as prácticas esencialmente educativas, é dicir, as que tiñan lugar intramuros, as que de desenvolvían na aula ou nos paraninfos de escolas e universidades –das que deriva todo o movemento de implantación e desenvolvemento do Drama, tan importante nos países de tradición xermánica ou anglófona–.

4. Contrarreforma

Fronte ao teatro de escola protestante, tamén se vai desenvolver un teatro de escola católica, ligado á Contrarreforma e desenvolvido fundamentalmente pola Compañía de Xesús. A súa importancia foi tal que o movemento aparece recollido en obras de carácter xeral como *The Cambridge Guide to Theatre* (1992, 524) ou en traballos de carácter especificamente educativo. Así, na *Histoire Mondiale de L'Éducation*, Jean-Claude Margolin (1981b, 221-225) dedica un considerable número de páxinas á presentación dun movemento que tamén vai ter unha singular transcendencia, como logo veremos, no proceso de evanxelización das Américas.

A Compañía de Xesús foi fundada por Ignacio de Loyola (1491-1556) e aprobada en 1540 polo papa Paulo III. O primeiro colexio da Compañía de Xesús foi creado en Mesina en 1548; no 1550 abriu as súas portas o Colexio Romano, dedicado á formación dos profesores da compañía, ao tempo que se elabora a célebre *Ratio atque institutio studiorum Societatis Jesu* –promulgada na súa versión definitiva en 1599 polo xeneral Acquaviva–, na que se recolle a regulamentación educativa e os plans de estudo desta orde relixiosa. Nos seus centros concedían moita importancia ás humanidades, sobre todo á formación literaria, ao estudo dos clásicos ou á oratoria. Pero o trazo máis característico dos colexios xesuítas é a considerable capacidade de adaptación ao medio, o que lles permitía realizar unha especie de educación á carta, como salienta Bernd Roeck (1991, 89):

Os xesuítas entenderon a forma de influír na actitude crente dos seus coetáneos intervindo directamente nas súas necesidades e desexos. O drama xesuítico vén sendo un xénero literario propio e peculiar: combina unha orientación relixiosa cun atractivo en tensión. Mais os xesuítas non actuaron en Europa de maneira distinta a como o fixeron en Asia e en América, onde a súa actividade misioneira tivo éxito en moitas ocasións porque souberon adaptarse ás circunstancias culturais máis estrañas.

Pode dicirse que a Compañía elabora todo un programa pedagóxico no que o proxecto de educación cristiá vai acompañado e reforzado cun ambicioso proxecto de educación no ámbito das humanidades (Bowen, 1992a, 566-586; Margolin, 1981b, 213-232). Claro que, como subliñan N. Abbagnano e A. Visalberghi (1988, 264), o ideario humanista estaba convenientemente peneirado polo obxectivo último da “*imitatio Christi*”, dado

que “nas escolas xesuítas se len os clásicos, aínda que abreviados, expurgados e rebaixados ao rango de instrumentos e armas de ofensa e defensa, pois a finalidade perseguida non é promover a autonomía das forzas individuais, senón facer que triúne, sempre e en todo lugar, a política da Igrexa”.

Velaí un principio que haberá que ter sempre presente á hora de analizar o rol que o teatro vai desempeñar no proceso de evanxelización ou de defensa fronte á marea “reformista”. Tampouco podemos esquecer algúns dos principios sobre os que se asentaban as prácticas educativas da Compañía. Como sinalaba Georges Snyders (1974, 13-14): “O papel do internado é o de instaurar un universo pedagóxico, un universo que só será pedagóxico, e que estará marcado por dous riscos esenciais: separación do mundo e, no interior dese recinto reservado, vixía constante, ininterrompida, do alumno”. Todas as actividades son realizadas baixo o estrito control e a permanente dirección dos profesores, pois, segundo Georges Snyders (1974, 15), estaríamos “diante dunha pedagogía vixiante, que sente repugnancia polo uso, pola espontaneidade da expresión, e que, de igual forma, rexeita confiarse á espontaneidade da vida”.

Esta negación da espontaneidade, da libre expresión, concrétese na eliminación da lingua romance dos programas de estudos, potenciando así o ensino en latín, lingua que diferencia e concede ao individuo un status superior. A retórica constitúe uns dos piares fundamentais da educación tradicional. Esta desenvólvese en latín e utiliza exemplos tirados de textos latinos, das traxedias, dos poemas e dos discursos dos autores clásicos. O alumno debe ser capaz de construír todo un discurso a partir dos seus elementos, desenvolvendo a capacidade de fabular, de describir, de elaborar e de imaxinar. Así, os traballos que debían realizar os alumnos partían de situacións suxestivas como o “discurso de Edipo denantes de arrincar os ollos”, o “pranto de Níobe diante dos fillos mortos”, o “discurso de Moisés aos xudeus antes de entrar na Terra Prometida”, se ben se trata dunha imaxinación que opera lonxe da realidade, que busca solucións a problemas ficticios e aplicada a un obxectivo tan discutible como saber a maneira de convencer e conmoer, utilizando as sutilezas da linguaxe (Snyders, 1974, 20). De aí procede a xa célebre elocuencia xesuíta.

Tómanse como modelos para seguir as máximas e exemplos dos grandes homes da antigüidade, sempre pasadas polos filtros necesarios para evitar calquera referencia ao paganismo. Respecto dese control exhaustivo a que sometían as obras utilizadas, podemos considerar un texto citado por Jesús Menéndez Peláez (1995, 35) e recollido dun traballo que Félix G. Olmedo publica en 1938 sobre o pai Juan Bonifacio, un dos máis xenuínos representantes do ideario educativo da Compañía en España:

Non sen razón prohibiu o noso Ignacio que lésemos a Terencio. A compañía bota das súas casas a todos aqueles autores cunha doutrina sospeitosa, ou cunha linguaxe lasciva, para que non se manche a pureza nin reciba ningún menoscabo a relixión. Por iso non poden entrar nas nosas casas Erasmo ou Terencio, porque o

primeiro parece pouco sincero coa fe e o segundo é inimigo máis perigoso da castidade canto maior é o número dos seus partidarios.

Ese control –que non prohibición expresa– fronte a posibles contaxios tamén será especialmente eficaz en Inglaterra, onde os puritanos, entendendo que unha persoa non debe poñer as roupas doutro sexo, introduciron unha forte rixidez nas prácticas escénicas, de xeito que, se nas escolas non foron prohibidos os espectáculos, só foron tolerados cando tiñan un contido moral claro e cando os textos estaban escritos en latín. Esta situación comezaría a cambiar coa chegada ao poder de Henrique VIII, promotor da Reforma Anglicana (Trussler, 1994).

No seu traballo sobre a historia do teatro infantil en España, Juan Cervera (1982, 59-77) lembra o especial relevo que as prácticas teatrais van ter nos colexios dos xesuítas, sinalando que, xa desde os seus inicios, se estimulaba a aprendizaxe con exercicios de composición, declamación e controversia, que culminaban en actos públicos que destacaban pola súa brillantez e contaban cunha selecta concorrencia. Tamén lembra como estas representacións dramáticas procedentes da Universidade axiña tomaron carácter propio nos Colexios da Compañía, segundo tamén salientaron Justo García Soriano (1945) ou Jesús Menéndez Peláez (1995).

A Compañía de Xesús converteu o teatro, así, nun medio privilexiado para a expresión e para a comunicación da fe cristiá. A forza deste instrumento propagandístico deixouse sentir en toda Europa, particularmente naqueles países onde a Reforma se afianzara, feito que se pon de manifesto no grandioso espectáculo ofrecido pola propia Compañía en 1597, con ocasión da consagración da Igrexa de San Miguel en Múnic. Este magno espectáculo titulábase *El triunfo de San Miguel* e contou coa colaboración de centos de fieis. De igual maneira, nos colexios que a orde foi fundando por toda Europa, o teatro tiña un rol importante, tanto a partir do uso da alegoría como medio para mostrar a rectitude no pensamento e nas obras, como desde a recreación das vidas de santos e mártires. En 1602 estréase en Augsburgo un espectáculo titulado *Cenodoxus*, creado a partir dun texto homónimo do célebre autor Jacob Bidermann. Esta montaxe, segundo explica a profesora Margot Berthold (1974, II, 83), “(...) provocou, non obstante, no espírito dos espectadores un movemento tan grande de verdadeira piedade que, o que apenas poderían ter conseguido cen predicacións, acadárono unhas poucas horas dedicadas a este espectáculo”. Tal pode chegar a ser a forza da comunicación teatral.

A importancia do teatro como instrumento proselitista na propagación da fe xa se poñía de manifesto no feito de que na regra número 13 da *Ratio studiorum* se establecesen as normas polas que se podían e debían compondos os textos e realizar os espectáculos. Este conxunto de pautas establecían que as obras se representasen en latín e eran bastante estritas no que gardaba relación coa introdución de partes bailadas ou coa presenza de personaxes femininas (Menéndez Peláez, 1995, 43). Con todo, as normas van ser adaptadas en función de cada situación concreta e do público ao que estaban dirixidas, como salienta Jean-Claude Margolin (1981b, 223): “Estas

consideracións son útiles para subliñar un dos trazos máis característicos da ensinanza e da educación dos xesuítas, ora na aula e no colexio, ora con ocasión destas funcións teatrais: o seu agudo sentido da psicoloxía da mocidade e das súas aspiracións, perfectamente compatible co principio da autoridade”.

As funcións teatrais non constituían, xa que logo, un pasatempo ou un simple divertimento, senón que formaban parte do programa escolar ata o punto de que, en países como Francia, estas prácticas aparecen documentadas e claramente establecidas na inmensa maioría dos colexios que a orde tiña abertos (De Dainville, 1978: 482): “Pódese afirmar, sen ningunha dúbida, que en todos os colexios dos xesuítas se representaban espectáculos, en cada un ao seu xeito, segundo a súa importancia, a época e as circunstancias. Tamén o demostran os rexistros dos títulos, que coñecemos polos programas ou por novas recollidas en crónicas locais ou privadas”.

O mapa dos cento e pico colexios pertencentes á Compañía de Xesús ata 1763 é un verdadeiro mapa do teatro escolar de Francia naquela época. En efecto, o teatro constitúe un fito fundamental e, polo tanto, a súa práctica aparece recollida e regulamentada non só na primeira *Ratio studiorum*, como dicíamos, senón nas diversas “ratios” que se escriben para cada país. Así, o Pai Jouvancy escribe para Francia unha *Ratio discendi e docendi* (1692), na que se fai fincapé nas posibilidades educativas do teatro, sinalando que un espectáculo ben realizado pode ter maior efecto educativo que os sermóns dos mellores predicadores (De Dainville, 1978, 478). Jesús Menéndez Peláez (1995, 39) reproduce un fragmento tirado do libro do pai Luís de la Cruz (1540-1604), *Tragicæ Comicæ Actiones*, publicado en Lyon en 1605, no que se recollen instrucións para as realizacións escénicas e sobre as orientacións destas, adobiando o discurso con exemplos piadosos: “Hai cincuenta anos veu a Coimbra o rei Xoán III, fundador da Universidade. Para agasallalo os estudantes representaron unha comedia de Plauto, que segundo nos contaron os que a viron resultou fría e ridícula. Viñeron despois os nosos e representaron obras de asuntos tomados das Sagradas Escrituras, con bos versos e bo aparello escénico”.

Estamos diante dun teatro cunha dimensión case profesional, no que non se reparaba en gastos e, nese sentido, Jean-Claude Margolin sinala como o teatro foi utilizado polos pais xesuítas como un dos elementos máis dinámicos e activos na educación moral da mocidade que lle era confiada (Margolin, 1981b: 222):

Non se trata dun xogo, dunha distracción ou dun pasatempo intelectual, como os que sabían imaxinar para encher as horas libres dos seus alumnos. Os seus esforzos perseguen o fortalecemento da vontade e das emocións, e coa súa intuición encontraron nos xogos escénicos unha ocasión única para exercitalas. Conscientes dos prexuízos que provocarían, ou que podían provocar, na formación moral dos mozos os espectáculos de violencia ou os xogos licenciosos

que se viñan representando na escena desde a Idade Media, os xesuítas vanse ocupar de renovar os repertorios, as temáticas e as postas en escena.

As fontes de inspiración para a creación dos textos dramáticos hai que buscalas, por similitude ou por contraste, nas obras de Plauto, Terencio, Séneca ou Aristófanes; nas moralidades; nas “sotties” e nos xogos de Entroido que proviñan da Idade Media e que aínda gozaban de moito predicamento en toda Europa; nos personaxes bíblicos; na historia da Igrexa e nas *Acta Martyrum*; nas alegorías onde se presentaban combates entre o vicio e a virtude, a razón e a herexía ou entre a fe e a Igrexa. En relación con ese sincretismo H. Zielske (1991b, 170) manifesta:

A Compañía de Xesús non crea teorías propias para a realización dos seus exercicios dramáticos e teatrais, senón que recorre a tradicións formais dramáticas xa existentes e ás prácticas escénicas habituais nas súas áreas de influencia, como por exemplo o drama relixioso, os proverbios, a comedia burguesa ou o drama de escola. Neste sentido, ten lugar unha extraordinaria absorción do drama neolatino dos humanistas, e o drama xesuítico vai asumir e conservar con rixidez a súa latinidade.

Partían, pois, dunhas fontes moi similares ás que presentaba o teatro escolar protestante, se ben cunha orientación ideolóxica radicalmente diferente. Non obstante, cabo desas temáticas cunha orientación marcadamente relixiosa e moral, tamén se presentaban espectáculos que recreaban outros aspectos de carácter profano, situación que en Francia estaba debidamente prevista e regulamentada (De Dainville, 1978, 477):

Cando, cabo dos dramas relixiosos aínda fortemente impregnados dos misterios medievais, as temáticas profanas comezan a aparecer ao lado das que tiñan unha finalidade moral, non se considera conveniente representalas nas igrexas. Entre 1604 e 1608, os superiores da orde dispoñen, mesmo con firmeza, que as obras fosen representadas *in area aut in aula*, nos patios ou nas “salles des actions” onde se defendían as teses.

Certamente, existen diversas disposicións relativas ás representacións dentro das igrexas, así como á necesidade de controlar as representacións que se realizan en lugares públicos. Nunha directiva do xeneral Aquaviva de 1610 xa se manifesta esa preocupación. Con todo, o lugar cen-

tral para as funcións eran os propios colexios, onde existía un lugar específico para a súa realización (De Dainville, 1978, 484): “As súas denominacións son diversas: *aula declamationum* ou *salle des déclamations* son as máis frecuentes, pero tamén se fala de *salle des actes* e a miúdo de *salle des actions* ou *salle pour les actions scolastiques*, en ocasións *salle des jeux*”.

Evidentemente, esta variedade de denominacións indica que as salas en cuestión eran utilizadas para diversos actos públicos, entre os que se contaban unhas representacións teatrais que, nun primeiro momento, se realizaban en latín, co que os espectadores recibían unha folla escrita na propia lingua, que contiña o argumento. Pero, con posterioridade, comezaron a utilizar a lingua vernácula e, así, promoveron representacións en francés, italiano, castelán, alemán ou polaco (Szyrocki, 1991). Margot Berthold (1974, II) ofrece información respecto das funcións máis importantes organizadas na área centroeuropea –onde o teatro floreceu con moita forza e variedade formal–, mentres François de Dainville (1978) ou Jean-Calude Margolin (1981b) ofrecen abundante información respecto do acontecido en Francia⁶. Este último presenta unha relación ben significativa dos contidos daquelas veladas teatrais (Margolin, 1981b, 223):

Velaquí algúns exemplos dos espectáculos representados entre 1572 e 1625; os seus títulos constitúen en si mesmos todo un programa: 1572, *Martyre de sainte Catherine*, en Avignon; 1574, *Prise de l'Arche d'alliance*; 1578, *Saint Jean l'Évangéliste*, en Pont-à-Mousson; 1579, *Hérode*, en París; 1599, *Le mauvais riche*, en Pont-à-Mousson; 1607, *Lazare*, en Luxemburgo; 1612, *Anti-Lutherus* (en Luxemburgo), espectáculo en que Ignacio de Loyola era o protagonista; 1623, *Drama Christo resurgentis*, en Sélestat, que foi representado polos habitantes da vila, “e así di un texto contemporáneo editado polos xesuítas, que a piedade dos cidadáns foi verdadeiramente conmovida... e que o drama da resurrección de Cristo pode ser re-presentado por un gran número de persoas...”. Pero amais destes dramas sagrados, pódense citar, no mesmo período, as seguintes temáticas profanas (subliñando que non son tan profanas como semellan parecer!); 1576, *Calvin*, en Pont-à-Mousson; 1579, *Julien l'Apostat*; 1580, *Jeanne d'Arc*; 1582, *La vertu et Epicure*; 1595, *La siège de Jérusalem*; 1603, *Soliman*, estas cinco pezas tamén foron escenificadas en Pont-à-Mousson, un dos “bastións” máis importantes dos xesuítas; 1624, *Maurice*, en Orléans (que trata do

6. Habería que lembrar que autores dramáticos tan coñecidos e célebres como Corneille ou Molière foron alumnos de colexios da Compañía.

Imperio de Alemaña, que se fai descender, de forma bastante estraña, do imperio de Oriente).

Mais esta listaxe non sería se non unha especie de rexistro dos grandes “éxitos” pois, como salienta François de Dainville (1978, 504), en cada colexio realizábanse varias funcións durante o curso escolar, sinalando, como o pai xeral Vitelleschi defendía, por volta de 1630, que se realizasen máis de dúas pezas por ano. Segundo informa Margot Berthold (1974, II), os esforzos da Compañía por promover o teatro escolar tamén van ter especial relevo en Alemaña, onde destaca a influencia de Jacob Masen, autor da obra *Ars nova Argumentiarum*, editada en 1649, e doutras pezas que tiveron un notable éxito, como a titulada *Androphilus*, presentada en Munster en 1647. No “Clementinum” de Praga os novicios xesuítas representaban en 1683 un drama titulado *María Estuardo*, onde presentaban o martirio da raíña de Escocia, mentres, en Viena, Nicolás de Avancini presentaba en 1659, diante do emperador Leopoldo I, un impresionante espectáculo titulado *Pietas Victrix*, onde se recreaba, a modo de alegoría, a victoria de Constantino, o príncipe da fe, sobre Maxencio, emperador dos pagáns.

A coidada ambientación dos seus espectáculos vai ser un dos elementos característicos do teatro escolar dos xesuítas e nunha “ratio” que se publica en Francia en 1703, o padre xeral fai referencia aos custos elevados das postas en escena e dos xogos escénicos. François de Dainville (1978, 478-479), en referencia a esta situación, subliña:

No século dezaioito, o teatro cobra unha considerable predominancia na vida escolar; os espectáculos son aparatosos e no sucesivo moi diferentes dos do século anterior. Amais das dúas obras autorizadas por ano, tamén se presentan outras obras de xénero menor durante o curso; e os educadores, plenamente conscientes da distracción causada por eses divertimentos, entenden que “entre outras instrucións que reciben os alumnos, poden aprender a pronunciar ben, a falar con corrección, a soportar a mirada dos espectadores. Moitos dos espíritos que se mantiñan ata o momento pechados, comezan a abrirse de súpeto despois de ter subido á escena”⁷.

Unha vez máis, ponse en marcha aquel antigo precepto segundo o cal determinados medios poden estar plenamente xustificadas en función da finalidade última que se persegue. Unha vez máis móstrase e demóstrase a capacidade de adaptación dos xesuítas para tirar partido de todos os procedementos e recursos ao seu alcance, sobre todo nun momento en que a Reforma e a Contrarreforma mantiñan unha dura loita nos países da

7. Estamos diante dunha declaración de obxectivos moi similar ás que eran formuladas a principios do século XX polos promotores da integración do Drama no currículo.

Europa central. Como ben sinala Harald Zielske (1991b, 170-171), en relación coa importancia que a propaganda relixiosa vai ter nas actividades da Compañía:

Todos os medios eficaces que se poidan pensar e que se poidan tomar das artes escénicas oriéntanse a ese fin. Precisamente desde este punto de vista distánciase o drama xesuítico rapidamente do modelo do drama humanista e do teatro de escola protestante. Co seu gran despregamento de medios e sen ningún adiaemento desenvólvese a característica principal do drama xesuítico: unha teatralidade proxectada por completo sobre a efectividade sensual e visual. Se nun principio se utilizan escenarios de grandes dimensións en lugares abertos, que ofrecen espazo para o uso de impresionantes escenas masivas, posteriormente, a comezos do século XVII, prefíren o escenario do salón ou da aula, que non só ten un efecto de concentración na dramaturxia das pezas teatrais xesuíticas, senón que tamén permite a utilización de técnicas e instrumentos escénicos sumamente modernos.

A importancia de estudar aspectos tan fundamentais como a interpretación, os procesos de escenificación e creación escenográfica, así como as diferentes tendencias e a súa sucesión queda de manifesto logo de ler os diferentes testemuños que acabamos de achegar. Velaí o interese e o relevo destes traballos en canto relacionados directamente, ora co desenvolvemento do teatro escolar, ora como reflexo doutras prácticas escénicas.

No seu estudo sobre a influencia do teatro dos xesuítas no desenvolvemento do teatro infantil en España, Juan Cervera ofrece unha especie de síntese do que foron as representacións dramáticas nos centros da Compañía, que se comezan a realizar nos colexios de Murcia, Ocaña, Mérida, Sevilla ou Medina, durante o período que vai de 1558 a 1562, para despois espallarse por toda a península –Galicia incluída, onde tanto queda por investigar–. Un conxunto de trazos que son comúns ás prácticas que a Compañía desenvolve en toda Europa e que nós presentamos de maneira moi resumida (Cervera, 1982, 59-77):

* Os temas postos en escena son a miúdo “de exaltación relixiosa e en particular da Eucaristía”.

* “A fastosidade das representacións dramáticas xustifícase como unha maneira de atraer a atención e conseguintemente alumnos en beneficio do colexio”.

* Nas representacións introdúcense escenas con música e danza, seguindo o exemplo das procesións que se celebraban en diversas celebracións do ano, entre elas no Corpus, e que gozaban de enorme éxito entre o público e entre os estudantes.

* A participación dos nenos nas representacións como actores ou como danzantes é un feito que vai aumentando.

* A participación do neno ou do adolescente como elemento substitutivo da muller en escena neste teatro merece un estudo moito máis pormenorizado.

Respecto da estrutura das pezas representadas, cómpre salientar, seguindo unha vez máis a François de Dainville (1978), a Jean-Claude Margolin (1981b) e a Juan Cervera (1982), os seguintes aspectos:

1. As obras levan o título en latín, a maioría foron escritas e representadas en hispano-latín e outras en castelán; nas restantes linguas vernáculas europeas. O latín seguía a ser a linguaxe culta por excelencia, o seu dominio era un síntoma de cultura e, por outra banda, a preparación dos espectáculos formaba parte do horario de traballo dos estudantes. Na maioría dos casos, os personaxes notables falaban en latín e os secundarios –especialmente os de baixa condición–, en castelán. Con todo, as linguas vernáculas van ir gañando espazo paulatinamente.

2. Respecto dos xéneros de maior éxito, ten especial relevo o drama clásico, xunto coas moralidades, misterios e representacións alegóricas. Cervera (1982, 66-67) ofrécenos unha atinada síntese das composicións dramáticas máis populares:

Se admitimos que o esquema das obras teatrais relixiosas españolas entre 1550 e 1575 se pode caracterizar por empezar coa *loa*, ou *argumento*, destinado a preparar ao público para o espectáculo, que en case todas elas hai escenas cómicas a cargo dun bobo, ou *simple*, que a maioría están divididas en dúas partes pola inclusión dun *entremés*, e case todas terminan cunha *panxoliña*, veremos que cerca está esta estrutura da observada no teatro dos xesuítas, sobre todo do que se insire na que podemos chamar dramática popular, que ten na peza *La Gallofa* un típico exemplo.

En efecto, na clasificación do teatro escolar feita por García Soriano atopámonos coas obras de *imitación clásica*, na súa maioría églogas hispano-latinas con personaxes mitolóxicos; coas *representacións alegóricas*, con personaxes abstractos e inclusión de *disputas*; cos *dramas teolóxicos*, entre os que

o *auto sacramental* é a especie máis representativa e, entre elas, o *Dialogus de Iesu nomine* –un texto anónimo representado en Sevilla en 1561 e varias obras do Padre Acevedo–; cos *dramas bíblicos* e coas *vidas de santos*, na súa maioría en metros casteláns polo seu afán de divulgación; e, finalmente, coa *dramática popular*, da que o *entremés* de colexio é o máis común xa como *prólogo*, *introito* ou *loa* –“*praefatio iocularis*”–, xa como *entreacto* –“*actio intercalaris*”– ou *entretemento*.

Finalmente, e atendendo aos aspectos morais e pedagóxicos, considera Cervera que en todo o proxecto teatral xesuíta e nas producións concretas realizadas se deixa translucir unha clara intencionalidade educativa, moral e ascética. Como dicía o padre Pedro Pablo de Acevedo, o teatro era un “espello de vida” e unha “escola de bos costumes” (García Soriano, 1945, 50) e, con ese fin, introduciuse a práctica teatral nos colexios da Compañía. Porén, e como xa se sinalou en relación a Francia ou Alemaña, a práctica do teatro creaba un espazo de liberdade que, pouco a pouco, permitiu a introdución de xogos escénicos, personaxes, argumentos e problemáticas cada vez máis apartadas dos obxectivos moralizantes e edificantes que se pretendían acadar coas prácticas escénicas. Foi así como o teatro escolar se viu vixiado, censurado e mesmo prohibido. Esta situación é resumida por Juan Cervera (1982, 76), quen conclúe que:

Amais do exercicio declamatorio e a publicidade que estas representacións supoñían para os colexios dos xesuítas, non cabe a menor dúbida de que os autores pretendían ademais conseguir a elevación moral do ánimo dos seus alumnos. Que sempre se acadara este último obxectivo é algo que non podemos precisar. Mais si paga a pena lembrar as queixas, prohibicións e limitacións das que foi obxecto o teatro nestes colexios... Se as ditas actitudes poñen en dúbida a eficacia moral deste teatro, acreditan en cambio o empeño que todos porían para acadar os citados obxectivos e asegurar o mantemento dunha actividade tan prezada por parte dos reitores dos colexios.

Mais non foron os xesuítas os únicos en potenciar o uso do teatro como un recurso educativo, senón que algunhas outras ordes relixiosas, dependentes e obedientes ao Príncipe de Roma, tamén impulsaron as representacións teatrais como medio para promover e espallar a fe, fronte aos embates permanentes da Reforma. Margot Berthold (1974, II, 84-85) dá conta do acontecido en Europa central nos seguintes parágrafos:

Cabo dos xesuítas destacaron tamén os escolapios e os bieitos, con gran preocupación polo teatro. Baixo a dirección de Rettenbacher, o teatro da Academia de Salzburgo e a abadía bieita

de Kermismünster convertéronse nos centros de gravidade do teatro das ordes no Alto Barroco. Como profesor nun ximnasio, Rettenbacher escribiu e compuxo uns vinte dramas latinos, publicados só en parte.

Posto que o teatro das ordes tentaba ir máis ben da imaxe ao sentimento que da palabra á razón, as fronteiras nacionais e lingüísticas non constituíron obstáculo ningún. Representábase en lingua latina, e así o espectador podía deducir os pormenores do drama a partir do “argumento”, que, redactado no seu propio idioma, lle resultaba comprensible. Por outra parte, os esforzos misioneiros dos xesuítas por se actualizar alentaron tamén os talentos vernáculos, particularmente no eido do teatro escolar. Os ximnacios xesuítas de Laibach, Krumau e Komotau, na cidade Húngara de Pressburg e na rexión polaca, transformáronse en centros teatrais que pronto promoveron a aparición de dramaturgos locais.

De novo aparece o vínculo entre a actividade dos colexios, onde se formaban as clases letradas e o desenvolvemento das dramaturxias nacionais en Europa Central, onde, ademais dos escolapios e dos bieitos, tamén as escolas pías de Xosé de Calasanz destacaron na propagación da doutrina cristiá a través do teatro, segundo informa Juan Cervera (1982, 78), pois “San Xosé de Calasanz recomendou o teatro como complemento do canto e a música para a formación dos nenos no referente á estética”. Non obstante, esta actitude aberta ás representacións teatrais, que tiñan como obxectivo non só propagar a fe, senón ofrecer aquilo que o mesmo Lutero propuña aos seus propios seguidores –formación e entretemento–, sempre estivo mediaticada polo medo ás perigosas desviacións en que as prácticas escénicas podían derivar, actitude que se pon de manifesto na vella máxima salesiana que vén a dicir que o teatro, se non se vixía, pode chegar a constituír un perigo de gravidade extrema tanto para quen representa como para o espectador. Tamén Xosé de Calasanz (Sántha, 1956) era consciente deses perigos, pois, como lembra Juan Cervera (1982, 79), todos eles entendían que o teatro podía chegar a supoñer un serio obstáculo para o progreso moral e intelectual dos alumnos: “o teatro, tan pracenteiro aos sentidos, podía suscitar nos actores novos, e tamén nos espectadores, reaccións pouco saudables e outras inclinacións, por máis que non fosen directamente pretendidas”.

Con todo, e malia todos os perigos imaxinables, o teatro continuou sendo un instrumento de especial relevo nos centros escolares e, durante séculos, mantivo viva a súa presenza ata que, a finais do século XIX, os Salesianos conseguen darlle un novo pulo a unha actividade que, porén, seguía estando presente nos colexios doutras congregacións, en centros parroquiais e noutras agrupacións de carácter relixioso. Da importancia que

Xoán Bosco lle concede ao teatro como práctica educativa dá conta o *Regulamento para o Pequeno Teatro*, que contén normas e instrucións para a organización de grupos de teatro en centros escolares (Lemoine, 1903, III). O teatro dos Salesianos tivo tal proxección interna que chegarían a presentar unha “Galería Dramática Salesiana”, colección que contén un amplo conxunto de textos dramáticos susceptibles de seren utilizados para as lecturas ou representacións que se realizaban nos seus colexios, sempre cunha finalidade catecúmenica, tal e como salienta Juan Cervera (1982, 223):

En principio non aparece propiamente como unha fórmula educativa en si mesma, senón como un recurso para o entretemento apropiado dos mozos que acudían aos *Oratorios festivos* e para os alumnos dos propios centros salesianos en momentos de inactividade dentro das distintas tarefas escolares. A partir desta actitude, pronto se descubriu que o teatro como entretemento pode dar paso tamén á difusión de ideas relixiosas e morais e, por conseguinte, a continuar o labor catequista iniciado nas clases.

Todo un campo de estudo e investigación no que tanto interese poden ter as cuestións máis relacionadas coa interpretación ou coa escenotecnia como aquelas derivadas da orientación temática e moral dos textos seleccionados e da finalidade, funcións e obxectivos da propia práctica escénica.

5. A conquista

Abandonaremos agora as terras da vella Europa para explorar, sequera de maneira puramente indicativa, o que aconteceu noutras xeografía e comprobar como un dos espazos onde as prácticas teatrais van desempeñar un rol central no labor de evanxelización e catequese está constituído polas terras que compoñen o que coñecemos como América central e América do sur. Despois da chegada dos primeiros españois, e coa conquista da cidade de Tenochtitlán, capital do imperio azteca, en 1522, Hernán Cortés solicita da Coroa e da Igrexa a presenza de misioneiros, que chegan a México en 1524, logo de que o papa León X establecese, o 5 de abril de 1521, unha bula para autorizar a evanxelización dos novos territorios. Foi entón cando se enviaron os famosos “doce apóstolos” franciscanos, aos que, en anos sucesivos, se sumarían frades doutras ordes, como os dominicos –no ano 1526–, os agostiños –en 1553– ou os xesuítas –en 1572–.

Alén das notables diferenzas culturais existentes entre os conquistadores e os conquistados –se ben os conquistadores souberon tirar bo partido de certas similitudes en crenzas, símbolos e rituais–, as barreiras lingüísticas constituíron un dos atrancos máis sobresalientes, pois nin a palabra escrita nin a palabra falada tiñan valor ningún nos primeiros momentos. Foi

así como aqueles primeiros misioneiros, en quen Cortés delegou funcións específicas para o control relixioso e social, tiveron que botar man de todos os recursos e procedementos ao seu alcance, procurando, en todo momento, adaptar as súas iniciativas aos usos, aos hábitos e aos costumes dos conquistados, utilizando lenzos pintados, figuras, pinturas e debuxos que, unidos ao uso da oralidade máis primitiva, constituían os medios máis eficaces de comunicación. Esa é a razón de que Pedro de Gante (1479-1572), un clérigo que acompañaba a Cortés na súa peripecia, escribise, arredor do ano 1553, un *Catecismo de la Doctrina Cristiana*, no que, por medio de pictogramas, se mostraban e ensinaban as oracións de todos os días como o “Credo”, o “Pater Noster” ou o “Ave María”. Tamén sería Pedro de Gante un dos primeiros en reparar nas posibilidades de utilizar os dramas relixiosos e os espectáculos teatrais nese labor evanxelizador (García Icazalceta, 1941, 14):

(...) compuxen un cantar moi solemne sobre a lei de Deus e da fe, e de como Deus se fixo home por salvar a liñaxe humana, e de como naceu da Virxe María, quedando ela pura e enteira, e isto foi pouco máis ou menos dous meses antes da Natividade de Cristo; e tamén lles dei libreas para pintar nas súas mantas para bailar con elas, pois así era como eles facían; consonte os bailes e cantares que eles cantaban así mesmo se vestían de alegría, ou de loito ou de victoria; e cando estaba por chegar a Pascua fixen chamar a todos os convidados de toda a terra, de dez leguas ao redor de México, e de máis, para que viñesen á festa da Natividade de Cristo o noso Redentor, e foi así que viñeron tantos que non collían no patio, aínda sendo ben grande...

As referencias de Pedro de Gante a costumes autóctonos poñen de manifesto que na cultura azteca existían determinadas manifestacións de carácter dramático e teatral. Como sinala Jerry M. Williams (1992), na obra de autores e cronistas de Indias tan coñecidos como Frei Bartolomé de las Casas (1474-1566), Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557), Hernán Cortés (1485-1547), Bernal Díaz del Castillo (1492-1581), Hernán Pérez de Oliva (1494-1531), Bernardino de Sahagún (1500-1590), Francisco Cervantes de Salazar (1514-1575), Diego Durán (1538-1588), José de Acosta (1540-1600), Juan de Tovar (1543-1626) ou Pedro Sánchez de Aguilar (1555-1648) podemos atopar abundante información verbo das cerimoniais, celebracións, rituais e festas das culturas precolombinas situadas en América central e de como se foi producindo o proceso de apropiación, transformación, deturpación ou sincretismo, segundo os casos, das culturas autóctonas; unhas prácticas en que a Igrexa católica tiña sobrada e probada experiencia. A información respecto da realidade cultural de América do sur e do acontecido nesas terras é moito menor, tanto por causa

do afán destrutor de relixiosos como Diego de Landa (1524-1579), que queimou canto códice e documento atopou, como polos costumes propios dos Incas, que facían coincidir a chegada dun novo rei co inicio dun novo ciclo –co que toda a historia anterior desaparecía, tamén no plano literal (Versényi, 1996)–.

Entre esas crónicas hai que citar a que escribe Bernal Díaz del Castillo, quen, na súa *Historia da conquista da Nova España* (Díaz del Castillo, 1991)⁸, fai referencia á presenza de *bailadores e danzadores* na corte de Moctezuma, mentres Diego Durán ofrece, na súa *Historia de las Indias de Nueva España*, abundante información respecto dalgunhas celebracións, como aquelas que se organizaban na honra do deus máis principal, aquel que chamaban Quetzalcoátl (Durán, 1967, I, 193):

Mentres bailaban, descendían uns rapaces, vestidos todos como paxaros, e outros como borboretas, moi ben adornados con plumas requintadas, verdes e azuis e encarnadas e amarelas. Subían por estas árbores e andaban de póla en póla chuchando o resío daquelas rosas. Despois saían os deuses, vestido cada un cos seus atributos, tal e como aparecían nos altares, vestindo os indios da mesma maneira, e cos seus tiratacos na man. E de alí saía a deusa das rosas, que era Xochiquétzal, a recibilos, e collíaos pola man e facía que sentasen cabo dela, facéndolles moitas honras e acatamentos, como aqueles deuses merecían.

O mesmo Diego Durán (1967, 194) tamén dá conta doutras festas cun ton máis profano, nas que tamén se utilizan caretas de animais, bailes, cantos, xogos e outros divertimentos, nas que se presentaban breves escenas; tamén participaban vellos, soldados e outros personaxes. Autores contemporáneos como Fernando Horcasitas (1974), Yolanda Argudín (1985), Antonio Prieto Stambaugh e Yolanda Muñoz González (1992), Jerry M. Williams (1992) e Adam Versényi (1996) mostraron a riqueza desa tradición dramática e teatral prehispánica que non só se manifestaba na área de América central, pois hai suficientes testemuñas para acreditar a importancia de celebracións similares na área de influencia do Imperio Inca (Versényi, 1996); outros autores como Egon Schanden (1981) sinalaron, no seu día, a importancia destas manifestacións nas celebracións das culturas autóctonas dos Andes, como a dos *quechua*. Da importancia e do relevo destas tradicións tamén dá conta o feito de que existisen centros de formación, asociados aos privilexios da clase sacerdotal, onde se formaban os oficianes destas cerimoniais, como salienta Jerry M. Williams (1992, 29), que conta como “no interior dos pazos, os aztecas mantiñan escolas chamadas

8. Documento escrito na súa primeira versión en 1575. Existen diversas versións. Nós citamos pola editada en Madrid en 1991 ao coidado de Miguel León-Portilla.

cuicacalli que servían para adestrar os elixidos nas artes dramáticas, nas técnicas de bailar, cantar, tanxer e compoñer música”.

Da necesidade destas escolas e da instrución que nelas se impartía tamén pode dar conta o drama titulado *Rabinal Achí*, que constitúe un documento significativo da literatura maia prehispanica, un texto que pode datar de mediados do século XII e que sería finalmente transcrito en 1850 (Alcina Franch, 1989). Este é un texto tan sorprendente como sumamente complexo que, de seguro, requiría unhas capacidades interpretativas contrastadas para ser representado –segundo o seu propio patrón de teatralidade, que non ten por que coincidir co noso⁹–, con ocasión das festas e das celebracións diversas que conformaban o calendario relixioso maia. A existencia destas tradicións van ser fundamentais no proceso de adaptación dos misioneiros ao novo territorio e no deseño e realización do seu proxecto de evangelización e catequese (Versényi, 1996, 31):

A medida que os primeiros franciscanos se ían desprazando de provincia en provincia, construindo igrexas e mosteiros coa axuda dos indios, invocaban tamén a súa prerrogativa de control sobre a educación e fundaban escolas sobre a marcha. Ao facelo, descubriron a existencia de profesionais indíxenas formados e non dubidaron en incorporar as súas capacidades ás formas teatrais que estaban creando. Ao utilizar o teatro pagán e dar ás súas obras unha presentación semellante á dos rituais e cerimoniais dos nativos que tiveran ocasión de contemplar, os frades espertaron o entusiasmo dos profesionais e provocaron o asombro e o temor das xentes, dúas reaccións que apuraron o camiño cara á conversión dos pobos indíxenas.

As prácticas teatrais que promoveron os primeiros conquistadores non eran moi diferentes, cando menos na súa funcionalidade e obxectivos, das propias das culturas de que estamos a falar. Por iso o proceso de apropiación, transformación e sincretismo se puido realizar con tanta rapidez como eficacia. Se ben as celebracións, rituais e cerimoniais precolombinas se continuaron realizando durante séculos, ese proceso de obrigada síntese daría lugar a unha serie de manifestacións que, con posterioridade, terían unha considerable influencia na conformación de novas prácticas teatrais, primeiro do teatro colonial e, despois da independencia, do teatro nacional (Williams, 1992: 125):

Co teatro catequístico desenvólvense durante o mesmo século dúas correntes dramáticas de

9. A miúdo decídese o que é ou non é teatro, ou dramático, en función dos parámetros da cultura occidental e esquecendo que cada cultura establece o seu propio modelo de teatralidade, e que non sempre teñen que ser coincidentes.

modalidades distintas: un teatro humanístico e escolar patrocinado polos xesuítas e presentado dentro dos claustros académicos para un público selecto de crioulos, españois, clérigos, e indíxenas cultos; e un teatro de índole sacro-profana auspiciado por dramaturgos crioulos, concellos e cabidos, escrito para a edificación da clase reinante dos españois e a súa descendencia, a fin de complementar a súa dieta espiritual. A primeira modalidade fundaméntase nas tradicións latinistas das universidades e baséase en cadros alegóricos, mais o xénero non chega a perdurar debido aos límites espaciais (os claustros como lugar da escenificación) e estilísticos (diálogos retóricos recitados en latín). Da segunda corrente nace un teatro popular e netamente americano na súa linguaxe. O drama crioulo, o escolar e o misioneiro dos primeiros tres tercios do século XVI distínguense polas súas producións en varias linguas: en lingua náhuatl, mexicana, latín e castelán, e diversos dialectos...

Este mesmo autor, Jerry M. Williams, nese interesante traballo sobre o teatro misioneiro no que nos ofrece abundante información verbo das tipoloxías espectaculares promovidas polas ordes relixiosas, presenta unha síntese que nos pode servir para caracterizar, nos seus trazos máis rechamantes, as prácticas teatrais do que el denomina “teatro catequizante” ou teatro desenvolvido polos primeiros misioneiros, que ten especial interese e relevo desde a perspectiva en que nos situamos (Williams, 1992, 80-81):

* Autos de longa duración, vinculados ás procesións do Corpus Christi e a diversas festas. Tratamento de temas procedentes dos textos bíblicos.

* Os lugares de representación eran as capelas abertas, as prazas, as rúas, o interior dos templos e os adros das igrexas. Intérpretes indíxenas e españois.

* Transmisión da doutrina por medio de “medios audiovisuais”. Ton didáctico e moralizador, dirixido a cuestións sociais e espirituais. Mantemento e uso de procedementos nativos como sermóns ou conversas.

* Espontaneidade e sinxeleza na estrutura e nos argumentos, xunto coas presentacións baseadas na asociación contextual de ideas.

* Na posta en escena usaban plataformas de diferentes niveis e outros recursos como pescantes, máscaras e foguetes. Realismo “esaxerado” na escenografía. Desfile de personaxes sagradas, sobrenaturais, abstractas, eclésiásticas, alegóricas, espirituais ou históricas. Uso de estatuas e imaxes de devoción nas representacións.

* Obras maioritariamente anónimas, de datación incerta, e fusión de linguas: castelán, náhuatl, latín.

* Os dominicos, os agostiños e os franciscanos facían un tratamento diferenciado dos temas. Fusión da liturxia e do elemento escénico.

* Representacións continuas da mesma peza. Concursos patrocinados por cabidos e concellos.

Como podemos ver, atendendo aos trazos sinalados, esa tipoloxía de espectáculos garda unha evidente similitude cos espectáculos de carácter relixioso que podemos documentar en Europa desde finais da alta Idade Media ata o mesmo Barroco. Estas similitudes obedecen ao feito de estaren promovidos e realizados polos mesmos axentes culturais. Como se dixo, os xesuítas chegan a América no ano 1572 e comezan un incesante labor orientado á creación de escolas e universidades, sempre co obxectivo de promover a formación humanística e teolóxica e coa intención de formar non só os novos membros da Compañía, senón tamén as elites dirixentes de cada zona. Da súa actividade dá conta William H. McCabe (1983) no seu traballo *An Introduction to the Jesuit Theater*, que inclúe un apéndice en que se ofrece unha lista das cidades onde había colexios da Compañía no século XVII. Así, sabemos que, nun período de tempo relativamente curto, os seguidores de Ignacio de Loyola foron capaces de establecer colexios nas provincias de Perú (19), México (23), Paraguai (10), Quito (12), Chile (10) e Nova Granada (9), tendo nas colonias un total de 139 institucións formativas. En todos estes colexios floreceu, como en Europa, o teatro escolar e humanista, caracterizado polo seu didactismo, polo seu carácter moralizador e edificante e pola súa estrutura pechada, pois, como dixemos, o teatro sempre tivo un carácter procedemental e instrumental, pero xamais finalista (Williams, 1992, 94): “O intento era confrontar un forte problema da sociedade: a baixa de moral e de devoción espiritual entre crioulos e indíxenas, e a falta de formación intelectual da clase reinante”.

Mais esta relación entre teatro, escrita dramática, educación e realidade social vai ser permanente en América latina e vai ser especialmente rica en momentos determinantes, sexa na consolidación do poder colonial, nas primeiras tentativas de liberación nacional e de independencia ou en procesos máis recentes de educación e liberación popular. En todos estes momentos históricos o teatro e a creación dramática mostran as súas capacidades para promover os máis diversos procesos educativos, desde aqueles que teñen como obxectivo a defensa do poder establecido ou aqueloutros que tentan potenciar e instalar un novo poder alternativo e contrahexemónico (Villegas, 1997; Hurtado, 1997).

Un campo de investigación sumamente rico, complexo e suxestivo, que nós tan só quixemos sinalar con esta sinxela indagación bibliográfica.

BIBLIOGRAFÍA

- ABBAGNANO, N. e VISALBERGHI, A. (1988): *Historia de la Pedagogía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- ACUÑA, René (1979): *El teatro popular en Hispanoamérica: una bibliografía anotada*, México, UNAM.
- ALCINA FRANCH, José (1989): *Mitos y literatura maya*, Madrid, Alianza Editorial.
- ARGUDÍN, Yolanda (1985): *Historia del teatro en México*, México, Panorama Editorial.
- BATY, G. e CHAVANCE, R. (1983): *El arte teatral*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BELL, Daniel (1976): *El advenimiento de la sociedad post-industrial*, Madrid, Alianza Editorial.
- BERTHOLD, Margot (1974): *Historia social del teatro (I, II)*, Madrid, Ediciones Guadarrama.
- BOLTON, Gavin (1984): *Drama as education*, Harlow, Essex, Longman.
- BOSISIO, Paolo (1995): *Teatro Dell'Occidente*, Milán, Edizioni Universitarie di Lettere Economía Diritto.
- BOWEN, James (1992a): *Historia de la educación II*, Barcelona, Herder.
- BOWEN, James (1992b): *Historia de la educación III*, Barcelona, Herder.
- BROCKETT, Oscar G. e HILDY, Franklin J. (1999): *History of the Theatre*, Boston, Allyn and Bacon.
- BROWN, John Russell (ed.) (1997): *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford, Oxford University Press.
- CANET VALLÉS, J. L. (1993): "Introducción". En *De la Comedia Humanística al Teatro Representable*, Sevilla e Valencia, UNED.
- CASTILLEJO, José Luis (1985): *Nuevas perspectivas en las ciencias de la educación*, Madrid, Anaya.
- CASTRO CARIDAD, Eva (1996): *Introducción al teatro latino medieval*, Compostela, Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago.
- CERVERA, Juan (1982): *Historia crítica del teatro infantil español*. Madrid, Editora Nacional.
- CLAUSSE, Arnould (1973): "La Edad Media". En M. Debesse e G. Mialaret, *Historia de la pedagogía I*, Vilassar de Mar, Editorial Oikos-Tau.
- COLL, César; MARTÍN, Elena; MAURI, Teresa; MIRAS, Mariana; ONRUBIA, Javier; SOLÉ, Isabel e ZABALA, Antoni (1995): *El constructivismo en el aula*, Barcelona, Editorial Graó.
- COLOM CAÑELLAS, Antoni J. e NÚÑEZ CUBERO, Luis (2001): *Teoría de la educación*, Madrid, Síntesis.
- CORTÉS ARRESE, Miguel (1985): *El Renacimiento*, Madrid, Cuadernos Historia 16, número 279.

- COURTNEY, Richard (1989): *Play, drama and thought*, Toronto, Simon & Pierre Publishing Company Limited.
- DAINVILLE, François de (1978): *L'Éducation des Jésuites*, París, Les Éditions de Minuit.
- DEBESSE, M. e MIALARET, G. (1973): *Historia de la pedagogía, I*, Vilassar de Mar, Editorial Oikos-Tau.
- DEBESSE, Maurice (1973): "El Renacimiento". En Maurice Debesse e Gatón Mialaret (eds.), *Historia de la pedagogía, I*, Vilassar de Mar, Editorial Oikos-Tau.
- DENIS, Marcelle (1981): "La Réforme et l'éducation". En Gaston Mialaret e Jean Vial, *Histoire Mondiale de l'Éducation, II*, París, Presses Universitaires de France.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal (1991): *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, tomos I e II, Madrid, Cambio 16 e Caja de Madrid.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Emilia (1998): "Las primeras teorías de la modernidad pedagógica". En Antoni J. Colom (coord.), *Teorías e instituciones contemporáneas de la educación*, Barcelona, Ariel.
- DURÁN, Frei Diego (1967): *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme. México*, tomo I, México, Porrúa.
- DURKHEIM, E. (1989): *Educación y sociología*. Introducción de Paul Fauconnet, epílogo de Joan Borrell, Barcelona, Península.
- ERASMO DE ROTTERDAM (1987): *Elogio de la locura*, Madrid, Espasa Calpe.
- FRISCHMANN, Donald H. (1990): *El Nuevo Teatro Popular en México*, México, INBA.
- GARCÍA ICAZALCETA, Joaquin (1941): *Nueva colección de documentos para la historia de México. Códice Franciscano Siglo XVI*, México, Editorial Salvador Chévez Hayhoe.
- GARCÍA SORIANO, Justo (1945): *El teatro universitario y humanístico en España*, Toledo, Talleres Rafael Gómez-Menor.
- GOLDSTÜCKER, Eduard (1992): "El renacimiento de la literatura nacional checa". En Erika Wischer (dir.), *Historia de la literatura. Ilustración y Romanticismo, 1700-1830*, Madrid, Akal.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (1991): *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán (2000): *Resistencia cultural e diferencia histórica*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco.
- GRIMM, Gunter E. (1991): "La búsqueda de la propia identidad. Literatura alemana del siglo XVI y XVII". En *Historia de la Literatura. El mundo medieval 1400-1700* (tomo III), Madrid, Akal.
- HAUSER, Arnold (1976): *Historia social de la literatura y del arte* (tomos I, II e III), Madrid, Guadarrama.

- HORCASITAS, Fernando (1974): *El teatro náhuatl: épocas novohispana y moderna*, México, UNAM.
- HUBIG, Christoph (1991): "Humanismo. El descubrimiento del yo individual y la reforma educativa". En *Historia de la literatura. Renacimiento y Barroco* (tomo III), Madrid, Akal.
- HURTADO, María de la Luz (1997): *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social*, Irvine, California, Gestos.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1970): *Teatro medieval*, Madrid, Editorial Castalia.
- LEMOYNE, Giovanni Battista (1903): *Memoria Biografiche di Don Giovanni Bosco*, tomo III, Torino, Tipografica e Libreria Salesiana.
- MARGOLIN, Jean-Claude (1981a): "L'éducation à l'époque des grands humanistes". En Gaston Mialaret e Jean Vial, *Histoire Mondiale de l'Éducation*, II, París, Presses Universitaires de France.
- MARGOLIN, Jean-Claude (1981b): "L'éducation aux temps de la Contre-Réforme". En Gaston Mialaret e Jean Vial, *Histoire Mondiale de l'Éducation*, II, París, Presses Universitaires de France.
- MCCABE, William H. (1983): *An Introduction to the Jesuit Theater*, San Luis, The Institute of Jesuit Sources.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús (1995): *Los Jesuitas y el Teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Universidade de Oviedo.
- MIALARET, Gaston e VIAL, Jean (1981): *Histoire Mondiale de l'Éducation* (3 tomos), París, Presses Universitaires de France.
- OLIVA, César e TORRES MONREAL, Francisco (1990): *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra.
- PRIETO STAMBAUGH, Antonio e MUÑOZ GONZÁLEZ, Yolanda (1992): *El teatro como vehículo de comunicación*, México, Editorial Trillas.
- ROECK, Bernd (1991): "Reforma y Contrarreforma: Los grandes acontecimientos de la historia del pensamiento entre la Edad Media y la Edad Moderna". En *Historia de la literatura. Renacimiento y Barroco* (tomo III), Madrid, Akal.
- SÁNTA, György (1956): *San José de Calasanz*, Madrid, Editorial Católica.
- SANVISENS, Alejandro (ed.) (1984): *Introducción a la Pedagogía*, Barcelona, Barcanova.
- SCHANDEN, Egon (1981): "Las religiones indígenas de América del Sur". En Henri-Charles Puech, *Las religiones de los pueblos sin tradición escrita. Historia de las religiones*, vol. 11, Madrid, Siglo XXI Editores.
- SNYDERS, Georges (1974): "Los siglos XVII y XVIII". En M. Debesse e G. Mialaret, *Historia de la pedagogía*, tomo II, Barcelona, Editorial Oikos-Tau.
- SZYROCKI, Marian (1991): "Literatura polaca: Edad de Oro y decadencia". En *Historia de la Literatura. El mundo medieval 1400-1700* (tomo III), Madrid, Akal.

- TEL HAAR, Carel (1991): “La edad de oro de la literatura de los Países Bajos”. En *Historia de la Literatura. El mundo medieval 1400-1700* (tomo III), Madrid, Akal.
- TRENARD, Louis (1981): “L’entre-deux siècles”. En Gaston Mialaret e Jean Vial, *Histoire Mondiale de l’Éducation, II*, París, Presses Universitaires de France.
- TRUSSLER, Simon (1994): *Cambridge Illustrated History of British Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press.
- VERSÉNYI, Adam (1993): *El teatro en América Latina*, Cambridge, Cambridge University Press.
- VIEITES, Manuel F. (1997): “O ensino teatral en Galicia. Unha proposta de normativización e normalización”. En Manuel F. Vieites (coord.), *Teoría e técnica teatral. Unha introducción*, Compostela, Edicións Laivento.
- VIEITES, Manuel F. (2002): “¿Informal, non formal e formal? Da educación e das súas tipoloxías. Unha proposta de análise”. En *ADAXE, Revista de Estudos e Experiencias Educativas*, Santiago de Compostela, número 17.
- VILLEGAS, Juan (1997): *Para un modelo de historia del teatro*, Irvine, California, Ediciones de Gestos.
- WICKHAM, Glynne (1992): *The medieval theatre*, Cambridge, Cambridge University Press.
- WILLIAMS, Jerry M. (1992): *El teatro del México colonial. Época misionera*, Nova York, Peter Lang.
- ZIELSKE, Harald (1989): “El desarrollo del drama y el teatro religioso y profano en la Edad Media”. En *Historia de la Literatura. El mundo medieval 600-1400* (tomo II), Madrid, Akal.
- ZIELSKE, Harald (1991a): “Los comienzos del teatro renacentista en Italia”. En *Historia de la Literatura. El mundo medieval 1400-1700* (tomo III), Madrid, Akal.
- ZIELSKE, Harald (1991b): “Drama y teatro en Inglaterra, Países Bajos y Alemania”. En *Historia de la Literatura. El mundo medieval 1400-1700* (tomo III), Madrid, Akal.
- ZURDO RUIZ DE AYÚCAR, María Teresa (1996): “Introducción”. En Hans Sachs, *Pasos de Carnaval*, Madrid, Cátedra.

ARTIGOS E NOTAS

NO CENTENARIO DA “ESCOLA REXIONAL DE DECLAMACIÓN” (1903-2003)¹

Henrique Rabuñal Corgo

IES “Manuel Murguía” (Arteixo)

No contexto da nosa problemática historia teatral, a fundación e as actividades da Escola Rexional Galega de Declamación –en diante ERD– sinalan un fito senlleiro. Nin o efémero da experiencia nin os permanentes e nunca ben esclarecidos conflitos vividos no seo da ERD nin, obviamente, as diversas interpretacións feitas deses litixios restan relevancia ao significado da ERD –unha ocasión emblemática, por precursora, da accidentada e privilexiada vida teatral coruñesa, que cumpre estes días o seu primeiro centenario–. A ERD debe ser entendida no contexto galeguista –rexionalista se se quixer– tecido na Coruña a finais do XIX e comezos do XX polos tertulianos –tan murguinianos– da Cova Céltica². De aquí saíron publicacións como a *Revista Gallega* (1895-1907)³, iniciativas políticas de baixa intensidade como a Liga Gallega (1897)⁴ ou, anos despois, Solidaridad Gallega (1907)⁵. Neste contexto é onde debemos encaixar a fundación da Academia Galega⁶ e que desde 1916 desembocará no nacionalismo⁷. A ERD preludia

1. Este texto recolle a intervención do autor na mesa redonda “A Escola Rexional como experiencia teatral e cultural” (A Coruña, 15-II-2003) integrada nas Xornadas conmemorativas “I Centenario Escola Rexional Galega de Declamación”, organizadas polo Consello da Cultura Galega e o Concello da Coruña.

2. Liderados por Murguía e Pondal, xúntanse na librería de Carré para impulsar diversas iniciativas relacionadas coa arte, coa política, coa lingua e coa literatura do país. Salinas, Carré, Martelo Paumán e Lugrís –este á súa volta de Cuba– frecuentan a Cova.

3. Semanario galeguista de literatura fundado e dirixido por Galo Salinas entre 1895 e 1907 e documento fundamental para coñecermos a historia da ERD e do teatro, pois publica comentarios de representacións, así como textos teatrais. Carré, Martelo Paumán, Cuveiro, Pondal, Murguía, Curros, Rodríguez López, o actor Jambrina, Porto Rei, Valladares, Saco y Arce, Noriega, os Camba, Armada Teixeira, Vaamonde, Tettamancy, Eladio Rodríguez e Lamas Carvajal cóntanse entre os seus principais colaboradores.

4. Organización rexionalista fundada en 1897. Presidida honorificamente por Murguía, foi impulsada por Carré, Lugrís e Salvador Golpe. Foron colaboradores da Liga Salinas, Banet, Vaamonde e Eladio Rodríguez.

5. Carré e Lugrís adheríanse en 1907 ao seu manifesto fundacional. Os seus órganos de expresión foron *Galicia Solidaria* e *A Nosa Terra* (1907-1908) –de cuxa impresión Carré é responsable– onde Lugrís populariza o pseudónimo Asieumedre e publica dúas peñas. O xornal informa no seu nº. 24 (26-I-1908) da representación de *Mareiras* en Ferrol e na Coruña por unha Escola Dramática Rexional que dirixía Sánchez Miño.

6. Carré e Salinas foron os seus primeiros secretario e bibliotecario. Lugrís foi membro fundador e logo presidente mentres Martelo Paumán adquire en 1921 a condición de académico.

7. Lugrís e Carré participan nos actos galeguistas de 1916 e 1917 mentres Salinas se incorpora tardiamente (1923). Será no tempo das Irmandades cando se valorice na súa xusta medida o significado da ERD na historia do noso teatro e cultura.

a actividade teatral da época nacionalista, proxecta o labor teatral de autores tan relevantes como Lugris e Salinas, aspirando, ademais, a formar actores. Lugris é quen mellor encarna o dramaturgo galego destes anos e quen domina a incipiente vida teatral galega. El e Salinas son as grandes referencias do teatro galego destes anos representando opcións estéticas e ideolóxicas diferenciadas.

A ERD irrompe na cidade nun momento onde o teatro –mesmo os apropiados do Entroido– se vehicula en español. Véxase, a este respecto, a abundante documentación ofrecida por Díaz Pardeiro (1992). Lonxe quedaba a estrea de *A fonte d’o xuramento* (1882) e aínda as representacións de *A torre de peito burdelo* ou os ecos dos espectáculos montados en Cuba ou na Arxentina. A formación dun grupo de teatro estable que garantise a representación e fomentase a escrita de pezas é o obxectivo dos actores afeccionados da ERD e dos seus directivos. Había autores interesados na escrita de teatro –ademais dos representados pola ERD: Armada Teixeiro⁸, Carré Aldao⁹, Cuveiro Piñol¹⁰, González Varela¹¹, Roxelio Civeira¹², Amor Meilán¹³, Otero Pimentel¹⁴ ou Álvarez Giménez¹⁵– e, nunha Coruña de 40 000 veciños, existía xa non só unha vida teatral –en español– moi activa, senón que funcionaban diversos grupos de afeccionados na Coral Obreira¹⁶, no Círculo de Artesáns, na Sociedade “Bellas Artes”, na Sociedade “Germinal”, no Liceo Herculino ou no Círculo Cervantes. Galo Salinas, desde os anos 80, ideara o proxecto contemplando a –para nós utópica– posibilidade de profesionalización do grupo. Non é casual que os promotores da ERD busquen a súa implicación.

8. Armada Teixeiro (1858-1920) estreara na Habana, en 1886, *¡Non máis emigración!*

9. Eugenio Carré Aldao (1859-1932) é autor de traballos tan relevantes como a súa historia da literatura (1903; 1911), onde pode lerse a primeira antoloxía de textos teatrais (Armada, De la Iglesia, Martelo Paumán, Nan de Allariz e Lugris), e dunha *Memoria crítico-bibliográfica sobre el teatro regional gallego*, redactada en 1913. A súa obra *Sacrificio* (“boceto dramático” en dous actos) foi galardoada en Lugo, en cuxo Círculo das Artes será estreada o 15 de abril de 1917. A Escola Dramática Galega representou a peza na súa terceira velada, o 5 de novembro de 1922, coa participación das actrices Consuelo Varela, Rosa Martínez e Francisca Arroyo.

10. Xoán Cuveiro Piñol (1821-1906) é autor dun drama, *Pedro Madruga*, elaborado a partir da *Relación* de Vasco da Ponte recollida por Vicetto (1827), no que o asunto Madruga perde protagonismo en favor dunha historia de amor. O drama resulta pesado, literario, retórico e pouco teatral.

11. González Varela (1868-1906) vira premiar en Tui (1891) a súa comedia en verso *Amor e meiguera*.

12. Roxelio Civeira é autor de *A hora de san Lourenzo*, premiada en 1886 e representada en diferentes ocasións antes da fundación da ERD.

13. Amor Meilán (1867-1933) é autor do drama histórico *Men Rodríguez Tenorio*, premiado en Pontevedra en 1886.

14. Luís Otero Pimentel publicará tamén na Coruña a súa comedia bilingüe *Madre ejemplar*.

15. De Emilio Álvarez Giménez (1830-1911) fora premiada en Pontevedra en 1882 a súa obra *Mari-Castaña. Unha revolta popular*, editada en 1984 por Xosé M.^a Álvarez Blázquez.

16. Segundo Díaz Pardeiro (1992) este grupo representou o 28 de xuño de 1903 a comedia *Os intelixentes*.

O primeiro presidente da ERD, Galo Salinas (1852-1926), fora un dos protagonistas do rexurdimento do teatro galego, que vira premiadas, publicadas e estreadas –na Galiza e na emigración– algunhas das súas pezas, sobre todo nos anos 90. En 1896 Salinas editara en 67 páxinas o primeiro texto teórico de relevancia feito sobre o noso teatro: a *Memoria acerca de la dramática gallega*. Salinas vinculaba o estado do noso teatro coa difícil situación lingüística do galego –falado en público por primeira vez en Tui en 1891–, ligaba rexionalismo político e teatro e alertaba sobre a carencia de actores, ao tempo que propugnaba a fundación dunha Compañía de Amadores. Mantén Salinas que o galego é un idioma e non un dialecto, informa dos textos e das representacións teatrais que coñece desde 1800 e explica a situación do teatro nos Países Cataláns. Ademais de poeta e ensaísta, Salinas escribiu teatro en español e numerosas pezas en galego: *Carmela*, *Sabela*, *Copas e bastos*, *Feromar*, *Entre o deber y o querer*, *A fidalga*, *A campán (honor golfesco)*, *Alma gallega*, *Entre dous mundos*, *Contrabando e contrabanda*, *O crime da silveira*, *Vós e nós*, *Os meus amores*, *¡Coida non cho creben!...* En 1891 editara *A torre de peito burdelo*, premiada no Certame Literario organizado por El Liceo Brigantino o 7 de setembro de 1890 e lida polo autor en Betanzos o 26 de outubro de 1890. O coro Cántigas da Terra, que xa estreara *Sabela* e *Copas e bastos*, representará en 1921 a obra de Salinas *Bodas de ouro, diálogo festivo pra actriz e actor de caraute*.

Eduardo Sánchez Miño (1872-1921), autor, actor e director, foi o gran promotor do teatro galego nesta época. Logo de conseguir a creación da ERD, estará na Escola Cómico Dramática Galega¹⁷ (1904), no grupo de teatro da Sociedade “Bellas Artes”¹⁸ (1905), na Primeira Compañía Cómico Dramática Galega (1906), na Escola Dramática Rexional (1908, Ferrol) e na Escola Dramática Gallega (1913, Ferrol), cuxo repertorio¹⁹ contén todo o da ERD. Sánchez Miño, en 1902, comeza a dirección artística dos ensaios cun grupo de actores para que a ERD debute a noite histórica do 18 de xaneiro de 1903 no Principal da Coruña –hoxe Rosalía de Castro–, coa representación de dúas pezas en español –*Por no llegar a tiempo* e *Robo en despoblado*, esta segunda de Miguel Ramos Carrión e Vital Aza– e dunha en galego –*¡Filla...!*– que xa fora estreada en Bos Aires en 1894 e que tanto o público como a crítica acolleran ben. Para Leandro Carré (1960), espectador daquela representación, aquel espectáculo “facía realidade a creazón do Teatro Galego”.

17. Coa que representa *La Dolores* de Feliú y Codina o 13 de marzo de 1904 no Principal coruñés.

18. Con esta sociedade, xunto con Niceto Sánchez e Ricardo Morales, representa o propósito *Muñecos en movimiento* de José Llópiz, no Entroido de 1905, e a zarzuela *A revirar a novia*, o 9 de xullo de 1905.

19. Pode verse na *Historia do teatro galego* de Laura Tato (1999: 67).

Acompañaron a Sánchez Miño un grupo de actores que a continuación relacionamos, vinculados coas pezas representadas pola ERD:

	<i>¡Fillá...!</i>	<i>A ponte</i>	<i>Minia</i>	<i>Mareiras</i>
Celia Anguita			⊖	
Consuelito Anguita		⊖		
María Anguita	⊖			
Xulia Anguita		⊖		
Bernardo Jambrina	⊖	⊖	⊖	⊖
Zoilo Díaz	⊖			
Gonzalo González			⊖	
Luís Lens				⊖
Federico Lago	⊖		⊖	⊖
Lola Losada	⊖			
Sebastián Naya				⊖
Consuelo Puga		⊖	⊖	
E. Sánchez Miño	⊖	⊖		
Luís Torres		⊖		
Mariano Tudela			⊖	

Xulia Anguita estreou tamén o monólogo *Rentar de Castromil*, de Paumán del Nero. Outros actores da ERD foron Xosé Blanco, Manuel Díaz, Pedro González, o coñecido Francisco Lumbreras –director da sección de declamación do Liceo Brigantino–, Luís Panisse, Carlos Rei, Abelardo Rivas, Xosé Sánchez, Carlos Veiga ou Xosé A. Velo.

A ERD nace para satisfacer as necesidades dos actores e dos autores e para conquistar un público real que se deleitaba, nos anos 1903 e 1904, na Coruña, coas compañías de María Tubau, Cirera Muñoz ou da Vitaliani. A ERD promoveu tamén unha certa crítica de obras e espectáculos, un certo labor historiográfico e contribuíu ao debate máis amplo da necesidade dunha progresiva normalización cultural que non se conseguía sen ir gañando territorio no ámbito da presenza oral do idioma e no específico do teatro. Concibido como espectáculo, o teatro conferíalle ao noso idioma unha dignidade reservada desde sempre ao español. Desa interferencia de funcións naceron polémicas moi interesantes coincidindo co debut da ERD, no que Sánchez Miño encarnara o papel principal e desenvolvera a función de director. As polémicas teñen dous vectores: o idiomático e o político, que viñan sendo como as dúas caras da mesma moeda. Todo o rexionalismo, desde Salinas a Villar Ponte, defende o teatro en galego. Os sectores máis reaccionarios ven nese teatro unha vocación de ruptura da España uniforme. A representación dera lugar a un debate arredor do teatro galego e do teatro en galego, o teatro de tese e as implicacións políticas do teatro.

O certo é que, conseguidas as 500 pesetas na velada do 18 de xaneiro, a ERD queda constituída cos seus socios protectores –entre eles Víctor

Castor e Porto Rei–, os seus alumnos e un Directorio encargado de examinar as pezas para a súa montaxe. Este estaba formado por un presidente –que era Galo Salinas–, un director técnico, dous directores artísticos, un bibliotecario, un contador, un tesoureiro, varios vogais e ata un representante. Nacera a que Francisco Pillado (1991) considera “primeira compañía teatral de repertorio que exista na Galiza”. A presidencia de Salinas foi brevísima, pois no mes de maio de 1903 xa temos constatado o afastamento da ERD do propio Salinas e dalgúns dos actores. No mes de marzo de 1903, a ERD ensaia un novo drama –*A ponte*– e un monólogo máis, pero a estrea non se produce. En medio desta crise evidente, o 24 de xuño de 1903 representábase *¡Filla...!* a beneficio do artista Luís Torres –fora membro da disolta compañía de María Tubau–, tamén coa actuación de Sánchez Miño. Entre o público senta D.^a Emilia Pardo Bazán. Tamén se representarán *Calvo y compañía*, de Vital Aza e Ramos Carrión, e *Jugar al moscardón*, de Julio de las Cuevas García. Salinas comezara a súa xerencia pedindo aos autores o envío de pezas escritas en galego –impresas ou inéditas, fosen cómicas, tráxicas, breves, longas, en verso ou prosa–. A ERD reservaba para os autores “la gloria que les corresponda con el estreno de sus obras, a parte los derechos de representación”. Dos primeiros en atender aquel chamado foi Cuveiro, quen envía o seu drama histórico –xa editado– *Pedro Madruga*. A vida da ERD non pode ser máis accidentada e as desavinzas e conflitos internos sucederanse tanto entre os actores como entre os membros do Directorio.

¡Filla...! –representada en Buenos Aires en 1894, 1904 ou 1906– é unha das obras máis escenificadas do noso teatro. Este *coadro dramático de costumes gallegos n'un acto* e escrito en verso fora premiado no Certame organizado en 1892 pola Sociedad Económica de Amigos del País. Mantendo trazos románticos e próxima do melodrama social, a comedia, ambientada en Xubia, sitúanos na problemática de Patrizo –un vello atormentado, viúvo, a quen lle morreu un fillo; tamén pai dunha filla, María, quen, embarazada dun “xefe d'os camiñeiros”, opta por marchar da casa para evitar a deshonra familiar–. Xuliana, irmá de Patrizo, reclama e anuncia na primeira escena o perdón que pon punto final á obra. María traballara de costureira na vila e perdera o fillo. Na escena IV, Patrizo e Pedro botan unha partida de tute e, mentres o vello atende á baralla, o mozo aborda os temas que realmente interesan, comunicando a chegada dunha señora pedindo cartos para un centro relixioso e obrigando a Patrizo a facer apoloxía do perdón e da caridade. A ideoloxía rexionalista do autor aparece na escena VI, na que María fai unha defensa do galego e da “patria galega” ao tempo de referir a súa historia, adxudicándolla a unha inexistente amiga, seguindo o procedemento da anagnórise. Na escena final, María descóbrese chamándolle “con tenrenza” pai ao Patrizo e solicitando del o perdón ou a morte. O vello reconece á filla chamándolle xustamente “Filla... d'ayalma”. Os xornais reconecen na peza, a raíz da estrea pola ERD, unha obra de mérito digna de impulsar o que denominaban “implantación do teatro- en nuestro país”.

Desde entón e ata a desaparición da ERD, LUGRÍS FREIRE é o presidente do Directorio. Manuel LUGRÍS FREIRE (1863-1940) serviu de ponte entre as conquistas rexionalistas finiseculares e os avances nacionalistas na época de preguerra. Na súa etapa cubana escribira a comedia *A costureira de aldea*. Xa

en Galiza o seu nome aparece ligado a todas as iniciativas políticas e culturais de signo galeguista, desde a Cova Céltica ata o Partido Galeguista. A súa obra *A ponte* consegue un éxito de críticas na velada da ERD do 18 de xullo de 1903²⁰ e, xa con máis público, na do 22 de novembro de 1903²¹. Segundo Laura Tato (1999, 51), a obra recolleu un novo éxito na súa representación en Ferrol en decembro de 1903. Lugrís conecta cos graves problemas laborais e sociais da cidade e cun tipo de teatro de grande éxito na altura e na cidade: o drama social de Joaquín Dicenta e pezas como *Juan José* (1895) ou *El señor feudal* (1897). *A ponte* é un drama en prosa no que o autor tentou que os personaxes falasen como *agora*, por ser a acción contemporánea e porque, na súa opinión, ao público non lle gustaba a linguaxe excesivamente literaria. Lugrís inaugura un teatro en prosa, social, popular, revolucionario e de éxito. Críticase a tiranía caciquil e deféndese a causa dos humildes e dos explotados. Pedro, marido de Ánxela, está preso pola falsa denuncia dun cacique que pretende forzar a súa muller. Ao final, Pedro mata o vinculeiro nunha ponte, contando co consentimento do seu compadre Antón, quen propón a emigración como saída á miseria e á inxustiza. A peza resulta innovadora tamén pola incorporación dun obreiro e por lexitimar o uso da máxima violencia. Salinas, con motivo da representación do 22 de novembro, consideraba que a peza fería os sentimentos relixiosos e políticos do pobo, postulando que Antón debía ter impedido o homicidio.

Os problemas no seo da ERD nestes meses seguen aí, e vai ser en Ferrol onde a ERD estree a súa nova obra –*Minia*– e onde repoña *A ponte* os días 19 e 20 de marzo de 1904. *Minia* represéntase tamén na Coruña, nunha velada dedicada a Curros, o 8 de outubro de 1904²² e tamén o día seguinte. *Minia*, criada nunha casa fidalga, ten un fillo de Xacobe, que se chama Fiz. Morto Xacobe, Fiz fora designado primeiro herdeiro e Reinaldo –irmán de Xacobe–, segundo. Reinaldo, con vistas a herdar, pretende casar con *Minia* e, ao non conseguilo, decide matar o cativo. Con todo, *Minia* apuñala o cacique apoiada por Martiño, quen a axudara nos tempos duros e tamén a protexe agora, sen disimular o seu amor por ela.

O 15 de outubro a ERD estrea *Mareiras* e o 18 do mesmo mes repiten *Mareiras*, presentando *Rentar de Castromil*, o monólogo de Paumán del Nero. Con *Mareiras* pretendeu Lugaís facer un drama longo. As mareiras e o sueste impiden a saída ao mar dos mariñeiros provocando a ameaza da fame. Aparece un conflito amoroso entre Carmela –comprometida con Cidrán, mais no final amante de Paulos–, Cidrán –enfrentado ao mundo de D. Amaro– e Paulos –absolutamente solidario co discurso ético que encarna aquel crego–. O autor confronta a situación económica de Paulos, deficitaria, e a de Cidrán, desafoxada. A solución do conflito é posible coa intervención do crego D. Amaro, que acaba entendendo que o amor só ten razón de ser entre Carmela e Paulos. A figura deste clérigo resulta decisiva. D. Amaro é a antítese máis acabada do seu antónimo, ideolóxica e clericalmente, D. Perfeito –repárese no nome–. Mentres aquel ten prohibido misar e opta por consagrarse á educación –proxecto espiritual– e á alimentación

20. Cando tamén se debeu representar *Chifladuras* de Vital Aza.

21. Cando se representou *Jugar al moscardón*.

22. Nesta ocasión tamén se representan *Los postres de la cena* e *La ocasión la pinta calva*.

–proxecto material– das xentes do pobo, este, crego titular da vila, está interesado en conseguir diñeiro das minguadas arcas dos veciños. Francisco Pillado (1991, 73)²³ sinalou a influencia do papa León XIII e da súa enciclica *Rerum novarum* no noso dramaturgo. Desaparecida a ERD, Lugrís proseguíu a súa actividade teatral con *Esclavitú* (1906), estreada o 19 de setembro de 1910 no Teatro Circo E. Pardo Bazán da Coruña polo grupo da Sociedade Talía. En 1907 e no Pavillón Lino da Coruña, a Compañía de González Hompanera representara en castelán –e con tradución do propio autor– as pezas *Mareiras* e *A ponte*. Logo de dar a coñecer en *A Nosa Terra* (1907-8) *Ir por lan* e *La ofrenda...*, Lugrís edita *O pazo* (1917) xa no contexto ideolóxico das Irmandades da Fala e finalmente *Estadeña* (1919).

Evaristo Martelo Paumán del Nero (1853-1928), aristócrata, avogado, concelleiro, poeta da onda pondaliana en *Líricas gallegas* (1894), *Landras e bayas* (1919) e *Andeiro* (1922), editara en 1894 o monólogo *Rentar de Castromil*, ideado para ser representado. Trátase dunha peza de 144 versos, de carácter narrativo e de temática amorosa. O monólogo consta de tres partes formadas por oito, doce e dezaseis estrofas de hendecasilabos. Na I parte, a moza Rentar narra a desaparición do seu amado a pesar de ser incapaz de terlle declarado o seu amor. Así remata esta parte:

El para min he todo, eu para él nada;
aínda non sabe o que por él sufrín,
que vay con él a paz da miña vida,
que hasta os amores de meus pais perdín.

Na II, Rentar evoca o encontro co dono do pazo e como, ao miralo aos ollos e ser beixada na man, ficou namorada daquel home.

Na III parte cóntasenos como se falou daquel encontro casual e como Rentar fora obxecto do desprezo de todos, dada a diferenza social existente entre ela e o fidalgo. A moza tenta, sen éxito, o suicidio, e vive desde entón desconsolada:

Todo fuxeu pra min; velo de lonxe,
unha palabra oírille; mirar fiel
a luz da súa ventán hasta que morre,
velarllo sono maxinando n'el.

.....

Xa o non vexo, diante iban os criados;
fechado queda o pazo, ¡ay Dios! así
somella sepultura; outra o meu peito
¡Nin podo os ollos arredar d'ali!

23. “A idea de que ‘a caridade e o amor cristián poden ser a base do entendimento entre obreiros e patróns’, latexa, con máis ou menos intensidade, nalguns dos seus (de Lugrís) dramas. Compre dicir que, a figura do chamado ‘Papa Democrático’, gozou de bastante predicamento, polo menos, en determinados círculos progresistas europeos, e que, mesmo na *Revista Gallega*, e con motivo da súa morte, lle dedicaron toda a primeira plana do número 436, de 26-7-1903, así como unha serie de comentários e notas laudatórias, nas páxinas interiores”.

A ERD prevé, logo da estrea de *Rentar de Castromil*, unha *tourné* por diversas vilas galegas, pero coincidindo coa incorporación de Jambrina á Compañía de Enrique Borrás e a súa consecuenta marcha a Madrid, a ERD desmémbrase, a pesar de alumnos seus ofrecer –en español– unha velada no Círculo de Artesáns o 19 de marzo. O teatro galego volverá á Coruña nos anos 1908 e 1909, da man de Nan de Allariz, e en 1910, cando o Grupo Talía estree a *Esclavitú* de Lugrís. A semente, porén, está botada e irá dando os seus froitos no país pero tamén na Arxentina e en Cuba.

Hai que indicar que durante a breve existencia da ERD varios autores ofreceron as súas obras para ser representadas. No caso de Salinas parece que foron catro (*A campán*, *Sabela*, *Feromar* e *A fidalga*). Outros dramaturgos que ofreceron os seus textos foron Otero Pimentel (*Camiño de Santiago*), Carré Aldao (*Sacrificio*), Urbano González (*Amor e meiguería*) ou Cuveiro Piñol (*Pedro Madruga*).

Xunto ao teatro en español, a ERD quixo facer posible un teatro en galego, no corazón da mesma cidade que estes días de 2003, xusto un século despois, rende merecida homenaxe a aqueles actores e actrices, directores, autores, críticos e espectadores pioneiros. Facemos nosas as palabras do profesor Verdini Deus (1981) cando afirma

O feito de que esta colectividade (ERD) só se mantivese en funcionamento dous anos, 1903 e 1904, non nos debe facer esquecer que as súas representacións constitúen o precedente de todos os esforzos e iniciativas que se levaron a cabo ata os nosos días, con mellor ou peor éxito, pola intensificación e asentamento da vida teatral galega. Dende entón quedaron botados os cimentos do teatro galego, por ser o primeiro intento cara á normalización do noso movemento dramático /.../ Coa ERD xorde por primeira vez no teatro galego unha presenza, aínda que cativa, do que máis enriba se chamou vida teatral, a cal se verá axudada polo predominio do teatro realista e a entrada de elementos sociais no teatro galego.

BIBLIOGRAFÍA

- CARRÉ, Leandro (1960): *Literatura galega. Teatro*, Porto, Céliuga.
- DÍAZ PARDEIRO, José Ricardo (1992): *La vida cultural en La Coruña. El teatro 1882-1915*, A Coruña, Concello da Coruña.
- PILLADO MAYOR, Francisco (1991): *O teatro de Manuel Lugrís Freire*, Sada, Eds. do Castro.
- RABUÑAL CORGO, Henrique (1989): *A xeración escolar. (Notas para a historia do teatro galego)*, Memoria de licenciatura, Universidade de Santiago, Facultade de Filoloxía, Dpto. de Filoloxía Galega.
- TATO FONTAÍÑA, Laura (1999): *Historia do teatro galego*, Vigo, A Nosa Terra.
- VERDINI DEUS, Xoán Carlos (1981): *O teatro galego até o 1903. (As orixes do teatro galego contemporáneo)*, Memoria de licenciatura, Universidade de Santiago, Facultade de Filoloxía, curso 1980-1981.

A DENEGACIÓN ESCÉNICA NO TEATRO E NO CINE

Santiago Díaz Lage

Université de Rennes 2

Denegación e transitoriedade do espectáculo

Segundo a definición máis común, a denegación escénica é un proceso vencellado co funcionamento fundamental do teatro que consiste en presentar baixo forma material e concreta accións e personaxes de ficción (Ubersfeld 1989, 33-38). Esta ilusión do teatro destrúese a si mesma, é a transposición e o desdoblamento do actor en diversas esferas da ficción, en todos os papeis que pode. A denegación escénica “permet au spectateur de voir le réel concret sur la scène et d’y adhérer en tant que réel, tout en sachant (et en n’oubliant que pour de très courts instants) que ce réel n’a pas de conséquence hors de l’espace de la scène” (Ubersfeld 1996, s.v. “dénégation”; *cfr.* Mannoni 161-183 e 301-314) e afirma a transitoriedade do artificio teatral, facendo visibles nel unha serie de *rastros da realidade*: os corpos dos personaxes son tamén os corpos dos actores e das actrices que os interpretan e os obxectos, malia estaren presentes en escena, quedan prohibidos e negados para o espectador, separados del. Non é a representación a que se prolonga na vida, senón a vida a que se prolonga a través da denegación escénica, nos materiais e soportes físicos da representación. Por iso, o escenario baleiro non chega a ser escena, espazo da ficción, mentres non está ocupado por un actor, e os efectos escénicos –os decorados, o vestiario, os obxectos de *atrezzo* e mesmo a música e os xogos de luz– non teñen significado nin *continuidade iconolóxica* se non van asociados á *humanidade* deste: “le passage de l’espace décor à l’espace-forme suppose la présence, non plus d’un système construit où les éléments scéniques se combinent pour former un lieu «réel», mais d’objets discontinus qui cessent d’avoir le statut d’accessoires pour devenir au sens plein du terme des éléments signifiants” (Ubersfeld 1981, 125; Abuín González).

Esta definición exclúe, de entrada, a denegación cinematográfica, porque no cine non se presenta o mundo de ficción baixo unha forma concreta e material, senón nunha imaxe: ao contrario que o espazo teatral tradicional, o filmico é sempre un espazo-forma e os obxectos non son accesorios, senón elementos significantes dende un principio. Se no teatro o escenario non chegaba a ser escena mentres non o enchese a presenza humana do actor/personaxe, no cine a imaxe é sempre escena, porque está *animada* pola cámara en movemento (*cfr.* Abuín González; Banu e Ubersfeld; McAuley). Cómpre confrontar o efecto da denegación teatral con dúas tendencias históricas que sinalan Boris Eikhenbaum e Walter Benjamin no cine: unha é a autonomización do movemento físico visible e a outra é a disgregación da figura do actor en prol dos obxectos escénicos que antes eran meros accesorios. Segundo sinala

Eikhenbaum, “la invención de la cámara permitió excluir la dominante mayor del sincretismo teatral, *la palabra audible*, que fue sustituida por otra dominante, *el movimiento visible en sus detalles*”, satisfacendo así ao espectador medio, que “procura descansar de la palabra, únicamente quiere ver y adivinar” (Eikhenbaum, 54). Pola súa parte, na sección 10 de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Walter Benjamin afirma que o cine, mudo ou sonoro, tende por natureza a disgregar o traballo do actor e a concederlles autonomía escénica aos obxectos: “si el actor se convierte en accesorio, no es raro que el accesorio desempeñe por su lado la función de actor. En cualquier caso no es insólito que llegue el cine a confiar un papel al accesorio” (Benjamin, 37 n. 18). A súa conclusión é que a (re)producción industrial do cine ten consecuencias en, polo menos, dous planos distintos: dunha banda, implica a disgregación absoluta do traballo de actor; doutra, implica, segundo explicaron Horkheimer e Adorno, a consolidación xeral dunha consciencia falsificada da realidade:

El mundo entero es conducido a través del filtro de la industria cultural. La vieja experiencia del espectador de cine, que percibe el exterior, la calle, como continuación del espectáculo que acaba de dejar, porque este último quiere precisamente reproducir fielmente el mundo perceptivo de la vida cotidiana, se ha convertido en el hilo conductor de la producción. Cuanto más completa e integralmente las técnicas cinematográficas dupliquen los objetos empíricos, tanto más fácil se logra hoy la ilusión de creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se conoce en el cine. Desde la repentina introducción del cine sonoro, el proceso de reproducción mecánica ha pasado completamente al servicio de este propósito. La tendencia apunta a que la vida no pueda distinguirse más del cine sonoro. En la medida en que éste, superando ampliamente al teatro ilusionista, no deja a la fantasía ni al pensamiento de los espectadores ninguna dimensión en la que pudieran –en el marco de la obra cinematográfica, pero libres de la coacción de sus datos exactos– pasearse y moverse por su propia cuenta sin perder el hilo, adiestra a los que se le entregan para que lo identifiquen directa e inmediatamente con la realidad (Horkheimer e Adorno, 171).

O efectismo realista do cine pode suprimir toda consciencia de transitoriedade e de convencionalidade, porque o espectador non ten diante un corpo que encarne a *negatividade* da ficción. Tamén, neste senso tan inme-

diato, o difícil é, precisamente, descubrir “how new forms of montage in film are to be related to a pedagogy that stimulates thinking and prods the spectator out of some merely immanent contemplation of visual images” (Jameson 1991, 191; véxase tamén 279-295 e Jameson 1979). A denegación teatral, fonte de pracer para o espectador, permite un grao de distanciamento que no filme parece quedar simplemente abolido. A súa propia natureza, exacerbada polas tendencias da industria cultural, limita as posibilidades de disensión e de *incredulidade*: o espectador de películas non precisa aceptalas activa e conscientemente como ficción e, ás veces, tende a percibir como ficticias tamén aquelas imaxes que se lle ofrecen como realidade histórica (Abuín González; Bazin, 150-178). A imaxe cinematográfica, desentrañada a través de si mesma en documentais específicos sobre a produción de tal ou cal película, ten a inmanencia aparente da mercadoría; de aí procede o seu enorme poder de manipulación social, inversión do potencial político radical e mesmo revolucionario que se lle atribuíu inicialmente (Williams). Mais o problema real non é que as imaxes cinematográficas parezan ser sempre as mesmas, senón o feito de que nas condicións presentes, independentemente das intencións que guíen ás persoas que fan unha película, o proceso da súa produción parece estar abocado dende un principio á reprodución dunhas iconas e duns ideoloxemas preestablecidos. Se o teatro é, en última instancia, unha comunicación entre persoas fisicamente copresentes, o cine é unha relación entre persoas mediada por imaxes que aspiran á autonomía e á inmanencia. O cine abre, porén, a perspectiva de modificar substancialmente a percepción das relacións entre persoas, “constructing a new or altering a known flow” (Williams, 113), mais a dita modificación pode operar –e de feito opera– en direccións sumamente reaccionarias, que só afirman a identidade das imaxes hexemónicas, modelo dunha “selective reproduction” que, nun caso de retroalimentación ideolóxica impecable, favorece a aceptación do cine como forma de reprodución directa (Williams, 112).

A discusión segue aberta: como podemos facer que a imaxe rebente a súa aparente inmanencia, devolvéndose aos procesos humanos que están na súa orixe? A individualidade falsificada do actor cinematográfico reifícase dende o momento en que o seu corpo queda fixado nunha *imaxe-mercadoría* que pode circular independentemente como unha entidade autónoma e inmanente e, non obstante, está mediada por toda unha serie de condicionamentos ideolóxicos. Coido que unha das posibles respostas consiste en analizar a relación entre a denegación cinematográfica –se é que existe– e a ideoloxía do *star-system*.

O corpo denegado

Un dos aspectos máis rechamantes da industria cinematográfica, que se corresponde co sinalado por Horkheimer e Adorno, é a autonomización da imaxe separada do corpo do actor, que compensa a atrofia da súa aura e a perda da súa presenza única e orgánica coa construción dunha *personality* fóra dos estudos (Horkheimer e Adorno, 165-212; Benjamin, 38-44). Igual que “the objects of the commodity world of capitalism also shed their independent ‘being’ and intrinsic qualities and come to be so many instruments

of commodity satisfaction” (Jameson 1979, 131), a imaxe chega a ser unha mercadoría, obxecto de ansiedade para o produtor e para o consumidor, obxecto que crea un suxeito:

El artista que actúa en escena se transpone en un papel. Lo cual se le niega frecuentemente al actor de cine. Su ejecución no es unitaria, sino que se compone de muchas ejecuciones. Junto a miramientos ocasionales por el precio del alquiler de los estudios, por la disponibilidad de los colegas, por el decorado, etc., son necesidades elementales de la maquinaria las que desmenuzan la actuación del artista en una serie de episodios montables. [...] El extrañamiento del actor frente al mecanismo cinematográfico es de todas todas, tal y como lo describe Pirandello, de la misma índole que el que siente el hombre ante su aparición en el espejo. Pero es que ahora esa imagen puede despegarse de él, se ha hecho transportable. ¿Y adónde se la transporta? Ante el público. Ni un solo instante abandona al actor de cine la consciencia de ello. Mientras está frente a la cámara sabe que en última instancia es con el público con quien tiene que haberse-las: con el público de consumidores que forman el mercado. Este mercado, al que va no sólo con su fuerza de trabajo, sino con su piel, con sus entrañas todas, le resulta, en el mismo instante en que determina su actuación para él, tan poco asible como lo es para cualquier artículo que se hace en una fábrica (Benjamin, 37-39).

O caso extremo na mercantilización e da disgregación da corporeidade do actor é a figura do dobre ou especialista, *carne de canón* ao servizo da industria cinematográfica. Coa súa intervención, a presenza orgánica do actor xa non se dispersa só en execucións distintas que despois quedan integradas artificialmente, senón en corpos distintos segundo as esixencias de cada contrato, os perigos da rodaxe ou as condicións de traballo impostas pola estrela. Dito con maior claridade: a montaxe de planos xa non se limita a reunir artificialmente varias execucións dun mesmo actor, senón que reúne varios corpos nunha soa imaxe que, ao cabo, se identifica iconoloxicamente cun único individuo. O espectador está disposto a aceptar como real o produto artificial dese proceso de suplatacións, o filme xa artellado en secuencias, mais, se prescindimos da montaxe e vemos o material previo, as imaxes brutas parécennos, de seu, artificiais e falsas, mentres que a ilusión da súa construción técnica semella aceptable e realista (Eisenstein, 57-71). Este efecto, afirmación da propia transitoriedade do espectáculo cinematográfico, complementa os efectos

da denegación escénica: se no teatro eran a vida e a realidade –incluídas a fisioloxía e a escatoloxía– as que se prolongaban na representación, denegando e relativizando, na produción capitalista do cine é a ficción a que se prolonga na realidade, tentando identificarse co mundo perceptivo da vida cotiá.

Aínda que se asimile á imaxe preexistente dunha estrela, a do dobre é unha presenza puramente física que permite obter a máxima rendibilidade do actor-*vedette* sen arriscar a súa integridade física nin, en certos casos, a súa respectabilidade moral –penso, por exemplo, nos especialistas que substitúen aos actores e actrices máis famosos nas escenas de nus–. Isto non ten cabida no teatro porque a súa función non é escénica, senón técnica e *comercial*, nun senso alleo á industria dramática; ninguén lle pide nunca autógrafos, porque fóra do estudo, fóra do traballo, perde o carisma do actor-*vedette* e non é recoñecible como figura pública. Esta dinámica exacerba e xeneraliza unha das tendencias que Piscator consideraba máis prexudiciais para a constitución dun teatro revolucionario: a exaltación do valor persoal dun dos actores en detrimento do proceso e do obxectivo xerais e colectivos da obra (Piscator, 95-100) e, tamén, unha das formas de despersonalización e alleamento propias da sociedade capitalista: “il ne faut pas dire qu’une heure d’un homme vaut une heure d’un autre homme, mais plutôt qu’un homme d’une heure vaut un autre homme d’une heure. Le temps est tout, l’homme n’est plus rien; il est tout au plus la carcasse du temps” (Marx, 101). No ciclo de produción e reprodución da industria cinematográfica, o actor-estrela convértese nunha mercadoría cultural que só existe na medida en que circula, e só circula na medida en que escraviza o traballo doutros individuos. Por poñer un exemplo ordinario, Arnold Schwarzenegger non pode exercer de Arnold Schwarzenegger, heroe de acción e patriota, se non conta cun dobre ou especialista que o suplante, paradoxalmente, nos planos ou nas escenas de perigo, garantindo así que a icona Arnold Schwarzenegger chegará a cumprir a súa axenda de traballo. É case coma se o rostro de Greta Garbo, no exemplo de Barthes, non pertencera a Greta Garbo, senón a unha dobre que só puidera achegar á industria cinematográfica ese rostro, esa expresión definida *a priori* (Barthes, 604-605). O dobre, en suma, é, case literalmente, actor por partida dobre e raíña por un día, xa que se fai cargo dunha esixencia técnica e, ao mesmo tempo, interpreta fuzadamente un papel reservado a unha estrela. Se, como dicía Adorno, “segundo os contidos se van deshumanizando, medra o interese nas personalidades supostamente importantes e a industria cultural especula coas batidas do corazón” (Adorno, 209), en determinados casos o dobre é a figura de *atrezzo* que garante a perpetuación do sistema, manténdoo todo o momento igual e cada vez peor.

Materializando a imaxe

Dende unha perspectiva materialista, a concepción hoxe hexemónica da imaxe cinematográfica, aparece como unha ideoloxía do empirismo e a nosa relación con ela como unha forma de fetichismo:

In the ideology of empiricism the world is regarded as flat, uniform, unstructured and

undifferentiated: it consists essentially of atomistic events or states of affairs which are constantly conjoined, so occurring in closed systems. Such events and their constant conjunctions are known by associal, atomistic individuals who passively sense (or apprehend) these given facts and register their constant conjunctions. Underpinning and necessary for the reified facts and fetishized of empiricism are thus dehumanised beings in desocialized relationships. Facts usurp the place of things, conjunctions that of causal laws and automata those of people, as reality is defined in terms of the cosmic contingency of human sense-experience (as conceived by empiricism) (Bhaskar, 9).

Inserida nunha trama sentimental incesantemente reproducida, a escatoloxía compensatoria de certos produtos da industria cultural, negación nada ambivalente do seu esteticismo barato habitual, aparece como unha inversión cómica dos códigos dominantes. Mais, nestas obras, a presenza do corpo non é máis que a desnaturalización do grotesco ao servizo dunha tendencia abstracta, da ideoloxía abstracta da clase hexemónica (Bajtín 59-130). A imaxe do corpo non pode aparecer no cine sen desvirtuarse, se non é a partir dunha negación radical non só dos códigos iconolóxicos dominantes, senón tamén das propias técnicas de representación. A dimensión grotesca e carnavalesca da figura de Mr. Creosote en *The Meaning of Life* de Monty Python, por exemplo, deriva de distintos aspectos técnicos: o vaivén do seu bandullo, asociado ao vómito que pronto sae del, fai esperar todo un banquete desmedido que, por asociación con varias frases feitas do imaxinario popular, só podería acabar en estoupido, mais, cando Creosote finalmente estoupa por ter comido unha barriña de chocolate de máis, descóbrese todo o seu tórax baleiro, formado por ordinarias costelas de cartón pedra e cun corazón que latexa estentórea pero moi audiblemente. É dicir, descóbrese *o artificio da técnica*. Poderíase dicir que este recurso, que no teatro suspendería provisionalmente a denegación escénica, contribúe no cine a materializar a imaxe.

BIBLIOGRAFÍA

- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo, “Filmicidad y teatralidad: aspectos comparados de la recepción espectacular”, en Carmen BECERRA *et al.*, *Lecturas: Imágenes*, Vigo: Universidade de Vigo, 2001, pp. 23-51.
- ADORNO, Theodor W., “Resumo sobre a Industria Cultural”, trad. de Natacha Paris Bértoa revisada por Carme Díaz, *A Trabe de Ouro* 34 (abril-xuño 1998), pp. 207-212.
- ALBERÀ, François (comp.), *Los formalistas rusos y el cine: La poética del filme*, Barcelona-Buenos Aires-México D. F.: Paidós, 1998.
- BAJTIN, Mijail [M.], *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- BANU, Georges e Anne UBERSFELD, *L'Espace théâtral*, Paris: Centre National de Documentation Pédagogique, 1982.
- BARTHES, Roland, “Mythologies (suivi de Le Mythe, au jourd'hui)”, en *Oeuvres Complètes I*, éd. Éric Marty, Paris: Éditions du Seuil, 1993, pp. 561-722.
- BHASKAR, Roy, *Reclaiming Reality: A Critical Introduction to Contemporary Philosophy*, London-New York: Verso, 1989.
- BAZIN, André, *Qu'est ce qu'est le cinéma?*, Paris: Les Éditions du Cerf, 1997 (reimpresión).
- BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus, 1989, pp. 17-57.
- EIKHENBAUM, Boris, “Problemas de cine-estilística” (1927), en François ALBERÀ (comp.), *Los formalistas rusos y el cine: La poética del filme*, pp. 45-75.
- EISENSTEIN, Sergei M., *Teoría y técnica cinematográficas*, trad. María de Quadras, Madrid: Rialp, 1999 (5ª ed.).
- HORKHEIMER, Max e Theodor W. ADORNO, *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*, trad. Juan José Sánchez, Madrid: Trotta, 1998.
- JAMESON, Fredric, “Reification and Utopia in Mass Culture”, *Social Text* 1 (1979), pp. 130-148.
- *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London: Verso, 1991.
- MANNONI, O[ctave], *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris: Éditions du Seuil [Le champ freudien], 1969.
- MARX, Karl, *Misère de la philosophie: Réponse à la Philosophie de la Misère de M. Proudhon*, Paris: Payot, 1996.
- MCAULEY, G., “Exploring the Paradoxes: on Comparing Film and Theatre”, *Continuum: The Australian Journal of Media and Culture* 1: 2 (1987), en <<http://kali.murdoch.edu.au/continuum/1.2/McAuley.html>>.
- METZ, Christian, *Lenguaje y cine*, Barcelona: Planeta, 1973.
- PISCATOR, Erwin, *Teatro político*, trad. Salvador Vila, Madrid: Ayuso, 1976.
- PEÑA-ARDID, Carmen, *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid: Cátedra, 1992.

- ÜBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre 1*, Paris: Belin, 1996.
- *L'école du spectateur: Lire le théâtre 2*, Paris: Les Éditions Sociales, 1981.
- *Semiótica teatral*, trad. F. Torres Monreal, Madrid: Cátedra-
-Universidad de Murcia, 1989.
- WILLIAMS, Raymond, "Cinema and Socialism", en *The Politics of Modernism*,
Londres: Verso, pp. 107-118.

CONSTANT BENOÎT COQUELIN (1841-1909): APUNTAMENTOS SOBRE A SÚA CONCEPCIÓN DA ARTE DRAMÁTICA

Rosario Mascato Rey

Grupo de Investigación da Cátedra Valle-Inclán (USC)

Ao longo dos últimos anos apareceron innumerables traballos sobre a difícil situación da escena teatral española nas últimas décadas do século XIX e primeiras do XX. A complexidade do modelo teatral español desa época, e polo tanto dunha reforma en prol da súa modernización, asentábase en factores como a “jerarquización de compañías, divismo, industrialismo, fragilidad de los grupos experimentales, falta de apoyos oficiales”, ao que había que sumar a inexistencia dun ensino regrado da arte da representación (Aguilera Sastre 72). Polo tanto, a deficiente formación dos actores e das actrices españois era culpabilizada, en gran parte, desa situación de crise. (Rubio Jiménez, 1998:285-322).

Existen nesta altura, con todo, figuras entre o gremio dos actores consideradas exemplares pola novidade e pola calidade da súa proposta interpretativa, destacando entre elas os nomes de Emilio Mario¹ e de María Guerrero².

1. “Nacido en Granada el 30 de enero de 1838, Mario Emilio López Chaves, que así se llamaba, fue militar antes de hacerse cómico tras pasar por el Conservatorio. Actuó en diferentes teatros de la capital y recorrió España y parte de América con distintos elencos. Hombre de cultura y gusto exquisito, cuando regentó su propio proyecto se propuso una regeneración del teatro español, comenzando por incluir en su repertorio obras que representaban las tendencias más actuales de aquel momento. Viajó a París para conocer las nuevas corrientes y observar las formas organizativas de la Comédie Française. Conoció a buena parte de los actores franceses de su tiempo. [...] En el Teatro de la Comedia recién inaugurado, sentó sus reales para llevar adelante sus planteamientos. [...] se aplicó en particular al rechazo de los convencionalismos que asolaban la escena [...] fue relevante su preocupación por la indumentaria. No sólo en la distinción para vestir el frac, la levita o los atuendos prolijos de las actrices, sino también para servirse de los más comunes [...] Particular cuidado tuvo respecto a otros aspectos de la escenificación que se resolvían tradicionalmente de forma rutinaria y bastante zafia, me refiero al mobiliario y los objetos de utilería... Otros recursos escénicos fueron igualmente tratados con atención muy particular. El realismo naturalista –del natural, sería más justo– que guiaba su práctica escénica, le llevó a introducir efectos de notoria y vistosa envergadura [...] Otro aspecto que quiso regular fue el de las vituallas escénicas... Su exigencia verista en esto fue de grandes proporciones. Cuando se trataba de banquetes de gala o elevado postín, las encargaba a Fornos, el mejor restaurante de Madrid por aquel entonces, y eran los propios camareros de la casa quienes las servían en el momento oportuno de la representación” (Hormigón 57-59).

2. Nacida en Madrid o 17 de abril de 1867, María Guerrero debutou cun moi breve papel na escena española en outubro de 1885, no Teatro de la Princesa, coa obra de Echegaray *Sin familia* e baixo os auspicios de Emilio Mario, íntimo amigo de seu pai. Con posterioridade a esta data, iríase con-

Emilio Mario, o célebre actor que se ía encargar durante máis de vinte anos de dirixir o Teatro de la Comedia de Madrid, propuxo, na altura, algunhas das que se consideraron grandes innovacións na escenificación, cunha serie de iniciativas que só agora, a través da prensa e de testemuños de autores coetáneos, podemos reconstruír. Mario e a súa compañía convertéronse na “réplica española a la reforma escénica que bullía en el resto de Europa” nun momento en que directores como Antoine ou Stanislawski, pioneiros no terreo da dirección escénica, puñan en práctica teatros experimentais, nos cales o actor se debía converter en centro da reforma escénica (Sánchez 267-269). En España, Emilio Mario achegaba:

...su preocupación por el decoro y el verismo escénicos, su cuidado del detalle en el decorado, la utilería y la indumentaria, el trabajo con el actor, su disposición en el escenario y su movimiento, su renuncia a otorgar los papeles según el “escalafón” de la compañía a favor de una interpretación de conjunto... (Aguilera Sastre 64).

Como explica Juan Antonio Hormigón, o actor madrileño constitúe unha rara excepción pola súa consciencia artística e profesionalidade en todos os aspectos da escena que abordaba, en calidade de actor, de director ou de empresario, afastado no posible dos designios do público e da crítica.

Es actor ante todo y confiere una enorme propiedad a sus personajes, fruto de la observación y un depurado proceso de apropiación y depuración, pero piensa como director de escena, en primer lugar, en lo relativo a los repartos. Constituye una especie rara en el teatro de su tiempo y de después y de ahora mismo: en las obras que produce y escenifica, se otorga en ocasiones personajes menores, incluso mínimos, adecuados a sus características, renunciando a los protagonistas que no le corresponden... En primer lugar, se propuso armonizar los elencos. Impuso una disciplina firme aunque poco contundente en apariencia, fundamentada en su autoridad y en el respeto mutuo. Logró en buena medida domeñar esa petulante e insustancial prepotencia de determinados actores, que sientan plaza de

solidando na compañía de Emilio Mario, até a temporada de 1890-1891, en que obtivo un grande éxito de crítica e público que a animaría a formar, posteriormente e co seu marido, Eduardo Díaz de Mendoza, a súa propia compañía. Véxase a única biografía sobre a actriz da que temos constancia: Antón del Olmet e Torres Bernal, 1920.

divos o seres divinizables, haciéndoles que aceptaran en la confección del reparto los personajes que entendía más adecuados a ellos (Hormigón 58).

María Guerrero, polo seu lado, foi considerada, xuntamente co seu home, Fernando Díaz de Mendoza, herdeira directa da vontade reformadora de Emilio Mario, con quen traballaron durante moitos anos. Aínda que carecemos dun estudo monográfico que dea conta do seu labor en favor da modernización do teatro español, sabemos, a través de diversos traballos, do seu interese polas novas tendencias europeas, das súas viaxes a París, Londres e Berlín, do seu investimento en cuantiosos recursos de decorado, indumentaria e *mise en scène* [Hormigón, 59-60].

A pesar de que a crítica sinalou o coñecemento que Emilio Mario e María Guerrero tiñan da escena europea, así como as súas viaxes de estudo e o seu labor de adaptación de clásicos da escena europea para o repertorio das súas propias compañías, non se profundou na súa amizade e na súa colaboración cos artistas dramáticos máis afamados do momento, como a actriz Sarah Bernhardt³ ou quen nos ocupa, Coquelin –actor cuxo prestixio alcanzou valores inéditos até aquel momento no ámbito do teatro–.

Constant Benoît Coquelin –coñecido como Coquelin *ainé* ou *o maior*, por proceder dunha saga de famosos actores, entre os cales se contan tanto o seu irmán como o seu fillo– erixiuse, ao pouco de comezar a súa carreira, nunha das figuras máis representativas do teatro francés, consagrando gran parte da súa vida profesional á *Comédie Française* –da cal se converteu en socio en 1864–, onde destacou especialmente pola súa interpretación de grandes roles cómicos e por dar vida con gran verosimilitude a personaxes quer do repertorio clásico quer de obras escritas por autores coetáneos como Victor Hugo, Théodore de Banville ou Edmond Rostand, entre outros. Foi este último quen lle ía proporcionar o papel protagonista polo cal Coquelin obtivo o máis grande éxito de crítica e de público, recoñecido aínda hoxe: o de *Cyrano de Bergerac*.

“Le Grand Coq”, apelativo que recibía o actor naquela altura, era aos seus cincuenta e seis anos un artista xa consagrado cando tivo lugar a estrea da obra, o 28 de decembro de 1897, no teatro da Porte-Saint-Martin (Laplace, 1997). Segundo testemuño do propio Rostand, as expectativas con respecto ao éxito da obra eran escasas, dadas as dificultades a que se enfrontaban: por unha parte, colocábase o reto de caracterizar o actor de maneira que o apéndice nasal do personaxe non alterase o seu timbre de voz durante a representación; por outra, a partir de experiencias anteriores, desprendíase que o lugar escollido para a representación non parecía ser

3. O matrimonio María Guerrero–Díaz de Mendoza mantivo unha estreita relación coa artista francesa, que mesmo se traduciu en colaboracións ocasionais entre eles: “Un mes más tarde del nacimiento de Carlos Fernando, les concede el Ayuntamiento de Madrid un aplazamiento en la fecha de inauguración de la temporada en el teatro Español para que puedan actuar durante octubre y noviembre en el teatro de la Renaissance de París con motivo de la Exposición Universal de ese año y devolviendo la visita que Sarah Bernhardt les había hecho en el Español en septiembre de 1895” (Menéndez Onrubia, 259).

tampouco o máis axeitado para a montaxe dun drama en verso (107). Con todo, a reacción final do público e da crítica sorprende gratamente, tanto ao autor como a Coquelin, de quen era loada por igual a súa imaxinación, a súa intelixencia, a súa forza, a súa sensibilidade, a súa capacidade para proxectar en escena as personaxes e, en fin, o seu talento para espertar a emoción no espectador (109)⁴. Todos estes aspectos conformaban, en última instancia, a concepción do fenómeno escénico para Constant Benoît Coquelin.

Así, o nome de Coquelin había traspasar o ámbito do teatro francés, chegando a se converter tamén nun referente para a escena española, incluso con posterioridade á súa desaparición, até o extremo de que en 1928, con motivo dunha entrevista sobre a aínda persistente crise do teatro español, Ramón del Valle-Inclán manifestaba a súa admiración polo actor:

...aquele modo creador, modo de decir en escena, de crear en escena, sólo con dos versos, que arrancan el entusiasmo, la admiración a la obra y al artista. Tal era Coquelin (*sic*) haciéndose aclamar sólo en dos versos de Racine. Era el modo de decirlos. Y en otro que no fuese él pasaban inadvertidos (en Dougherty, 1983: 169).

Dous eran, para Valle-Inclán, os factores indisolubles da representación corporeizados na figura do intérprete: a voz e o xesto, a materialización do auditivo e do visual da arte escénica⁵. A perfecta harmonía de ambos os aspectos na representación é o que salienta de Coquelin a prensa madrileña en 1887.

Con anterioridade ao grande éxito do *Cyrano*, e á marxe do seu labor na *Comédie Française*, o actor emprendeu outras iniciativas pola súa conta, entre as que destaca a xira que nese ano realizou coa súa propia compañía por Europa e América. Foi Emilio Mario, en calidade de amigo do actor e director do Teatro de la Princesa naquela temporada, quen xerou a actuación de Coquelin en Madrid, onde este chegou no mes de abril. Foi precisamente nesta viaxe cando María Guerrero tivo ocasión de

4. Pódense escoitar as gravacións de dúas actuacións de Coquelin no arquivo dixital da *Vincent Voice Library* da Michigan State University: a primeira delas foi gravada na Exposición de París (1899-1900) e a segunda en 1902, tamén en París. Reprodúcese nas dúas un fragmento do *Cyrano*, a Balada do Dó: <http://vvl.lib.msu.edu/record.cfm?recordid=39> e <http://vvl.lib.msu.edu/record.cfm?recordid=38>. Existe tamén unha versión en CD, con data de 1903: véxase *Cyrano de Bergerac: Enregistrements historiques 1898-1938*, Fremaux & Asociés, 1997.

5. Non temos constancia de que Valle-Inclán asistise ás actuacións de Coquelin no Madrid de finais do XIX, pero si tivo ocasión de ler as críticas sobre o actor publicadas na prensa da época, e con certeza sabería del a través dos testemuños da propia María Guerrero, con quen Valle-Inclán colaborou en numerosas ocasións. Non é de estrañar, polo tanto, que o dramaturgo galego propoña seguir as directrices daquel no tocante á arte da representación, xa que estas se asemellaban moito ás súas propias, postas de manifesto, por exemplo, en 1925 ao destacar a maneira en que a recitadora argentina Berta Singerman era capaz de lograr a perfecta comunión co público, nun sentido próximo ao litúrxico, a través do sincretismo dos aspectos visual e verbal da interpretación, neste caso poética (Mascato Rey, 2002).

coñecelo⁶, circunstancia que propiciaría máis tarde o traslado da actriz a París para se converter en alumna do nomeado actor francés⁷, en 1891, tras a breve e clamorosa irrupción da Guerrero no escenario madrileño como parte da compañía do Teatro Español na temporada anterior⁸.

A presenza de Coquelin espertou grande expectación, a pesar de que as obras escenificadas e o resto de actores e actrices que o acompañaban non parecían responder ás esixencias do público asistente ás representacións. A compañía ofreceu catro funcións no Teatro da Princesa, onde, ademais de representar obras de Gondinet, Pailleron, “Molière” ou Beaumarchais, Constant Coquelin escenificou, tamén, varios monólogos de Dancourt e Coppée (*La Época*: 06 e 15-04-1887). De todas as intervencións do actor, os críticos madrileños coincidían en salientar, principalmente, os seus dotes declamatorios e a súa gran capacidade expresiva, materializadas na naturalidade da súa dicción e a súa pose:

Todo es admirable en Mr. Coquelin, su dicción,
las inflexiones de voz, la naturalidad; pero nada
traduce su mérito supino como la sencillez de

6. *La Época*, Madrid, 7 de outubro de 1891: “Hace pocos días nos encontramos en París con la joven actriz a quien entre bastidores se llama familiarmente la Guerrerito, que estaba tan bonita y tan elegante como de costumbre, y que iba en compañía de su padre y de su hermana pequeña. El momento era oportuno para celebrar con ella lo que *Le Gaulois* llama una *interview-express*: así es que le preguntamos:

–¿Conque (*sic*) se queda usted aquí y renuncia a la escena española?

–No lo crea así –me respondió ella resueltamente–; esas son cosas de Blasco, nada más. La verdad de lo que me ocurre es que, habiendo encontrado serias dificultades para trabajar este invierno en Madrid, decidí pasar aquí unos meses para aprender, y sólo para aprender. Fui a ver a Coquelin, que tan amablemente se portó conmigo cuando estuvo en Madrid, y él me está dando lecciones efectivamente; pero sin que nunca me haya pasado por la cabeza el propósito de pisar alguna de estas escenas” (*apud* Menéndez Onrubia 146).

7. *El Liberal*, Madrid, 29 de agosto de 1891: “Leemos en un colega:

‘Ya dijimos que la señorita Guerrero se había separado de la compañía del teatro Español y había marchado a París con objeto de presentarse en las escenas de aquella capital.

Coquelin, a quien conoció la joven actriz en esta corte, cuando la primera y última *tournee* del gran actor por España, es ahora su maestro, y se ocupa principalmente en procurar que su discípula pierda por completo, al hablar el francés, el acento castellano’ (*apud* Menéndez Onrubia 145).

8. “No debieron ver los críticos con buenos ojos esta brusca irrupción de María Guerrero en el arte escénico prestigiando una forma de actuar y un género dramático, el clásico –barroco, romántico o neorromántico– y la comedia realista, que desplazaba no sólo el melodramatismo francés de la Princesa, sino también a la misma figura de su actriz exclusivista, María Álvarez Tubau. Y mucho más enojo debieron sentir cuando observaron la incondicional adhesión y defensa que de ella hacía Clarín, crítico que por la precisión de sus juicios y su acentuada animadversión al público y a los ‘revisteros’ de la corte, encontraba pocas simpatías entre éstos... El engrimiento de la actriz y su salida de España les dio pretexto para volcar su agresividad contra ella, que alcanzó sus cotas de máxima violencia cuando María Guerrero fracasó en sus pretensiones de entrar en la Comedia francesa y hubo de volver, comenzada ya la temporada de 1891-92, sin contrato ni posibilidad de obtenerlo” (Menéndez Onrubia 144).

su juego escénico, la sobriedad de sus gestos y el juego discreto, a la par que soberanamente expresivo, de su fisonomía. Con un movimiento de músculos, con una simple mirada, obtiene efectos y exprese (sic) Mr. Coquelin sentimientos que en vano procuran interpretar con grandes gesticulaciones, gritos y contorsiones otros actores.

¡Qué ocasión se presenta para los intérpretes habituales del repertorio español de estudiar la emisión de voz, el juego del semblante, la sencillez de los ademanes y la naturalidad de actitudes! ¡Cuánto ganarían imitando la difícil facilidad de Mr. Coquelin, despojándose del tono declamatorio, del énfasis y de la gesticulación exagerada, que tanto afean el juego escénico de muchos de ellos! (*La Época*: 07-04-1887).

Mais lonxe de ser todo isto, o crítico da *Época* apuntaba, días máis tarde, outra das características que sorprende, por excepcional, no traballo do actor francés: a constancia, o mantemento da intensidade na representación do principio á fin da actuación –aspecto este que, unido á súa versatilidade, converte a Coquelin no referente con que contrastar o desinterese e a medianía con que os actores españois se mostraban na escena–:

...hay que admirar en la interpretación de Mr. Coquelin la atención sostenida con que perennemente está en escena y en situación. Ni un instante olvida el personaje que desempeña, ni la impresión o el efecto que debe expresar, aun cuando no habla. En una palabra, se encarna con su papel y lo vive todo el tiempo que lo interpreta. Ese es uno de los secretos de su perfección (*La Época*, 18-04-1887)⁹.

9. No mes de maio dese mesmo ano, tras unha breve estadía en Lisboa, o actor e a súa compañía volven a Madrid, onde, outra vez, ofrecen unha serie de representacións, nesta ocasión no Teatro de la Comedia. A prensa volve recoller as impresións do público e da crítica, destacando, sobre todo, a profesionalidade do actor. Anos máis tarde, os xornais reproducían tamén o éxito acadado polo artista con motivo da estrea do *Cyrano de Bergerac*. Jesús Rubio Jiménez (1991) apunta que con antecedencia á estrea española da obra, a cargo da compañía de Fernando Díaz de Mendoza e María Guerrero, “se encuentran en la prensa ecos de su resonante éxito parisiense cuando Coquelin, en plenitud de sus facultades artísticas, lo encarnó por primera vez en La Porte-Saint Martin a partir del 28 de diciembre de 1897. Así, el siempre avisado ‘Clarín’ lo elogia sin paliativos en una de sus crónicas de *La Publicidad* (28-III-1898)...”. O epistolario entre Emilio Mario e Enrique Gaspar dá conta, en parte, do interese do propio actor madrileño e do binomio Guerrero-Díaz de Mendoza por escenificar esta obra de Rostand (véxase Daniel Poyán Díaz, *Enrique Gaspar, medio siglo de teatro español*, Madrid, 1957).

Xavier Fábregas (1977), na súa introdución á tradución española da obra de Odette Aslan, *El actor en el siglo xx*, sinala as dúas circunstancias que considera fundamentais para entender a evolución do concepto de “actor” durante o século xx, que se desenvolveron, precisamente, nas décadas finais do século anterior: por unha parte, o desprendemento dos patróns de interpretación neoclásicos –aqueles que daban lugar ás moi criticadas actuacións inzadas de “grandes xesticulacions, berros e contorsións”– co consecuente labor de experimentación fundamentado nos diversos movementos artísticos finiseculares; por outra parte, a constitución da figura do “actor-empresario-director” como ente profesional que, coas súas directrices, condiciona a evolución da compañía que dirixe e convértese en referente social como figura de éxito e recoñecido prestixio grazas á súa capacidade interpretativa e ao seu talento persoal.

Emilio Mario, María Guerrero e, sen dúbida, Constant Benoît Coquelin responden, en xeral, a estes parámetros e prefiguran, deste xeito, o prototipo do actor moderno, tanto polo que respecta ao seu papel social, reafirmando a súa profesionalidade, como no tocante á súa innovadora achega ao traballo da interpretación desde unha perspectiva máis intelectual que intuitiva. Isto ponse de manifesto, no caso do actor francés, non só nas opinións vertidas na prensa da época respecto das súas actuacións, senón tamén no seu interese por deixar constancia das súas ideas en diversos traballos de natureza teórica, iluminadores desta moderna concepción do rol do artista dramático¹⁰.

Neste sentido, Constant Benoît Coquelin súmase á nómina de tratadistas da representación teatral, sendo autor de varias obras relacionadas coa arte da representación, da declamación e, en xeral, coa figura do actor, entre as que figuran *L'Art et le Comédien* (1880), *Lettre sur la poesie dite en public et l'art de la dire* (1881) –reeditada en 1884 e 1907– ou *Les Comédiens par un Comédien* (1882), entre outras.

A última delas, *Les Comédiens par un Comédien* (1882), constitúe a resposta do actor francés á polémica desatada polo crítico Octave Mirbeau nas páxinas de *Le Figaro* sobre a carencia de valores sociais e morais do colectivo dos actores no seo da sociedade francesa da década de 1880 (Nivet, 2000). Coquelin séntese directamente atacado por este artigo, xa que fai referencia á súa persoa como un dos actores máis conceptuados do momento. A Sociedade de Artistas Dramáticos reúnese para tratar o tema e, indignados por semellante ataque, varios membros desta optan por ofrecer diferentes respostas na prensa co fin de defender a súa profesión. A polémica non acabará, de feito, até 1903, cando Mirbeau se retracte de todo o dito perante o gremio dos actores.

Constant Coquelin, na súa réplica, fai unha alegación a prol da súa profesión, entendida como tal. En primeiro lugar, destaca a capacidade de observación do actor, que analiza e estuda a realidade circundante para poder, despois, aplicala ao seu labor sobre a escena:

10. Jesús Rubio Jiménez (2002) indica que unha das consecuencias da creación regulada do ensino teatral foi, xa desde o século XVIII, a necesidade de recoller por escrito todas as indicacións que din respecto á formación do actor.

...quand nous étudions sur nos proches ou sur nous mêmes l'expression de la passion ou le masque de la mort, faisons nous autres chose que ce que font les autres artistes et les littérateurs tous les premiers? Ai-je besoin de vous rappeler le Tintoret peignant sa fille morte? Et quel peintre n'a fait son portrait? Et quel écrivain, quel dramaturge ne s'est, comme dans je ne sais plus quelle toile d'un maître espagnol, dévidé les entrailles pour les jeter dans son œuvre et lui donner la palpitation de la vie?... c'est la recherche de la vérité; c'est l'art... (Coquelin [1882] 2000: 48).

En segundo lugar, Coquelin sinala como o actor non deixa de ser un intérprete do escritor, un transmisor do que este se serve para chegar a un público. Por iso considera que o ataque ao colectivo dos actores tamén é extensivo aos dramaturgos que elaboran repertorios para seren escenificados:

Vous dites que le comédien n'existe pas par lui-même; qu'il n'est qu'un instrument dans lequel on souffle, et qui rend le son qu'on veut... Vous oubliez qu'entre le compositeur et les instruments il y a les musiciens... nous sommes aux poètes ce que les musiciens sont aux symphonistes. Et je vous garantis que pour interpréter Molière ou Corneille, pas plus que pour interpréter Beethoven, il ne suffit d'être de bois... L'interprète a son mérite, si le poète a le sien. Et quelquefois, vous le savez, le poète et l'interprète se confondent. (49).

Por último, o actor francés apela ás orixes clásicas da arte da interpretación para equiparar o traballo do actor ao do relixioso, xa que os dous supoñen unha mestura de representación e liturxia:

...dans l'antiquité, le théâtre et la religion se confondaient. L'autel de Bacchus était sur la scène, où Aristophane, comme Shakespeare et Molière, paraissait sous le masque. Les mystères étaient de véritables drames. On dansait dans le temple... Qu'est ce que les prêtres ont à nous reprocher?... (50).

Anos máis tarde, e coincidindo coa xira americana de 1887, aparecerán na prensa de Nova York varios artigos en que o actor segue a reflexionar sobre estas cuestións: "Acting and Actors" e "Acting and

Authors”¹¹. Unha síntese do expresado en todos eles publícase en 1890 en España en “El Arte del Actor”¹², texto en que Coquelin ofrece un breve tratado da arte da interpretación, cheo de referencias a exemplos concretos, nuns casos para avalar a súa concepción artística –reiteradas veces alude á figura do seu mentor, Régnier–, noutros para sinalar aquelas que, segundo o seu criterio, son concepcións respectables, aínda que erradas, do fenómeno escénico –é o caso de John Irving, máis preocupado, na súa opinión, polo “detalle pintoresco” que pola constitución sólida dun personaxe–.

Coquelin fala da natureza dual do artista, aquela que lle permite traballar entre dous mundos: o da realidade e o da obra de arte. Na figura do actor, esta dupla personalidade resulta imposta pola necesidade, como intérprete, de deslindar dúas entidades: a intelectual –o *uno*– e a física –o *dos*–. Sempre é a primeira delas a que debe rexer a posta en escena, tanto mediante o estudo do papel como a través do exercicio dun espírito de autocritica que permita pulir a personaxe:

Cuando un actor tiene que hacer un retrato, es decir, un papel que crear, es necesario que desde luego se penetre de las intenciones del autor, por medio de la lectura atenta y repetida de la obra, y deduciendo la importancia y verdad del personaje, le evoque y le vea tal como debe ser, y entonces ya tiene su modelo.

Luego, como el pintor, toma cada rasgo y le fija, no en el lienzo, sino en sí propio, adaptando á su *dos* cada elemento de su personalidad. Ve a Tartufe y su traje y se le endosa; ve su ademán y le copia; ve su rostro y le toma; y contrayendo su propio semblante, le corta, por decirlo así, y le adapta á su piel, hasta que la crítica, que está en su *uno*, se de por satisfecha, encontrando que, decididamente, se parece á Tartufe (Coquelin 1890: 82).

11. Este artigo, igual que os outros citados, poden ser consultados na súa versión dixital na Cornell University Library. Vid. “Acting and Actors”, *Harper’s New Monthly Magazine*, Harper’s and Bros., New York, Vol. 74, Issue 444, May 1887, pp. 891-910: <http://cdl.library.cornell.edu/cgi-bin/moa/moa-cgi?notisid=ABK4014-0074-100>; “Acting and Authors”, *Harper’s New Monthly Magazine*, Harper’s and Bros., New York, Vol. 76, Issue 455, April 1888, pp. 679-699: <http://cdl.library.cornell.edu/cgi-bin/moa/moa-cgi?notisid=ABK4014-0076-85>. Tamén poden ser consultados nesta mesma web outros dous artigos de Coquelin, recollidos noutra publicación neoiorkina xa con posterioridade a estas datas: “Moliere and Shakespeare”, *The Century: a popular quarterly*, The Century Company, New York, Vol. 38, Issue 6, October 1889, pp. 819-830: <http://cdl.library.cornell.edu/cgi-bin/moa/moa-cgi?notisid=ABP2287-0038-187> e “Béranger”, *The Century: a popular quarterly*, The Century Company, New York, Vol. 46, Issue 6, October 1893, pp. 911-921: <http://cdl.library.cornell.edu/cgi-bin/moa/moa-cgi?notisid=ABP2287-0046-208>.

12. *La Ilustración Artística*. Barcelona (4 e 11-08-1890): 82-87 e 99-102.

Non chega, na opinión do actor francés, con sorprender e agradar o público con pequenos detalles e truques momentáneos: trátase de manter o seu interese desde o principio á fin da representación. Isto é o complicado e, para iso, o intérprete debe facer uso na escena de todas as súas calidades ao máximo rendemento, para ofrecer non tanto os trazos que individualizan a súa personaxe, senón a esencia deste, a suma dos trazos que o universalizan e o fan recoñecible para calquera espectador.

Talento, estudo, dominio da expresión oral e corporal son algunhas das características que require esta clase de interpretación. No que atinxe á voz, esta debe ser traballada de igual maneira que o aspecto exterior, porque exerce igualmente como elemento caracterizador da personaxe. O actor debe encontrar a inflexión, a articulación e o ton axeitados a cada rol:

Es incalculable el poder de una inflexión de voz, y todos los afectos pintorescos del mundo no alcanzan á conmover un teatro tanto como un grito que se le arroja con la debida entonación.

La articulación es, pues, el estudio sobre que debe basarse el primer esfuerzo del actor. Es á la vez el abecé, y el más alto objetivo del arte. [...] al dirigirse al público, conviene hacerse comprender, articulando, por consecuencia, con limpieza. (83-84)

Decid bien, con naturalidad, pero decid. Porque decir, indudablemente es hablar (nunca debe ser cantar), pero es dar á las frases y palabras esenciales su valor propio, unas veces pasando sobre ellas apenas desflorándolas, otras, por el contrario, pesándolas con una inflexión de voz; esto es, distribuír los planos y los relieves, las luces y las sombras. Decir es modelar.

La voz no exige menos trabajo que el exterior; porque debe ser lo más flexible, de más colorido y lo más rico en metamorfosis del elemento *dos*. Según el papel, debe adoptarse una voz pastosa, gazmoña, insinuante, burlona, audaz, tonante, ardiente, tierna, desolada: variando desde la flauta á la trompeta [...] Según el papel, el timbre, la clave, la escala difiere... En suma, diseñad vuestro personaje en la articulación, dicción y sonoridad: que puedan verle los ciegos. (85)

En canto ao aspecto físico do actor, Coquelin indica que este pode condicionar o seu rexistro, limitándoo apenas a certo tipo de papeis. A pesar disto, todo actor, independentemente da súa aparencia, debe levar a cabo un

labor de “transfiguración”, debe ter a capacidade de transformación de si mesmo na personaxe que interpreta, e maior será, así, a súa versatilidade para encarnar roles cómicos ou dramáticos.

Por último, unha vez fixada a personaxe como resultado dese proceso de estudo, análise e adecuación, tanto na voz como no xesto, o actor debe evitar toda alteración circunstancial deste:

...el actor siempre debe ser dueño de sí mismo, hasta en los momentos en que el público, influido por su acción, le supone más fuera de sí; debe ver lo que hace, juzgarse y dominarse, y no experimentar ni sombra de los sentimientos que expresa, al mismo tiempo que los expresa con la mayor verdad y energía [...] Estudiad vuestro papel, entrad en la piel de vuestro personaje, pero al entrar en élla no abdiquéis de vuestra personalidad: conservad la dirección. Que vuestro *dos* ría o llore, que se exalte hasta la locura, que sufra hasta la muerte; pero bajo la vigilancia del uno siempre impasible, y en los límites que ha deliberado y se ha prescrito de antemano. (99)

Todo o labor do actor debe, finalmente, estar envolvido pola sinxeleza, xa que, como toda arte, a da interpretación debe ter como resultado un produto en que se sumen os ideais de verdade e de poesía, que encontran a súa esencia na naturalidade da expresión. En palabras de Coquelin:

Esta creación de tipos vivientes hace del arte dramático el arte humano por excelencia, y del teatro el solaz más buscado, el que conmueve más poderosamente a las multitudes, el que ofrece a los delicados los más exquisitos goces. Así debe ser, á mi modo de ver, el arte: mezcla de expresión de la verdad, del perfume de la poesía, del presentimiento de lo ideal. (100)

Coquelin expón, en síntese, as directrices básicas para unha reforma interpretativa, outorgándolle un papel preponderante ao texto dramático e ao traballo intelectual do actor, afastado da improvisación e espontaneidade, da declamación alcatranada, da artificiosidade no físico e no verbal, tan característicos da escena española de finais do século XIX. O actor francés constata así nos seus escritos dous dos imperativos do teatro moderno: por un lado, a profesionalización do traballo actoral; por outro, a idealización da escenificación como único medio para dar resposta ás propostas de innovación articuladas polos propios dramaturgos da época.

Non estraña, polo tanto, a admiración que Valle-Inclán manifesta pola súa figura. Lonxe de se tratar dunha simple alusión anecdótica, o

feito de que o escritor galego inclúa a Coquelin na nómina de artistas máis próximos aos seus ideais estéticos constitúe unha nova mostra da importancia que adquiren para a análise e comprensión da obra valleinclanesca elementos de tan diversa índole como poden ser a voz e o xesto do actor, a filiación do dramático e do litúrxico; o respecto pola figura do autor e, en especial, a énfase na profesionalidade do intérprete. Todos estes aspectos o actor francés púñaos de manifesto nas súas achegas teóricas e na súa praxe escénica.

Mais tamén é preciso apuntar que o estudo tanto das obras de Constant Benoît Coquelin sobre a arte da interpretación como da recepción crítica da súa figura en España constitúe un traballo pendente, do que as presentes notas son apenas un apuntamento e que, con certeza, deitará nova luz sobre o labor de figuras como Emilio Mario ou María Guerrero –os que, malia as limitacións impostas polo sistema teatral vixente na súa época, pretendieron levar a efecto algunhas das súas propostas de reforma e, como sinalamos, mantiveron contactos con Coquelin en calidade de amigo e mestre e, a través deste, co teatro do París de entreséculos–.

DOCUMENTACIÓN HEMEROGRÁFICA

- ANÓNIMO: "Ecos teatrales". *La Época*. Madrid (21-03-1887): 3.
 — : "Ecos teatrales". *La Época*. Madrid (06-04-1887): 3.
 — : "Ecos teatrales". *La Época*. Madrid (15-04-1887): 3.
 — : "La vida madrileña: El actor Coquelin". *La Época*. Madrid (17-04-1887): 1-2.
 — : "Los teatros. Comedia: Tartuffe. El actor Coquelin". *La Época*. Madrid (18-04-1887): 1-2.
 COQUELIN, Constant Benoît (1882): "Les Comédiens par un Comédien". *Le Temps*: 20-11-1882, *apud Les Cahiers de la Comédie Française*, 35: 47-52.
 — (1890): "El arte del actor". *La Ilustración Artística*. Barcelona (4 e 11-08-1890): 82-87 e 99-102.
 MIRBEAU, Octave (1882): "Le Comédien". *Le Figaro*: 26-10-1882, *apud Les Cahiers de la Comédie Française*, 35: 37-40.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA SASTRE, Juan e Manuel AZNAR SOLER (2000): *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid. Publicaciones de la ADE.
 AGUILERA SASTRE, Juan (2004): "Primeros pasos de la dirección de escena en España (1900-1939)". *ADE*. 100 (xuño 2004): 62-74.
 ANTÓN DEL OLMET, Luis e José DE TORRES BERNAL (1920): *María Guerrero*. Madrid. Renacimiento.
 DOUGHERTY, Dru (ed.) (1983): *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid. Fundamentos.
 FÁBREGAS, Xavier (1977): "Prólogo" a Odette Aslan. *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1979: 11-19.
 HORMIGÓN, Juan Antonio (2004): "Inicios de la dirección de escena en España". *ADE*. 100 (xuño 2004): 52-61.
 LAPLACE, Roselyne (1997): "Coquelin et la création de Cyrano", *Les Cahiers de la Comédie Française*, 25: 106-110.
 MASCATO REY, Rosario (2002): "Valle-Inclán y Berta Singerman: la renovación del arte escénico", *Anales de Literatura Española Contemporánea / Anuario Valle-Inclán*, 27.3: 73-93.
 MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen e Julián ÁVILA ARELLANO (1987): *El neorromanticismo español y su época. Epistolario de José Echegaray a María Guerrero*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- NIVET, Jean-François (2000): "Mirbeau et l'affaire du 'Comédien' (1882)", *Les Cahiers de la Comédie Française*, 35: 26-56.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1991): "Edmond Rostand en España. Ensayo de aproximación". *Estudios de Investigación Franco-Española*. 5: 59-78.
- (1993): *El teatro poético en España: del modernismo a las vanguardias*. Murcia. Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- (1998): *La renovación teatral española de 1900*. Madrid. Publicaciones de la ADE.
- (2002): "Los tratados de declamación y las enseñanzas teatrales en los siglos XVIII y XIX". *ADE-Teatro*. 92: 129-138.
- SÁNCHEZ, Roberto G. (1984): "Emilio Mario, Pérez Galdós y la reforma escénica del XIX". *Hispanic Review*, 52.3 (summer 1984): 263-279.

RECENSIONES

TEATRO E POLÍTICAS CULTURAIS

Héctor M. Pose

MENDONÇA, Carlos José (2001): Políticas, Práticas Culturais e Públicos do Teatro no Algarve. Lisboa, Edições Colibri.

Referenciar experiencias reflexionadas, ensaios teóricos ou estudos elaborados arredor do teatro e os seus múltiples adxectivos é parte importante dun Anuario que se aprecie. Sempre serán benvidas nesta publicación, especialmente aquelas que atendan ao binomio teatro-políticas culturais. Aínda que tales obras proveñan doutras latitudes, o coñecemento destas, debido ao ermo da investigación nestes eidos en Galicia, cun moi escaso fondo bibliográfico respecto do tema, é un acontecemento para os interesados. De aí que sexa unha boa noticia a edición, no país veciño, do informe resultante do estudo dun sociólogo luso mozo, realizado en estreita colaboración coa Compañía de Teatro do Algarve e publicado coa colaboración de diversas municipalidades desa afamada e turística zona de Portugal.

A investigación pretendía un dobre obxectivo, tal e como explica na contracapa. Por unha banda, quere desenvolver unha caracterización do público do teatro do Algarve, segundo algunhas variables sociolóxicas, nomeadamente aquelas que sosteñen a influencia das xerarquías e das diferenciacións sociais na conformación dos gustos e dos consumos culturais. Por outra, abórdase o xeito de facer política cultural nas “autarquías” do Algarve. O autor parte do suposto –co que coincidimos de cheo– de que a acción dos poderes públicos é vital para a definición dos equilibrios no campo cultural na poboación, especialmente no caso dos cativos e da mocidade. A partir de aí, tentará avaliar os posibles efectos que diferentes estratexias e políticas culturais exercen na formación de públicos teatrais.

Calos J. Mendonça estrutura o seu libro en nove capítulos e conclusións, e remata cunha interesante e iluminadora bibliografía. Ademais daqueles bloques que explicitan a metodoloxía investigadora seguida, dedícalle senllos módulos, por un lado, ao posible marco teórico onde poden atopar acubillo as políticas teatrais e, por outro, á realidade das prácticas culturais da sociedade portuguesa e algarvía en particular.

Converter o teatro nun referente cultural máis dos habituais da poboación, que deixe de ter carácter marxinal ou circunstancial, pasando a formar parte do imaxinario sociocultural daquela, require vontade, criterio, políticas, recursos e un abano temporal axeitado. Obviamente, partimos da asunción previa de ver o teatro como iso que é: un espazo de encontro, de expresión, de creación e de comunicación que vén enriquecer o acervo cultural dos participantes nalgún proceso teatral. Estas variables e estas posturas non gozan, precisamente, de excesiva implantación no noso país.

O autor desta obra, pois, coincide con estes postulados na súa análise e na súa xustificación de argumentos para que as “cámaras municipais” artellen programas e propostas cara á promoción teatral nos seus territorios. Avalía, xa que logo, os diverxentes efectos derivados de aplicar unha ou outra política cultural na formación de públicos de teatro, non tanto no número ou tipoloxía de actos, senón na súa calidade e, sobre todo, nos discursos que sosteñen tales políticas, nos que se enmarca, como un dos seus ámbitos de acción, a promoción teatral cara á cidadanía.

Dende a Socioloxía, por que non? Deste xeito é como se converte este libro nun útil accesorio para coñecer as preocupacións e o quefacer das políticas culturais doutras xeografías, non moi diferentes á nosa, respecto do teatro. Descoñecemos a verdadeira motivación das municipalidades implicadas no estudo para sufragalo, mais recoñecemos o valor da decisión. Esperamos que a súa lectura sirva de suxestivo e atraente pouso investigador para os estudosos do social, do cultural e do teatral.

NOVOS ESTUDOS E PERSPECTIVAS SOBRE TEATRO GALEGO

Iolanda Ogando

ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo (ed.) (2001): *Teatro, cerimonia e xogo. A traxectoria teatral, literaria e cinematográfica de Euloxio R. Ruibal*. Colección Máscaras. Lugo, Trís Tram.

BECERRA SUÁREZ, Carmen e M.^a Teresa VILARIÑO PICOS (eds.) (2002): *Roberto Vidal Bolaño, escritor escénico. Estudos críticos seguidos da comedia ¡Anxeliños!* Colección Máscaras. Lugo, Trís Tram.

Non é unha tarefa doada facer unha análise completa de dous libros complexos e variados como son estes aos que agora nos achegamos. *Teatro, cerimonia e xogo. A traxectoria teatral, literaria e cinematográfica de Euloxio R. Ruibal* e *Roberto Vidal Bolaño, escritor escénico*, que inauguran a colección “Máscaras” da Editorial Trís Tram, serie que, dirixida polo profesor Anxo Abuín, pretende ofrecer unha plataforma de análise e de estudo do teatro galego –ese esvaradío xénero ao que pouca xente semella querer achegarse neste país–. Trís Tram continúa, desta maneira, a avanzar nese compromiso que vén demostrando –case dende a súa aparición no mundo editorial– co labor teatral de autores e/ou realizadores –en sentido lato– nos últimos anos. Secasí, para alén da publicación de textos dramáticos, agora ofrécenos a posibilidade de nos aproximar dunha maneira diferente ao mundo da escena, ben como lectores ben como estudosos.

Un dos aspectos máis relevantes desta nova colección é o feito de ofrecer volumes monográficos sobre coñecidos e recoñecidos autores do panorama teatral de Galicia pero, aínda máis que iso, salienta o feito de se centraren en autores que –malia estaren cada vez máis canonizados– non constituían aínda propiamente o repertorio de clásicos da literatura galega. Desta maneira, o esforzo e a contribución normalizadora do sistema escénico –e en xeral de todo o sistema cultural– galego resulta claro.

Con evidentes concomitancias, debidas ao obxectivo último de ofrecer materiais de investigación e de análise crítica, os dous libros presentan tamén observables diferenzas que proveñen principalmente das moi diversas características que os autores estudados presentan nos seus textos e nas súas respectivas traxectorias. Porén, é importante sinalar o feito de seren volumes que contribúen á definitiva canonización de dous homes de teatro contemporáneos, dous membros da manida tríade –Ruibal, Lourenzo e Vidal Bolaño–, herdeira daquel case mítico Abrente dos anos setenta en Ribadavia. A significación destas figuras é importantísima xa dende o momento de aparición do seu nome na palestra dramática do sistema galego, coincidindo mesmo en seren os únicos que gañaron dúas veces o primeiro premio no Certame de Textos Teatrais de Abrente.

Así pois, a primeira das compilacións, aparecida no ano 2001, centrouse na figura de Euloxio Rodríguez Ruibal. Ofrece catro tipos de artigos diferentes. Achamos os que cortan transversalmente a obra dramática deste autor ofrecendo panorámicas xerais. Secasí, a profesora Laura Tato fai un

percorrido temático-cronolóxico no que identifica o sexo e a violencia como elementos que aparecen en moitos dos textos ruibalianos “como constantes que confirman e motivan o comportamento humano”. Miguel Pérez Romero céntrase, pola súa vez, nos elementos populares que aparecen na obra deste autor que, aínda así, el mesmo define cunha “marcada vontade experimental e vangardista”.

Con todo, o máis xeral é o artigo-presentación de Anxo Abuín que, cunha interesante disposición a modo de glosario, vai esfiando algúns dos temas e constituíntes recorrentes en toda a produción de Ruibal. Dende as características brechtianas ou a presenza de elementos carnavalescos até motivos escatolóxicos e rituais, pasando polos trazos nihilistas e neoexpresionistas, Abuín presenta unha perspectiva poliédrica e orixinal tocando de maneira sintética e fonda, ao mesmo tempo, moitos aspectos en poucas páxinas.

Ruibal foi o primeiro autor que gañou o premio Abrente –*ex aequo* con Manuel María–, co seu texto *Zardigot*. A importancia desta peza foi e é tal que xa suscitara a aparición de diversos estudos e, igualmente, centra varios dos artigos que aparecen no libro. Camilo Fernández fai unha análise que afonda en tres trazos centrais na obra ruibaliana: a traxedia, o existencialismo e a psicanálise, sendo este último o máis extenso no traballo, de tal maneira que ofrece unha innovadora perspectiva desta. Pola contra, a análise da índole trágica de *Zardigot* queda moito máis deslucida e esquece –ou iso semella– algunhas ideas xa fundamentais bosquexadas por autores como Steiner ou Szondi. O traballo de Dolores Vilavedra ofrece unha disección dende a outra parte da escena: o público, é dicir, a recepción teatral que tivo esta emblemática obra, a partir das ferramentas –lixeramente modificadas– que sobre este asunto ofreceu o estudoso Marco de Marín. Pola súa parte, Cristina Blanco fai unha análise comparada de *Nai Coraxe* e *Zardigot* na procura das raíces brechtianas que presenta o texto.

Outros catro artigos inciden no estudo doutras pezas dramáticas de Ruibal. Carmen Becerra analiza a elaboración do “mito do poder” en *A sonada e proveitosa enchenta do marqués Ruchestinto no derradeiro século da súa vida*. Manuel F. Vieites fai un interesante artigo en que ofrece pinceladas que relacionan o texto coas súas posibles propostas espectaculares, utilizando unha análise baseada en teorías psicanalíticas e de comportamento. Pola súa parte, Inmaculada López Silva realiza un estudo sobre *O son da buguina*, ofrecendo novas perspectivas e ideas sobre a obra total do autor, xa que, como indica, semella continuar cos mesmos temas que xa trataba nos anos setenta, sendo *Azos de esguello* e *Unha macana de dote* as excepcións –e non un cambio de rumbo na súa produción–. Esta mesma crítica é tamén responsable da completa “Bibliografía” que pecha o volume. Sury Sánchez percorre a produción infantil de Ruibal, incidindo tanto nos seus aspectos argumentais coma na presenza de diversos xéneros, principalmente no volume *Brinquemos ó teatro*.

Noutro sentido, sitúase M.^a Teresa Vilariño Picos, enfocando parte da obra ruibaliana que, como ela mesmo indica, é un “fito peculiar”: a narrativa. A través dunha fundamentada análise narratolóxica, esta estudosa ofrece un dos poucos traballos sobre esta faceta creativa do autor, incidindo na

presenza do fantástico e do irónico, características que enlazan e relacionan a súa produción dramática coa narrativa. Por último, Norma Rodríguez achégase ás relacións entre literatura e cinema na obra ruibaliana, nomeadamente a través dos guións e/ou traballos nos que este autor se implicou directamente nun proceso cinematográfico.

Diciamos que os dous volumes que agora recensionamos teñen evidentes concomitancias e diferenzas. As concomitancias proveñen, fundamentalmente, do tipo de traballos ante os que nos encontramos: volumes colectivos de análise e de estudo literario das obras de dous autores fundamentalmente teatrais. Así, este novo volume, aparecido no ano 2002, centrado na senlleira figura de Roberto Vidal Bolaño e coordinado polas profesoras Carmen Becerra Suárez e M.^a Teresa Vilariño Picos, convoca de novo toda unha serie de estudosos que ofrecen novas perspectivas sobre a súa obra.

Mais, mesmo neste nivel, as diferenzas son xa perceptibles: en primeiro lugar, porque a figura de Vidal Bolaño xa foi centro de atención para outros estudos, algúns deles moi completos, coma o de Inmaculada López Silva na introdución de *Mar Revolto* para os Libros do Centro Dramático Galego. Por esta razón, a maioría dos estudos deste volume tocan só partes concretas da obra vidabolañiana. Nun longo traballo, Manuel F. Vieites analiza e aplica as “teorías da interpretación”, da “escenificación” e das “correntes e tendencias estéticas” posibles en tres dos primeiros textos do autor: *Laudamuco, señor de Ningures, Ledañas pola morte do Meco* e *Bailadela da morte ditosa*. Noemí Pazó céntrase nunha análise temática e estrutural do teatro infantil de Vidal Bolaño, sinalando que hai moitos trazos compartidos entre a produción para adultos e a dirixida aos nenos –que non por menos coñecida é menos importante–. Nuria Araúxo incide na creación contextualizada e consciente do (des)mito rosaliano de *Agasallo de sombras* na Galiza dos anos oitenta. Pola súa parte, Carmen Becerra céntrase na análise de *Cochos*, incidindo tanto na súa finalidade escénica coma na recorrencia de motivos neste texto, que o pon en relación coherente co resto da produción de Vidal Bolaño. Finalmente Monserrat Ribao fai unha análise dunha das últimas pezas do autor: *Doentes*.

Con todo, a diferenza máis grande que se pode observar provén das distintas actividades que ambos os dous autores mantiveron neses case trinta anos que transcorreron dende 1973 até 2002 –ano do falecemento de Vidal Bolaño–. E é que, mentres Ruibal é un autor de textos dramáticos en sentido estrito, é dicir, de obras escritas, Vidal Bolaño é un autor de “textos dramáticos” en sentido amplo –ou, se se quixer, na acepción que Garrido Gallardo dá de todos aqueles textos que recollen tanto a faceta lingüística como o aspecto espectacular do teatro–. É por iso, como moi atinada e pertinentemente explica na súa presentación M.^a Teresa Vilariño Picos, que Vidal Bolaño é un “escritor escénico” –seguindo a definición do canadense Michel Vaïs–, característica presente xa no mesmo título do volume.

É neste contexto onde se entenden as focalizacións dos estudos de Inmaculada López Silva –que traza, a partir dos conceptos de “sistema literario”, “polisistema” e “canon”, a traxectoria deste autor no Centro Dramático Galego–, coma o de Dolores Vilavedra –que encontra un interesantísimo

material crítico sobre a recepción do autor moito máis abundante ca o que se pode localizar para outro autor como Ruibal–.

Mesmo a inclusión da obra inédita *¡Anxeliños!* encontra neste contexto a súa explicación, xa que Vidal Bolaño era autor de moitas pezas que foron estreadas –principalmente cos seus grupos Teatro Antroido e Teatro de Aquí– pero non publicadas. E é que, na gran maioría dos casos, o seu traballo dirixíase, en primeiro lugar, cara á escena.

Por último, é tamén neste contexto onde se podería entender que este libro podería suscitar unha maior polémica, xa que a mesma figura do autor santiagués o era: polémica, viva, forte e contundente. Mais sería xa tema doutro tipo de consideracións que non veñen ao caso.

En resumo, e para concluír, podemos afirmar que os dous volumes non só veñen a paliar un pouco a escaseza de estudos teatrais, senón que ambos os dous se converten por méritos propios en ferramentas imprescindibles para descubrir novas perspectivas sobre as obras de Ruibal e Vidal Bolaño e, para alén diso, nunha cousa máis importante: en plataformas de arranque para visións anovadoras, novos traballos e novos intereses sobre estas dúas sobranceiras figuras da literatura e do –nomeadamente no caso de Vidal Bolaño– mundo escénico galego.

NECESIDADES E UTILIDADES DUN MANUAL DE TEATRO

Inmaculada López Silva

ROUBINE, Jean-Jacques (2002): Introducción ás grandes teorías do teatro. Vigo, Galaxia.

En 2002, a editorial Galaxia inaugurou unha nova colección, a Biblioteca de Teatro, cun manual xa clásico nos estudos teatrais: o libro de Jean-Jacques Roubine *Introducción ás grandes teorías do teatro*. A obra, nun ton didáctico pero completo, realiza un percorrido histórico polo teatro occidental desde Aristóteles ata a actualidade, de xeito que a editorial Galaxia cumpre un obxectivo importante na planificación cultural en Galicia: posibilitar ao lector galego o acceso a obras importantes da cultura estranxeira –especialmente se estas poden supor un afondamento e especialización en certas parcelas do saber–. Por suposto que o teatro, como ámbito de creación e de investigación en Galicia, non goza de grandes privilexios e que calquera acción neste eido debe ser recibida como unha boa nova. Alén diso, a lectura deste manual de Jean-Jacques Roubine propón ao lector diversas cuestións e orienta dun modo ameno a nosa curiosidade sobre os entreforros do teatro. Pero, desde este recanto do mundo, tamén nos dá que pensar sobre diversas cuestións tanxenciais, por dicilo dalgún xeito.

En primeiro lugar, é necesario aclarar que entendemos por *manual* e por que definimos a *Introducción ás grandes teorías do teatro* como tal. Un manual é unha obra que oscila entre a consulta e a información, especialmente cunha finalidade didáctica, e que procura un coñecemento de carácter xeral, pero completo, sobre parcelas amplas do saber –como é, neste caso, a teoría do teatro–. Polo tanto, un manual responde aos obxectivos e aos intereses concretos da cultura que o xera, debido ás particularidades dos sistemas educativos, ás dinámicas de canonización específicas e á propia tradición académica. A publicación deste libro no noso ámbito fainos pensar no particular funcionamento das relacións intersistémicas exemplificadas, nesta ocasión, na importación dun manual francés como libro de referencia para posibles estudantes de teatro en Galicia.

Evidentemente, todo libro posúe un público “ideal” –lembramos as leccións de Eco– que, neste caso, parece ser aquel inmerso no sistema cultural francés, naquela tradición libresca e teatral e, sobre todo, interesado polo estudo do seu teatro. Non é que Jean-Jacques Roubine deoste calquera outra achega ás teorías teatrais occidentais –italianas, españolas..., mesmo se botan en falta algunhas referencias á dramaturxia inglesa e alemá–, senón que realiza un manual á medida do público ao que vai orientado e á medida dos estudos teatrais en Francia. Velaí o perigo de importar, tal cal, un manual que é para nós un pozo de información teatral –é certo–, pero que resulta incompleto porque nos movemos máis no ámbito do teatro hispánico e porque, na miña opinión, os estudosos do teatro en Galicia, hoxe por

hoxe, temos sede de coñecer os teatros do mundo, non só os teatros franceses. É por isto que cómpre valorar unha publicación deste tipo desde dous puntos de vista ben diferentes: como *produto importado* e como *produto* simplemente.

Como *produto importado*, quixera comezar por un breve comentario sobre a tradución ou, máis ben, o *traspaso* do texto francés a un texto galego ben coherente, xa que o tradutor dá coa clave dunha boa tradución: ir máis alá de verter o texto dun idioma a outro. X. M. Garrido trata de traspasar un contexto a outro, como demostra, por exemplo, a citación de fragmentos da *Poética* tomando como referencia a tradución galega e non a francesa empregada por Jean-Jacques Roubine.

Por outra banda, debemos ter en conta o público galego ao que se supón que a tradución vai dirixida e os intereses propios do ámbito cultural no que se publica a tradución. Tendo en conta as características da obra de Roubine, asáltannos ideas que levan a pensar que aínda son necesarios outros manuais procedentes de tradicións diferentes e que atendan a ámbitos menos centrados no teatro francés. Tamén damos en pensar na pertinencia de comezar a xerar manuais propios que respondan aos nosos obxectivos, públicos e intereses, en lugar de solucionar a carencia importando manuais creados baixo premisas que nos son alleas. Por exemplo, a lectura do excelente resumo da *Poética* de Aristóteles e da súa pegada na teorización teatral do XVII lémbrenos a importancia dos comentaristas españois da época na produción teatral peninsular, ausente –en xeral– nos manuais de teatro franceses. Por outra parte, tampouco se nomea no libro de Roubine –a pesar de falar das contestacións ás regras das unidades e ao férreo mimetismo da realidade– a traxicomedia española do XVII como xeradora de modelos e de debates aos que Francia permaneceu plenamente pechada –igual que parece seguir pechada á praxe dramaturxica de Valle Inclán, un autor que permanece incrivelmente ausente dos manuais coma o de Roubine e que, con todo, é fundamental para comprender toda a dramaturxia hispánica do século XX–. Enténdase que cando falamos de “hispánica” imos alén da lingua española como vehículo de expresión.

Estas serían liñas de reflexión esenciais nun posible manual xerado en Galicia –a carón, por suposto, das teses dos autores galegos–, mais cómpre indicar que a súa ausencia nun manual francés tan completo coma este de Roubine sorpréndenos, cando menos, como tamén nos sorprende que non se desenvolva a importancia teórica da *Commedia dell’Arte* italiana ou que se solucione a *Dramaturxia de Hamburgo* de Lessing en menos dun parágrafo –a carón dun capítulo enteiro dedicado a Mercier–. Así que non sempre hai, nesta obra, esa intención de realizar un achegamento ao “teatro en xeral segundo Francia” do que se fala na Introducción, senón que a visión nacional dun libro que non fai ningunha referencia no título ao teatro francés lévanos a pensar na necesidade dunha crítica (re)construtiva ao respecto.

Como *produto*, a *Introducción ás grandes teorías do teatro* é un texto interesante, completo e cheo de suxestivas cuestións. Dáse nel unha sólida fundamentación sobre os motivos que levan ao teatro francés, ao longo da historia, a romper cun fondo aristotelismo predominante. Roubine trata de

amosar en que medida Francia posúe unha dinámica propia nun sistema teatral para o que Aristóteles foi a única autoridade ata épocas tardías. Así, a reforma que en países como España ou Inglaterra veu da man da imaxinación, en Francia chega a través do racionalismo dezaoitesco, nun camiño cara á estética romántica que é consecuencia da valoración do xenio individual e da liberdade creadora, apoiada na razón como ideas *enciclopédicas*. Francia dá lugar, así, ao xurdimento dunha nova concepción do teatro diferenciada da traxedia: o *drama* –burgués–. A partir desa nova forma, o teatro irá asumindo as correntes –romanticismo, realismo...–, nunha solución de continuidade ata a actualidade. Neste senso, parécenos interesante unha tese que semella artellar o autor ao longo do libro: a aparición de Shakespeare no teatro francés como catalizador das sucesivas teorías renovadoras, desde a sensación dunha xenialidade que non fora vista na Francia contemporánea do dramaturgo inglés.

Roubine tamén demostra a progresiva atención cara á posta en escena en detrimento do texto. De feito, a partir das primeiras referencias a Antoine e Stanislavski, o manual parece centrarse no espectáculo teatral como xerador de teorías. En efecto, o último capítulo do libro –quizais demasiado breve, se temos en conta que recolle o máis prolífico da produción teatral: o século XX– realiza un percorrido transversal no que Roubine fala das “Seis tentacións do teatro”. Estas son: “Do poeta ao director artístico”, “O teatro ao servizo do texto”, “O desartellamento das aparencias”, “O gran soño litúrxico”, “A esixencia do sacrificio”, “O teatro reatralizado” e “Cruces e mestizaxes”. Serven para falar, respectivamente, do nacemento da noción de director, dos debates texto-escena, da poética escénica de Brecht, de Appia, de Craig e Artaud, dos herdeiros de Artaud, especialmente do Living Theatre e de Grotowski, de Vitez e de Ronconi, e, finalmente, do modelo contemporáneo, que oscila entre o xogo co texto e o afondamento na memoria –Chéreau, Mnouchkine, Brook, Wilson, Kantor–.

Introducción ás grandes teorías do teatro amosa unha visión formalista da historia do teatro. Dalgún xeito, o autor segue a tese segundo a cal os subxéneros dramáticos van dando lugar a outras formas tomadas da periferia a través do seu propio esgotamento e a través do xurdimento de epígonos, pero non esquece o carácter *político* do teatro –no sentido etimolóxico do termo–, de maneira que trata de rastrexar o lugar do teatro como institución en relación co Estado desde a época de Richelieu, ata fins do XIX –cando toda a intelectualidade francesa se proclama en favor do Théâtre du Peuple de Maurice Pottecher–. Así, fálasenos do Théâtre National Populaire de Firmin Gemier e mesmo das teses de Jacques Copeau, pero, sobre todo, de Jean Vilar.

Introducción ás grandes teorías do teatro é unha desas obras que interesan porque deixa cuestións abertas e porque, sen dúbida, dá lugar a ideas que dinamizan a investigación teatral. A utilidade dunha bibliografía por capítulos e mais dunha cronoloxía amplísima dan conta dunha obra que procura abrir portas para investigacións futuras. Oxalá que a tradución galega dea visados para eses novos vieiros por conquistar.

TRES LIBROS PARA CISMAR EN CLAVE TEATRAL

Manuel F. Vieites

ZARILLI, Phillip B. (ed.) (2002): *Acting (Re)Considered. A theoretical and practical guide.* Londres e Nova York, Routledge.

SCHNEIDER, Rebecca e Gabrielle Cody (eds.) (2002): *Re:Direction. A theoretical and practical guide.* Londres e Nova York, Routledge.

HUXLEY, Michael e Noel WITTS (eds.) (2002): *The Twentieth-Century Performance Reader.* Londres e Nova York, Routledge.

Desde hai uns anos a editorial Routledge semella ter apostado de forma decidida pola súa colección teatral, que entenden e desenvolven desde unha perspectiva fundamentalmente escénica, consonte a denominación xenérica de *performance studies* –ese amplo caixón de xastre onde se consideran moi diversas prácticas sociais e artísticas–. No eido dos estudos da representación, sexa teatral ou non, esta editorial leva anos presentando interesantes *readers* ou escolmas de traballos de autores representativos ou especialistas nun determinado campo –tal e como facía Edgar Ceballos naquel fermoso traballo editado na colección Escenología e titulado *Principios de dirección escénica*–.

Os tres volumes que agora presentamos están concibidos e editados desde esa perspectiva, coa finalidade de ofrecer as diversas formas de abordar un determinado campo –neste caso a dirección de escena, a interpretación e as teorías da representación no século XX–. Estes son tres campos transcendentais das artes escénicas e da arte teatral en particular, que se van presentando coa voz de actores, directores de escena, escenógrafos ou profesores da teoría e da historia do teatro, sexa desde unha perspectiva teórica, sexa desde o estudo de casos e das aplicacións prácticas. Polas moitas páxinas destes volumes –bastantes máis de mil– atopamos as voces máis representativas do teatro máis renovador e interesante de todo o século XX. Nesa posibilidade de coñecer as teorías e as propostas dos grandes creadores a través dos seus propios escritos, radica o interese destas escolmas que nos permiten coñecer de primeira man –sen intermediacións nin interpretacións– as ideas e as orientacións estéticas dos citados creadores. Son volumes de interese indubidable para calquera persoa interesada no feito teatral, pero, sobre todo, para o profesorado e para o alumnado das escolas de teatro.

O primeiro dos volumes, editado por Philip Zarrilli –que nos chega na segunda edición–, contén achegas substanciais que van desde as presentacións de teorías e prácticas interpretativas dos grandes mestres, pero aínda significativas –como a Biomecánica de Meyerhold–, ata a consideración de novas perspectivas sobre a interpretación, ora centradas en vellas problemáticas como a presenza do actor, ora orientadas ao estudo científico das emocións; tamén as que nos ofrece Elly Konijn, autor do estudo “Acting Emotions”, no que vai mostrando diferentes aspectos relativos á percepción,

ás emocións e ás sensacións dos intérpretes e do público. Entre os vinte e sete traballos recollidos –do que son autores e autoras un grupo moi escollido de investigadores e profesores de teatro con experiencia escénica na interpretación e/ou na dirección– non faltan as sinaturas de xentes tan diversas e con experiencias tan diferentes como Eugenio Barba, Augusto Boal, Michael Kirby, Richard Schechner ou Tadashi Suzuki.

O segundo volume destaca pola variedade das voces convocadas, sexa desde a autoría dos corenta e un capítulos que contén, sexa por todos e cada un dos casos obxecto de indagación e de estudo. Nalgúns casos, estamos ante traballos que ofrecen unha perspectiva xenérica sobre un ámbito determinado da creación teatral, como o estudo da creación colectiva que presenta Theodore Shank ou a interesante introdución ao teatro de Tadeusz Kantor que nos ofrece Jan Klossowicz. Con todo, son os casos concretos –neste caso espectáculos– o eixe central sobre o que se vai construíndo un volume que comeza coa análise do espectáculo que sobre *As tres irmás* montara, no seu día, o Teatro de Arte de Moscova e remata co espectáculo que sobre o mesmo texto presentou, máis recentemente, Richard Schechner coa compañía neiorquina La Mama. Polo medio temos estudos sobre Robert Wilson, Richard Foreman, Heiner Müller ou Eisenstein e entrevistas con Grotowski, Peter Brook ou Ariane Mnouschkine. Pero hai moitas outras voces: Brecht, The Living Theatre, Augusto Boal, Artaud, Lee Strasberg, Antoine, Pina Bausch..., contextualizadas en catro grandes bloques presentados de forma moi axeitada polas editoras do volume –Rebecca Schneider e Gabrielle Cody, profesoras de teatro cunha ampla formación académica–.

Finalmente, o volume editado por Michael Huxley e Noel Witts –que tamén vai pola segunda edición– é un traballo dunha considerable utilidade, sobre todo no plano da didáctica. Contén cincuenta breves capítulos en que se presentan textos de creadores, de directores e de investigadores tan salientables como Laurie Anderson, Adolph Appia, Antonin Artaud, Allan Kaprow, Mercé Cunningham, Robert Lepage, Erwin Piscator, Raymond Williams ou Marvin Carlson. Todos estes nomes dan unha idea da diversidade e da pluralidade con que se concibe un volume que se pode considerar como unha guía de recursos para a reflexión ou para o comentario de textos. Quizais esta segunda posibilidade sexa a que mellor exemplifica a utilidade e a oportunidade do volume, pois a selección de fragmentos non pode ser máis axeitada –e os textos van acompañados dunha breve nota biográfica sobre o creador, o director ou o investigador de que se trata–. O libro conta, ademais, cunha breve introdución e cunha nota sobre a maneira de usalo, na que se presentan algunhas ideas ben interesantes para proceder ao estudo e ao comentario dos textos propostos. Todo un acerto que non deixamos de agradecer.

Estamos diante de tres volumes sumamente oportunos, que constitúen unha guía excelente para coñecer fitos fundamentais do teatro, da creación teatral máis especificamente, durante todo o século xx, a través dos artistas escénicos máis anovadores.

NORMAS PARA A ADMISIÓN DE ORIXINAIS

1. A extensión máxima dos traballos presentados para a sección de estudos non deberá exceder de 40 páxinas, mentres a extensión máxima dos traballos para a sección de artigos será de 20 páxinas. Nos dous casos deben ser páxinas DIN A4 numeradas, mecanografadas a dobre espazo, en caracteres Times New Roman, nas que se incluírán gráficos, cadros e bibliografía. As fotografías, deseños, mapas, etc. entregaranse por separado indicando con claridade no texto o lugar en que deben ser incluídos. Xunto á copia mecanografada en papel entregarase outra en disquete de 3,5 polgadas, preferiblemente no programa Word para PC. Na presentación do traballo só se utilizarán tabuladores e sangrías, evitando en todo momento unha maquetación previa deste, que é responsabilidade dos editores do *Anuario*.

2. Cada traballo debe ir acompañado dunha páxina que conteña o título do traballo, nome do autor/a ou autores/as, centro de traballo, enderezo completo e un breve currículo (10 liñas). Acompañarase tamén dun resumo en galego (10 liñas) e un *abstract* (en inglés) de extensión similar, que reflecta con claridade os obxectivos, contidos e resultados do traballo. En cada caso acompañarase dun máximo de 5 palabras clave ou *key words*.

3. Para as referencias bibliográficas os autores mencionarán en texto o apelido do autor, data e páxina, con remisión a unha bibliografía final das obras citadas, sexan libros (Brook, 1993, 32) ou publicacións periódicas (Pérez Rasilla, 2001, 45).

BROOK, P. (1993): *There are no secrets*, London, Methuen Books.

PÉREZ RASILLA, E. (2001): “¿Somos tan malos os críticos?”, *Revista Galega de Teatro* 28, Cangas do Morrazo, pp. 44–46.

No caso de textos publicados con anterioridade á edición manexada polo autor ou autora do traballo, a data inicial de edición, se fose importante ou se considerase necesario, pódese indicar con corchetes: (Brook [1993] 1995, 15).

4. Os autores e autoras poden utilizar notas a rodapé en función das necesidades de exposición, pero as referencias bibliográficas seguirán sempre a norma anterior, incluíndo o apelido ou apelidos do autor, ano de publicación da obra e páxina ou páxinas se fose o caso. No caso de varios traballos publicados nun mesmo ano utilizaranse letras para diferenciarlos (Brook, 1993a, 1993b, 1993c). Na bibliografía final tamén se incluírá a

mesma letra, e sempre, en todos os casos, se comezará a referencia cos apelidos en versaleta do autor e o seu nome:

BROOK, P. (1993a):

BROOK, P. (1993b):

5. As citas textuais cando sexan curtas irán incluídas entre comiñas no corpo central do texto, precedidas da referencia bibliográfica correspondente (Brook, 1993, 12). Se son longas irán en parágrafo independente sangrado, con letra dun corpo máis pequeno, precedidas igualmente da referencia bibliográfica (Brook, 1993, 12–13).

6. A terminoloxía noutras linguas, a que se quere resaltar especialmente ou aqueles sintagmas, frases ou parágrafos que se queiran subliñar, deben aparecer en cursiva.

7. Os artigos que non reúnan estes requisitos serán devoltos aos seus autores e autoras para a súa adecuación ás normas de edición do *Anuario*.

8. Os orixinais enviados a *ANUARIO GALEGO DE ESTUDIOS TEATRAIS* serán sometidos á revisión, cando menos, de dous avaliadores seleccionados polo Consello de Redacción, ou se é o caso polo Consello Editorial, en función dos seus coñecementos sobre a materia de que trata o traballo, garantíndose o anonimato tanto do autor ou autores como dos avaliadores. A aceptación definitiva dos materiais depende do Consello de Redacción do *Anuario*.

9. Os traballos deberán enviarse a *Anuario Galego de Estudos Teatrais*. Sección de Música e Artes Escénicas. Comisión Técnica de Teatro. Consello da Cultura Galega. Apartado de Correos 773, Santiago de Compostela.

Tel.: 981 957 202. Fax: 981 957 205

Enderezo electrónico: correo@consellodacultura.org

ESTUDOS E INVESTIGACIÓNS

9-44 JULIO I. GONZÁLEZ MONTAÑÉS

Drama e iconografía na Idade Media: aspectos teóricos e algúns casos galegos

45-102 EMILIO XOSÉ ÍNSUA LÓPEZ

Contexto, peripecia e contido de dúas pezas menores do teatro de Antón Villar Ponte: *A pobriña que está xorda* e *A festa da malla*

103-122 FRANCISCO JAVIER SANJIAO OTERO

Manual mínimo para xente do teatro. (Aplicacións da análise económica ao mundo teatral)

123-158 MANUEL F. VIEITES

Reforma, Contrarreforma, conquista e expresión teatral. Inventario provisional

ARTIGOS E NOTAS

161-169 HENRIQUE RABUÑAL CORGO

No centenario da “Escola Rexional de Declamación” (1903-2003)

171-178 SANTIAGO DÍAZ LAGE

A denegación escénica no teatro e no cine

179-192 ROSARIO MASCATO REY

Constant Benoît Coquelin (1841-1909): apuntamentos sobre a súa concepción da arte dramática

RECENSIÓNS

195-196 HÉCTOR M. POSE

Teatro e políticas culturais

197-200 IOLANDA OGANDO

Novos estudos e perspectivas sobre teatro galego

201-203 INMACULADA LÓPEZ SILVA

Necesidades e utilidades dun manual de teatro

205-206 MANUEL F. VIEITES

Tres libros para cismar en clave teatral

NORMAS PARA A ADMISIÓN DE ORIXINAIS



CONSELLO
DA CULTURA
GALEGA

SECCIÓN DE MÚSICA E ARTES ESCÉNICAS

COMISIÓN TÉCNICA DE TEATRO