

# PALABRA, CONSTRUCCIÓN E TRANSMISIÓN. O TEATRO DE MANUEL LUGRÍS FREIRE

Iolanda Ogando

Aun cuando no hubiera tenido otro resultado la creación de la Escuela regional que inclinar al Sr. Lugrís, con las excepcionales condiciones de su genio creador, a espigar en la producción dramática, podríamos darnos por enteramente satisfechos.

Uxío Carré Aldao (1912)<sup>1</sup>

*Memoria crítico-bibliográfica sobre el Teatro Regional Gallego*

Sendo parte da axenda cultural e política nos últimos anos a cuestión da memoria histórica, pensamos que a figura e a obra de Manuel Lugrís Freire se encadraría perfectamente no cerne do problema da recuperación do pasado. Este autor e a súa obra cultural representan de maneira moi significativa o proceso de silenciamento ou *semi-enterramento* de moitos dos escritores e/ou pensadores do período finisecular e dos seus textos ou achegas culturais máis relevantes<sup>2</sup>. De feito, aínda en 1991 Francisco Pillado apuntaba na nota introdutoria da que foi a primeira grande obra dedicada a Lugrís Freire, que este formaba “parte desa nutrida nómina de escritores galegos, absolutamente esquecidos ou ignorados, dos que apenas se fala ou se escribe” (Pillado Mayor 1991: 8). E se ben é verdade que Lugrís foi obxecto de revisión e estudo en varios traballos<sup>3</sup>, a súa presenza nos tratados sobre literatura ou teatro en Galiza era moito menor que a significación que no seu momento tivera, como un dos dramaturgos máis avanzados dos primeiros anos do século XX, o de maior éxito e, para alén diso, un dos primeiros e máis dedicados á promoción e recuperación da cultura e da política galegas (Pillado Mayor *ib.*). Na verdade, neste ano promovemos a (re)descuberta dun dos seus promotores, dos seus máis interesantes colaboradores do primeiro terzo do século XX e do que viría a ser o seu presidente en 1934.

Lugrís Freire está, de por parte, situado nunha época de grandes avances na configuración rexional galega, que conta co teatro como unha das súas maiores armas e medios. Ubícase polo tanto no que será un período fundamental da historia do teatro galego, o do Movemento Dramático Rexional<sup>4</sup>, nomeadamente na súa máis simbólica iniciativa: a Escola Rexional de Declamación. Como veremos unha vez máis neste artigo, a súa obra dramática constitúese coma unha das máis produtivas e orixinais do momento, sendo máis destacada aínda se temos precisamente en conta o contexto en que se desenvolve (Tato 1999, 2003 e 2006b).

Por esta razón, non debemos deixar de celebrar o labor de *restitución* que se veu facendo, por parte de estudiosos e interesados na época ou no xénero, ao longo deste ano dedicado ao escritor sadense para celebrar o Día das Letras. E, a risco de pouco novo poder dicir para alén destas contribucións sobre a figura lugrisiana, queremos aproveitar todas estas informacións para realizar un breve panorama sobre a súa obra dramática, as súas características e os seus significados no mapa cultural e teatral galego daquela altura.

## O TEATRO DE LUGRÍS FREIRE: TENTATIVA DE DESCRICIÓN

Son dez os textos teatrais lugrisianos dos que temos noticia, aínda que destes hai un, *De Galicia á Lavapiés*, do que só se conserva unha pequena referencia, como veremos na descrición da primeira etapa da obra dramática de LUGRÍS. Esta obra foi pensada ou realizada na Habana, onde o autor escribe tamén *A costureira d'aldea*, peza só moi recentemente publicada, polo que en moitos dos estudos anteriores a 2006 só era posíbel unha alusión rápida, pero non unha análise demorada. Outrosí existen outras dúas obriñas, *Ir por lan* e *La ofrenda, o los folletos verdes de Don Pepiño*, ambas de moi breve extensión e publicadas nunha obra narrativa, os *Contos de Asieumedre*, razón pola que non sempre foron considerados de interese ou de carácter dramático. Volveremos sobre este asunto.

Contamos en realidade con sete obras *de entidade* no conxunto, e desas sete só seis teñen sido obxecto de análise até época moi recente, sendo neste ano 2006 cando aparecen as primeiras achegas importantes sobre a obra en conxunto. Deste xeito, parece que por fin agora se crearon as condicións para dar conta da totalidade da obra do autor sadense –a excepción, claro está, da devandita *De Galicia á Lavapiés*, coa saída á luz d'*A costureira d'aldea*. Por esta razón, seméllanos posíbel propormos unha nova estruturación da escrita dramática de LUGRÍS en tres etapas ou fases. Cada unha destas etapas presenta, na nosa opinión, características comúns coas outras, mais tamén trazos propios dominantes, en xeral debidos ao contexto socio-histórico en que o autor desenvolve a obra, que as singulariza. Obviamente, é esta unha primeira proposta que poderá ser corrixida ou rebatida, mais pensamos que existen algúns datos que permiten sostela. Vexamos así pois cada unha destas fases, as pezas que as conforman e os seus riscos correspondentes.

### 1.- A ETAPA CUBANA

Como indica o mesmo epígrafe, entrarían nesta etapa os textos escritos –aínda que non publicados– durante a súa estadía en Cuba. Resulta facilmente deducíbel que o factor socio-xeográfico da emigración é moi importante nas características e outrosí nas innovacións temáticas desta produción, mais dificulta así mesmo a chegada e difusión destes textos en Galiza (Tato 1999 e 2006a; Vieites 2006a).

A *Costureira d' Aldea* é a primeira proposta dramática coñecida de Lugo Freire, escrita arredor de 1884, aínda que perdida até 1998, ano en que a profesora Teresa López deu noticia da súa descuberta. Permaneceu inédita até 2006, cando, por unha parte, a Real Academia Galega preparou a edición en formato .pdf coa reprodución facsimilar do manuscrito orixinal<sup>5</sup>; e, pola outra, a profesora Teresa López realizou unha edición comentada na colección do Arquivo Pillado da Universidade da Coruña, tamén coa reprodución facsimilar do texto.

É a máis simple de todas as obras conservadas de Lugo –tirando os diálogos breves *Ir por lan* e *La ofrenda*, incluídos na segunda etapa–, e a única delas que, polos datos que nos ofrecen os estudosos, nunca subiu ao escenario<sup>6</sup>, feito que non se repetiu con ningún dos outros textos de longa extensión lugrosianos. Son cinco os personaxes, só un feminino, o da protagonista Xaquina, moza da aldea que aprende a ler e escribir co madrileño Prácido e que está namorada de Mingos. Prácido pretende namorar e enganar a Xaquina, e encarna o tipo do “fanfarrón español”; é dicir, non é quen de entender a cultura do lugar onde está, nin de comprender que está a desempeñar o papel do “burlador burlado” (Vieites 2006a: 69), trampa na que cae por considerarse superior á xente da aldea.

Concordamos coa opinión de Manuel F. Vieites (2006a: 63) que afirma que a peza “xa contén todos os elementos que van caracterizar a súa obra<sup>7</sup>, agás o uso do verso”. Entre os máis frecuentes, a oposición dicotómica entre Galiza e España (encarnada esta simbolicamente polo fanfarrón Prácido); e aínda a oposición entre campesiños e *citadinos* superpóndose ao par Galiza-España (López 2006b: 15, Vieites 2006a: 70-71). Vieites subliña, por exemplo, as semellanzas que existen entre a primeira obra de Lugo *A costureira d' aldea* e *El amor de la estanciera* do autor cubano José Martí, “poeta nacional e heroe da independencia cubana, [que] se significou no desenvolvemento dun teatro anticolonial e contrahexemónico, que supuxo a incorporación e a posta en valor da herdanza africana na cultura crioula” (2006a: 104). A esta característica súmase a incorporación dun madrileño a falar un mal galego e a ser burlado polos galegos, ao igual que debía acontecer en *De Galicia á Lavapiés*, ricos temáticos que aparecen en resposta ao que considera unha aldraxe ao pobo galego.

Un terceiro trazo, unha vez máis de carácter dicotómico, é a oposición entre tradición, vista de xeito positivo, e innovación, que implicará normalmente connotacións negativas<sup>8</sup>. Como cuarto, aparécenos a utilización do motivo da honra, é dicir, a construción da trama argumental a partir da persecución a unha muller da aldea por parte dun home, igualmente connotado de maneira negativa, como *alleo* –sexa por razóns de orixe xeográfico-nacional ou por razóns de clase. Este abuso/obsesión provoca unha serie de conflitos na comunidade que se ve obrigada a *actuar* para solventalos. Xa por último, a localización rural da acción constitúe un quinto trazo común a toda a obra dramática de Lugo Freire.

En calquera caso, nun nivel de análise total do conxunto, *A costureira d' aldea* demostra a clara consciencia que este dramaturgo tiña desde o inicio da súa escrita sobre o poder mobilizador do teatro (Vieites 2006a: 63), facultade que aproveita para exaltar a Galiza e os galegos<sup>9</sup>, a lingua, e a harmonía das comunidades campesiñas ameazada polo efecto *corrompedor* do foráneo.

### De Galicia á Lavapiés

Texto non conservado de que dan noticia Campos Villar (2000: 13-14) e Teresa López (2006a: 16 e 2006b: 22 e ss.). Aínda sen coñecermola, os datos achegados por López revelan que a peza foi o resultado da reacción que Lugrís Freire, como toda a comunidade galega, tivera ante a representación da obra *De Lavapiés á Galicia*, espectáculo en que, unha vez máis no teatro desa época, os personaxes galegos se caracterizaban de maneira negativa. O texto de Lugrís invertería a situación colocando no papel dos *pailáns* os non galegos, aspecto temático que en opinión desta mesma investigadora sería común ás dúas obras escritas na Habana, xa que a “afirmación de Galiza, da lingua galega e dos galegos presente n’*A costureira* completaría probablemente coa crítica dos costumes e valores do Madrid castizo, representado por Lavapiés”... (2006b: 25).

Como apunta Tato (1999: 43) con *A Costureira d’Aldea* aparece claramente a faceta reivindicativa sobre os galegos e Galiza. Este enalzamento continúa, polo que indican os datos, na elaboración de *De Galicia a Lavapiés* e, posteriormente, ao longo de toda súa obra. Nestas dúas pezas, a afirmación galega constrúese mediante o enfrontamento a un opoñente ridículo, o madrileño/español que parece máis ben encarnar a figura do pelele, do pailán que pode ser *derrotado* polos galegos. Outros trazos comúns das pezas serían precisamente ese carácter cómico e a utilización da oposición Galiza-Madrid como eixo estruturador da acción.

### 2.- A ETAPA DA ESCOLA REXIONAL DE DECLAMACIÓN

É sabido que, uns anos despois do seu regreso a Galiza, Manuel Lugrís Freire protagoniza unha das etapas máis fecundas e significativas do teatro galego: a do Movemento Dramático Rexional, principalmente mediante a fundación da Escola Rexional de Declamación (1903), compañía que estreará tres dos catro dramas que elabora neste período<sup>10</sup>. A relevancia da figura lugrísiana é xa patente se consideramos que *A Ponte*, a primeira das súas obras levadas á escena pola Escola, marcou un fito fundacional da literatura galega ao ser o primeiro texto teatral longo en prosa. Pero en xeral todas estas obras converten a Lugrís Freire no primeiro gran dramaturgo da nosa historia dramática.

*A Ponte. Drama en dous actos en prosa. Dividido en tres cuadros* aparece en 1903 na Coruña na Tipografía “La Constancia”, incluíndo a nota “Representada por primeira vez no Teatro Principal da Cruña o día 18 do mes de Santiago de 1903” (Lugrís Freire 1903: 3). É sen dúbida o texto máis valorado e coñecido de Lugrís Freire ao longo da historia

do teatro galego, sendo tamén o máis editado. De todos os xeitos, a primeira re-edición non aparecería até 1997 na colección de literatura galega promovida pola AS-PG e A Nosa Terra, sendo a segunda a aparecida neste mesmo ano 2006 na editorial A Nosa Terra. O argumento, a partir dun monólogo inicial de Ánxela, a protagonista feminina da peza, que

nos pon en antecedentes de que o seu home, Pedro, está na cadea polas falsas acusacións do Vinculeiro que a quere deshonorar. Despois dunha espera en compañía de Sabela, chega Antón para anunciar a liberación de Pedro, por mor da intervención de D. Rafael. (...) [Despois de regresado Pedro] Nun momento en que Ánxela fica soa en escena, o Vinculeiro, que descoñece a liberación de Pedro, intenta forzala; Pedro quere matalo, mais ela impídello. (...).

O segundo acto, dividido en dous cadros, ábrese cun monólogo de Pedro que nos pon en antecedentes de que foi expulsado da casa, propiedade do Vinculeiro, e de que ninguén lle dá traballo; a súa situación é tan desesperada que non ten cea para os fillos. É Noite Boa e a miseria e a fame do seu fogar contrasta coas cantigas que se escoitan fóra. (...) chega Antón. O bon amigo trae da Coruña os alimentos necesarios para celebraren o Nadal. Aínda que Pedro insiste na súa resignación e en non querer admitir as revolucionarias ideas de Antón, acepta como única saída emigrar a América. O segundo cadro, que se desenvolve no exterior, nun camiño cunha ponte que está preto da Igrexa, comeza cun outro monólogo do Vinculeiro. (...) Mentres Antón agardo por eles [Pedro e Ánxela] no adro, sae Pedro como un tolo porque o Vinculeiro persiste na súa actitude lasciva mesmo na casa de Deus. Agáchanse tras dunha árbore para comprobaren que o que sospeitan é certo e, cando o cacique intenta de novo forzar a Ánxela, Pedro sáltalle encima; o Vinculeiro tira unha pistola do peto, mais a navalla de Pedro alcánzao no peito antes de que poida disparar. Desde o outro lado da ponte, Antón invítao a pasar ao outro lado, e cae o pano despois de a parella cruzar a simbólica ponte. (Tato 1999: 50)<sup>11</sup>

Esta obra supuxo o primeiro éxito do teatro galego (Tato *ib.*) mesmo se, como se indica, o verdadeiro triunfo fose o da segunda representación:

Tendo en conta os axitados días que vivira A Coruña en febreiro dese ano, cunha folga xeral e a cuestión obreira como centro da vida política e económica, a pesar do pouco público que asistira á estrea, os comentarios sobre o tema de *A Ponte* deberon esperar unha grande expectación entre as clases traballadoras e mesmo entre as elites da cidade, xa que a reposición, realizada o 22 de novembro do mesmo ano, foi un verdadeiro acontecemento social. *La Voz de Galicia* citaba as personalidades que asistirían á función \_todos os políticos da Coruña e a mesma Condesa de Pardo Bazán\_ e aseguraba que esta era a verdadeira estrea da obra, xa que o teatro estaba completo: abaixo as clases dirixentes, arriba as populares (Tato 2006a: 49)

Indo máis alá, a importancia d'*A Ponte* radica igualmente na súa configuración formal, ao ser, como xa dixemos, a primeira obra dramática escrita en prosa en lingua galega; e na configuración temática, ao inaugurar o teatro de carácter social<sup>12</sup>. En realidade, mesmo considerando que as solucións adoptadas nos conflitos doutros textos como *Minia* ou *Mareiras* son igualmente fortes, parécenos este o de maior *ousadía ideolóxica*. A figura de Antón, o aldeán-obreiro, residente na Coruña, seméllanos un dos personaxes

máis interesantes de toda a obra de Lugrís, achegando ideas de ton moito máis progresista do que se poderá recoñecer en textos posteriores.

ANTÓN: (...) Eu sonlle franco, compradre. A fe fuxe de min e non quero axionlla-lo corpo cando a alma está dereita. Comprendo que para algú espíritus, que non poden vere a lus da razón, non é malo ter unha idea en certas cousas, e matan as saudades de xusticia coa esperanza de iren ó ceo. Pero eu sei que para ser home de ben non é mester rezar nin dar cartos ós cregos. Na Cruña leín moitos libros e papés, e despertouse na miña cabeza unha idea nova, que para min é a verdade. Vosté cree, e debe entrar na igrexa. ¡Eu non creo, e se entrara sería un hipócrita! (1996 [1903]: 182)

Creemos que, máis alá de anticlericalismo, se trata realmente de ateísmo no caso de Antón, na crenza só da redención do home a través do home e do seu traballo, do seu esforzo e conciencia. Como veremos, no caso de *Mareiras* podemos falar só dun parcial anticlericalismo, mentres o elemento que, na derradeira peza do teatro lugrisiano, condiciona o *non-progreso* de Galiza é a súa permanencia na ignorancia e na superstición, ou o esquecemento dos seus trazos diferenciais, pero non un problema coa xerarquía eclesíástica ou cuestións doutrinarias.

*Minia. Drama n-un acto en prosa*, publicado pola “Imprenta y Fotograbado de Ferrer”, no ano 1904, coñeceu dúas edicións anteriores a 1936: unha datada en 1919 na Coruña e mais outra sen datar que apareceu publicada pola Imprenta Roel, igualmente da Coruña (Pillado Mayor 1991: 19). Foi representada “por primeira vez con grande aprau-so no Teatro Jofre de Ferrol o 19 de Marzo de 1904 (Lugrís Freire 1904a: 3). Desta vez o texto aparece dedicado a “D. Luciano Marchesi Buhigas, en sinal d’amistade e grande estima”.

Esta peza presenta sete personaxes, dos que se individualizan nominalmente a cinco, caracterizados pola idade: Minia, a protagonista que lle dá nome ao drama, de vinte e seis anos e mais o fillo, Fiz, de oito anos; Martiño, campesiño de trinta anos, namorado de Minia que tenta axudala dándolle refuxio do cacique Reinaldo, tamén de trinta anos, na casa da tía Xuana, de corenta. A acción, aínda que non localizada de maneira explícita, sitúase nas Mariñas de Betanzos, como se pode ver na nota que describe o vestiario (Lugrís Freire 1904: 6). O espazo físico concreto é a casa da tía Xuana que ten o aspecto da casa dun “labrego ben acomodado” (*ib.* 7). Como apunta Tato (1999: 52) con este drama ou autor encamíñase outravolta pola beira social:

Minia vive agachada co seu fillo na casa dunha amiga debido a que teme pola vida do pequeno. Cando nova, Minia entrou a servir na casa dun fidalgo e foi seducida polo vinculeiro, que non casou con ela, mais recoñeceu a Fiz. Agora, despois de varios anos, o segundoxénito, Reinaldo, quere facerse co sobriño para poder herdar o seu irmán que morreu en Cuba. O público sabe disto na primeira escena, por unha conversa entre Xuana e Martiño, que tamén informa da última maldade de Reinaldo: está intentando encerrar a Minia en Conxo para ficar coa custodia do neno. Nas escenas sucesivas entre Minia e os seus amigos fica patente a angustia e desesperación da rapaza e o amor que por ela sente Martiño. Unha vez soa, Minia recibe a visita de Reinaldo, que lle

propón matrimonio, á que segue unha o outra de Martiño para preparar a fuga. Mais antes de poderen escapar, volve Reinaldo, que conseguiu que declarasen louca a Minia para encerrala e levarse o cativo. A rapaza defende o seu fillo con grande violencia e Reinaldo comete a imprudencia de dicir aos seus sicarios que a deixa, pois, como está louca, non e responsábel dos seus actos. Aproveitando isto, Minia colle unha navalla e mata a Reinaldo. (Tato *ib.*)

Tamén en 1904 aparece, co subtítulo *Drama en tres actos en prosa*, un dos máis significativos textos da obra lugrisiana: *Mareiras*, editado novamente na imprenta Ferrer, e estreado en outubro de 1904 no Teatro Principal da Coruña. Segundo as informacións de Pillado Mayor (1991: 19) consérvase na Real Academia Galega un manuscrito do autor coa tradución a castelán da peza. A grande novidade da peza é a súa extensión, e aínda máis o seu “notório aperfeizoamento diso que costuma chamar-se oficio teatral” (Pillado Mayor 1991: 110) pois por primeira vez se escribe e representa un drama de tal extensión en galego, con tres actos e unha estrutura de xinea tradicional, con inicio, nó e desenlace (*ib.* 111; Tato 1999: 54 e 2006a). Como ben indica Pillado, unha posíbel razón aparece nas consideracións aducidas uns anos despois por Leandro Carré na súa *Literatura gallega* (1911: 126):

“Este (Lugrís), continuando en su patriótica labor, estrena *Mareiras* drama en tres actos, obra transcendental y que demostró el interés y agrado conque el público seguía el desarrollo escénico, con atención cada vez más pronunciada á pesar de lo propalado por algunos mal intencionados que auguraban el cansancio y aburrimiento de los espectadores ante una obra de extensión en gallego, pues suponían que no podrían resistirse, aun concediendo mucho, ni aun dos actos, sobre todo tratándose de una obra tan importante por su tesis. ¡Si tan siquiera fuese un sainete ó una comedia! nos decían... Los atronadores aplausos de los espectadores á cada vibrante escena que se sucedía, habrán borrado los pesimismo de los que tan mal discurrían.” (*apud* Pillado Mayor 1991: 110-111)

Nesta ocasión, o drama desenvólvese arredor de seis personaxes, agrupados nun polo positivo –Carmela, Paulos, D. Amaro, Andrea e Marcelo– e un polo negativo, con Cidrán e un personaxe ausente: D. Perfeuto. Canto ao argumento, Laura Tato sinala que

No primeiro acto semella que unicamente estamos perante un típico triángulo amoroso: Carmela está comprometida con Cidrán, mais ama a Paulos, que a corresponde, aínda que non ousa declarar os seus sentimentos. O compromiso de Carmela é froito da súa orfandade e dos consellos de D. Amaro, afastado do seu cargo de párroco para predicar a igualdade e a fraternidade entre os homes. Os sentimentos dos namorados son tan evidentes que Cidrán, ciumento, dubida da honestidade de Carmela e desafia a morte a Paulos. A intervención de D. Amaro evita a pelexa.

No segundo acto, Carmela confesa os seus verdadeiros sentimentos a D. Amaro quen, recoñecendo o seu erro, decide falar con Cidrán para o convencer de que non debe obrigar a Carmela a cumprir a súa promesa de casar con el. Aparentemente, Cidrán acepta, mais en canto abandona as habitacións de D. Amaro, escóitanse berros e entra apresuradamente Carmela para informar que os dous mozos marchan cara á praia de Gandarío para loitaren a morte. O terceiro acto ábrese cunha escena entre Carmela e

a súa nai na que se conta ao público o resultado da pelexa. (...) Paulos e Carmela pensan casar ao día seguinte, mais as esixencias monetarias do párroco, D. Perfeuto, están dificultando moito que a voda se celebre (...) A súa desesperación [de Paulos] é tan grande que decide botarse ao mar, a pesar do mal tempo, para pedir axuda ao seu padriño que vive na outra banda da ría. Debruzada na xanela, Carmela vai contando como sae a barca e como a traga o mar. Cae o pano sobre a súa desesperación e as maldicións contra o mar; maldicións que D. Amaro considera que deben caer sobre quen obrigou a Paulos a se botar ao mar malia a mareira. (Tato 1999: 54)

Porén, Tato e o resto dos estudosos desta peza (Pillado Mayor 1991: 112, Rabuñal 1994: 72-3 e 2006a: 51, Abuín e Ruibal 2006: 20), sinalan que en realidade, malia ser esta a trama discursiva máis evidente, a antítese creada entre os dous cregos é o elemento máis importante e igualmente o máis interesante. De feito, é especialmente reveladora a observación de Tato (2006c) ou Vieites (2006a: 98), na esteira de Pillado Mayor (1991: 114), sobre a perspectiva adoptada por Lugrís, xa que nos indica que a recepción por parte doutros rexionalistas debía ser semellante, considerándoa como unha crítica desde unha perspectiva cristiá dos malos comportamentos dalgúns colectivos eclesiásticos:

Os coetáneos de Lugrís entenderon que este drama mariñeiro tiña como tema a cuestión relixiosa, o enfrontamento entre dúas visións do cristianismo e quizais foi iso o que axudou a que Galo Salinas, afastado do grupo desde a escolla d'A *ponte*, se reconciliase con eles, aínda que xa era tarde de máis para que a colaboración fructificase, porque despois da marcha de Bernardo Jambrina a Madrid, a Escola Rexional desapareceu. (Tato 2006c)

*Esclavitud. Drama en dous actos en prosa* aparece en 1906 editado na Coruña pola "Libreiría Rexional de Eugénio Carré". De todo este grupo é o único drama non representado con anterioridade á súa publicación, xa que a Escola Rexional de Declamación detén xustamente as súas actividades pouco antes da conclusión da peza, polo que o ritmo escrita-escena que coñeceran os tres anteriores dramas de Lugrís fica interrompido. Aínda así, a peza sería estreada en setembro de 1910 no teatro Pardo Bazán da Coruña polo grupo da Sociedade Talía, e sería representada tamén nos anos 1916 e 1917 polo Cadro de Declamación do Centro Jaimista da Coruña e mais o grupo Ensaio de Compañía Cómico-Dramática (Rabuñal 2006b: 57).

Contamos desta vez con seis personaxes, Esclavitud, Pilara e Crisanto que teñen exercido o papel de pais *adoptivos* da rapaza, Cidre e Román, os fillos deste matrimonio e mais o elemento negativo, o andaluz Toribio. O argumento é resumido así no traballo de Anxo Abuín e Euloxio R. Ruibal:

Esclavitud é unha orfa que vive «melancónica» e con «saudade» na casa de Pilara e Crisanto, o mestre do lugar. Sabemos que o fillo destes, Cidre, é o prometido de Esclavitud, que debeu marchar a Guerra en Cuba porque o «andaluz» Toribio pagou con diñeiro a exención do ser-vizo a El Rey. Cando comeza a obra, Cidre está a punto de voltar, pero iso non remedia a tristura de Esclavitud, que agacha un segredo descuberto por fin no segundo acto: grazas a un bebedizo, Toribio roubou a súa honra, impedíndolle



para sempre ser feliz. Cidre volve delicado e enfermo e, albiscando unha morte certa, intenta arranxar o matrimonio de Mima con Román, que, aínda sentindo amor por Esclavitú, se nega. Finalmente, Toribio preséntase por dúas veces na casa de Esclavitú, na segunda ocasión con intencións pouco honradas. Cidre escolta dende a habitación contigua que Toribio violou Esclavitú e intenta vingarse, mais, a causa da súa doenza, cae morto antes de que Román acuda aos berros de Esclavitú e acabe co andaluz, non sen antes pedir, de maneira excesivamente efectista, a venia da súa amada. (Abuín / Ruibal 2006: 21-22)

Pillado Mayor (1991: 128-129) considéraa a de menor tensión dramática entre as pezas de Lugrís Freire, e sospeita que a posibilidade dunha representación rápida puido motivar unha escrita rápida e menos atenta por parte do autor. Un dos aspectos máis interesantes da obra é a reaparición do personaxe de orixe non galega, neste caso un andaluz, que encarna todos os defectos e recibe unha caracterización dicotomicamente negativa. Como xa vimos, é este un trazo propio dos dous textos da etapa cubana, mais agora encontramos este tipo de personaxe nun drama, superando as accións negativas de Toribio o andaluz –a violación de Esclavitú–, os límites do aceptábel, polo que tamén o seu castigo será máis grave. Igualmente o pai de Toribio é caracterizado de maneira negativa pola súa teimosía para que os fillos non casasen con ningunha rapaza galega, feito que provoca máis anoxo no caso de Román e lle proporciona unha ocasión máis para enxalzar Galiza:

Román.- (...) O andalúz, seu pai, ô facer testamento, puxo unha cláusula dicindo que desherdaría ô fillo que se casara c'unha gallega. ¡Non ê, pois, un aldraxe que Toribio olle para tí, que ês gallega, nacida n-esta bendita terra dos meus querereres? (Lugrís Freire 1906: 12)

En calquera caso, Toribio representa o estamento caciquil, estando moi próximo dos *rexedores* e políticos da comunidade, como acontecía co cacique d'A *Ponte*, polo que podemos recoñecer desde aquí un dos trazos comúns a todo este teatro: a construción dun referente opositor que se localiza maiormente nos estamentos de poder. Con esta oposición de tipo social, superponse novamente o motivo da honra, a través de persecucións que, fronte á d'A *costureira d'aldea*, se tornan máis perigosas e inxustas debido ao abuso de poder que, o Vinculeiro n'A *Ponte*, Reinaldo en *Minia*, o adiñeirado Cidrán e o crego D. Perfeuto en *Mareiras*, ou Toribio en *Esclavitú*, exercen sobre as súas vítimas. Este abuso vese aumentado pola indefensión das mulleres, desvalemento que serve tamén de denuncia da situación en que quedaban cando eran orfas, –caso de *Minia* ou *Esclavitú*. Unha terceira característica do conxunto é o seu carácter trágico, requirido pola gravidade dos acontecementos presentados e o desenvolvemento da acción que, como apuntan con frecuencia os estudosos, deixa adiviñar desde o inicio o desenlace. Outro elemento recorrente nestas pezas é a presenza da relixión como obxecto de reflexión, nomeadamente no caso d'A *Ponte*, onde Antón representa un pensamento anti-

clerical e, cando menos, desenganado da relixión católica; e mais en *Mareiras* onde a oposición entre D. Amaro e D. Perfeito serve para expor os comportamentos dos *bos* e dos *malos* cregos.

Por último, non deberemos esquecer que todos estes dramas presentan en común a súa elaboración en prosa e mais a perspectiva dunha estrea inmediata –mesmo se no caso de *Esclavitú* falamos dunha representación fanada– no seo da Escola Rexional de Declamación; e así mesmo a súa inclusión dentro do como teatro de liña social, centrándose en todos os casos en situacións de marcada inxustiza.

### Probas teatrais (?)

Tras a desaparición da Escola Rexional de Declamación, Lugrís Freire detén o seu labor como dramaturgo, mais deixounos aínda dous testemuños do seu interese pola linguaxe dramática. Obviamente, nin temática nin formalmente presentan trazos comúns cos anteriores textos, comezando polo seu carácter cómico e acabando pola brevidade.

*Ir por lan*, diálogo breve editado na revista *A Nosa Terra* en 1907, reeditado recentemente no volume sobre a obra narrativa en galego que Xabier Campos Villar publica en 2000 e no volume que Manuel Vieites edita sobre Manuel Lugrís Freire en 2006, está

protagonizado por Peroxa e o avogado D. Pedro. Aquela quéixase diante do letrado porque o can do boticario lle rompeu “sete olas, catorce cubiletos, tres petos, vinte tardeiras e máis de dúas ducias de cuncas vidradas”. Peroxa, logo de cuantificar os danos en 30 réas, quer saber se ten dereito a cobrar esa cifra. D. Pedro confirma esa posibilidade e entón Peroxa esclarece que o can é do propio D. Pedro quen para non pagar decide cobrarlle á paisana os 40 réas en concepto de honorarios. (Rabuñal 2006a: 24)

*La ofrenda, o los folletos verdes de Don Pepiño*. *Sainete rápido* é o segundo texto de transición, e apareceu publicado en 1908 igualmente na revista *A Nosa Terra*, sendo así mesmo reeditado en Campos Villar (2000). Curiosa proposta dialogada de carácter breve e bilingüe entre Leopoldiño e Don Pepiño que ten como elemento máis interesante as referencias a elementos de tipo cultural e tamén biográficos do autor, como as alusións á Cova Céltica, que se converte en obxecto de discusión entre os personaxes.

Sobre estas dúas últimas obras, apuntabamos con anterioridade que foron causa de debate *xenérico*. En efecto, a xa mencionada publicación das mesmas nos *Contos de Asieumedre* é unha das razóns polas que Xabier Campos Villar (2000: 56-57) discute<sup>13</sup> a adscrición ao xénero dramático que fora proposta nos traballos de Rabuñal ou Pilla-do Mayor. Outra das razóns aducidas polo devandito investigador é a aparición doutros textos narrativos nese volume de contos con estrutura dialogada e unha mínima intervención do narrador, como ocorre n’*O mellor amante* e *O segredo*. Sen quereremos entrar

en debates sobre as características dos xéneros, cremos que a pesar de todo hai algunhas razóns para incluír estas dúas obriñas na literatura teatral de Lugrís Freire. Primeiro, poderíamos falar da desaparición *total* do narrador en *Ir por lan* e *La ofrenda*. Se ben é verdade que esta característica é válida para *O Segredo* (aínda que non para *O mellor amante*), no caso dos textos que consideramos *teatrais* son evidentes os elementos propios do código dramático: didascalias, a designación dos personaxes mediante as indicacións de réplica... Unha terceira razón segue a ser, na nosa opinión, o subtítulo de *Sainete*<sup>14</sup> *rápido* que Lugrís Freire lle deu a *La ofrenda*. E por último, non nos parece tan evidente a posibilidade de excluír este tipo de textos do xénero teatral pola súa brevidade, xa que precisamente esta é unha característica que acompañou con frecuencia as pezas en lingua galega<sup>15</sup>, e quizais o denominador común que explique a inclusión de *Ir por lan* e *La ofrenda* nunha obra de narrativa breve, e non nunha publicación á parte.

### 3.- TERCEIRA E ÚLTIMA FASE: A ETAPA DAS IRMANDADES

Logo dunha longa pausa que, como xa indicamos, se debeu en boa medida ao descenso da actividade teatral en galego despois da desaparición da Escola Rexional de Declamación, Manuel Lugrís Freire volve escribir outros dous textos. Faino ao abeiro das actividades das incipientes Irmandades da Fala (Tato 1999: 72 e 74, Abuín e Ruibal 2006: 23), asociación coa que colabora de moi bo grado, próximo á figura de Villar Ponte<sup>16</sup>, e compartido con el o interese polo espectáculo escénico como medio de configuración identitaria.

*O pazo. Comedia en dous actos, en prosa*, aparece na “Litografía é imprenta Roel” da Coruña no ano 1917. Volvemos encontrar unha situación na “época actual”, con “traxes, como s’estilan agora”. Sobre o argumento comenta a profesora Tato:

Desenvólvese á porta de dúas vivendas rurais; nunha vive unha familia –Mingos, Sabela e mais a filla, María– que é compendio de todas as virtudes enxebres: preferen vivir na aldea antes do que na cidade e está orgullosos da súa lingua e mais dos seus costumes; na outra, Xacobe e mais a súa sobriña Micaela, que representa a parte colonizada da nosa sociedade: viste, peitéase e cheira como “as señoras da Coruña”, fala castrapo, goza coa música aflamencada. O conflito dramático redúcese a saber con cál das dúas mozas casará Pedro, que é un “enxebre” que fixo unha grande fortuna en América e volveu para se instalar definitivamente na terra. (1999: 73)

Contamos nesta peza co maior número de personaxes, nove, dos que sete teñen nome propio –as mulleres María, Sabela e Micaela; e os homes, Mingos, Pedro, Xan e Xacobe– e dous son denominados polo seu oficio musical: un gaiteiro e un tamborileiro. Resulta ben máis interesante a nota que o autor inclúe na presentación da obra, ao indicar que “Esta obra é un ensayo do teatro da Natureza”, razón pola que se podería representar, segundo as indicacións, “n-un souto que teña as condicións que o movemento escénico require”. En efecto, cunha ubicación xeral da acción nas Mariñas de Sada,

unha das características textuais diferenciadas da peza é o coidado posto na descrición dos lugares, principalmente na didascalía que abre a peza:

A escena representa unha eira, con palleiro, cabazo, un feixe de molime, trebellos de labranza, etc. Arboreda no fondo, e no cume d'un couto sería comenente que se vira un pazo gallego.

É fácil adiviñar que o pazo sinalado é, por tanto, un símbolo fundamental na construción da peza, un espazo recuperador da paisaxe, un monumento que transmitirá moito máis ca unha clase social: será o elemento definidor da comunidade e a entidade inmóvil que *contemple* a relación que se establece entre a labrega María, e Pedro –o fillo do Fidalgo retornado de Cuba un ano antes–, os verdadeiros integrantes da comunidade. Non é esta a primeira vez que Lugrís utiliza a paisaxe como símbolo de Galiza, como ocorre co poema de *Soidades* “Ô castelo d’Andrade”, onde “contrapón a admirativa contemplación das románticas ruínas e o seu carácter de símbolo de opresión das liberdades galegas” (López 2006b: 32). Neste mesmo poemario dedica un poema a Pardo de Cela, figura que xa viña sendo obxecto de recoñecemento por parte doutros autores da época en Galiza (Ogando 2004, Ínsua López 2005), personaxe ao que tamén ficaría asociada como símbolo metonímico a Torre da Frouseira, exaltación espacial que coñecerá un dos seus cumes n’O *Mariscal* de Cabanillas e Villar Ponte. Este último estaría moi ligado á recuperación de Lugrís Freire para a escrita dramática.

Noutra orde de cousas, sorprende en certa medida, como indican os estudosos, o ton amábel e a visión positiva con que Lugrís trata nesta obra as figuras dos ricos e mesmo dos *castelanizados*. Se Pillado Mayor (1991: 143 e ss.) sinalaba na situación histórica, coa revolución rusa como pano de fondo, un posíbel factor de moderación na mensaxe ideolóxica transmitida polo autor, parécenos máis atinada a idea apuntada por Tato (1999: 74) da necesidade subxacente de crear un argumento propicio para reflectir a posibilidade de construír unha sociedade nova, a partir dunha relación establecida entre os “enxebres”, nunha realidade que transcende as diferenzas de clase. Así pois, seméllanos moi apropiada a coincidencia que Teresa López (2006b: 36) recoñece entre este texto e algunhas das novelas de Otero Pedrayo (a partir do traballo de Fernández Pérez-Sanju-lián 2003), onde a narrativa sentimental serve de metáfora dunha posíbel e incipiente nación, característica habitual nas narrativas fundacionais descritas nos procesos de independencia dos países americanos (Sommer 1997). Noutras palabras, concordamos coa idea de que a “comuñón co pobo [dos fidalgos], plasmada na unión coa muller labrega fiel á súa terra e ás súas tradicións, a nai galega, realizarase ese ideal de rexeneración (...) A unión das clases está subordinada á difusión e ao triunfo dun ideal: o da causa nacionalista.” (2006b: 36). Noutras palabras: o dunha nova comunidade nacional.

*Estadeiña. Comedia en duas xornadas en prosa*, aparece na edición Terra a Nosa, na Coruña en 1919. A acción transcorre tamén en “época actual” e “nun porto de mar das

Mariñas” (Lugrís Freire 1919: 2). Voltamos desta vez encontrar sete personaxes, dúas mulleres e cinco homes cuxa primeira descrición é de idade. Para alén diso, chama a atención prestada nesta comedia ao vestiario, como reflexo da situación socioeconómica dos personaxes. Así podemos ver que a protagonista Rosa “vestirá con aire señoriteiro e serio, propio d’unha artesana acomodada”, Toniño e Bastián “levarán traxes mariñeiros como agora s’estilan, con chaqueta ou americana enriba d’un jersey” ou Gorecho “vestirá á estilo de mariñeiro vello, blusa, pantalón de tarazona, faixa, boina oscura, etc.” (1919: 2).

Toda a crítica apunta a pouca consistencia dramática da peza, que tamén sofre dun excesivo estatismo e narratividade. Abuín e Ruibal (2006: 25) comentan sobre o asunto da peza:

A pesar do acoso de Bastián, un mariñeiro rico, Rosa garda na lembranza o seu amado Xurxo, cuxo barco fora bombardeado por un submarino dous meses antes. Xurxo, aparece repetidas veces aos veciños da vila como «alma en pena» e visión pantasmal (“estadea”). En realidade, trátase dunha estrataxema de Toniño, irmán de Xurxo, que se descubre cando este volve por fin para recobrar a ledicia da súa querida Rosa. Os personaxes de *Estadeña* viven obsesionados pola presenza de fantásticas aparicións ou gobernan as súas vidas polos signos premonitorios da natureza.

En efecto, alén do asunto amoroso, o tema principal desta peza xira arredor da obsesión popular polas supersticións, as crenzas que, como xa acontecía coa personaxe de Sabela n’A *Ponte*, impiden a acción ou a reflexión nos medios para loitar contra as situacións de penuria ou inxustiza que sofre o pobo, sendo Antón no caso d’A *Ponte* ou, en menor medida, Martiño en *Estadeña*, os voceiros destas opinións.

Como características comúns destas últimas propostas teatrais de Lugrís Freire poderemos apuntar, sen dúbida, o seu carácter cómico e o resultado feliz das relacións amorosas. Así mesmo, observamos como a acción se centra en comunidades harmoniosas que encarnan as esencia galegas e a posibilidade de futuro dunha Galiza nova, sempre que sexa quen de encarar os novos tempos, con ideas renovadas e limpas das inercias que manteñen o país sumido no atraso, ou que case o converten “nunha ínsua de Océlandría” como afirma Míngos no inicio de *O Pazo* (1917: 6). Por último, cremos que a conformación de unha nova identidade galega, moderna e nacional pode ser outro trazo subxacente aos dous textos, perspectiva nova que explicaría a elección da comedia como xénero, ao permitir a relación fraternal, conciliadora e harmoniosa dos diferentes colectivos que a comporán<sup>17</sup>.

Aínda que interesado polo teatro, Manuel Lugrís Freire non volvería dedicarse á escrita teatral a partir da redacción de *Esclavitud*. Mais o seu labor máis significativo xa fora feito durante as dúas décadas anteriores, desenvolvendo un corpus dramático onde apostou por novidades e temas pouco transitados até ese momento na escrita dramática. Vexamos xa que logo, algunhas desas características máis salientábeis.

## CARACTERÍSTICAS XERAIS DO TEATRO DE LUGRÍS FREIRE

A xeito de sistematización, cremos que podemos establecer a partir da análise dos textos algúns dos trazos constantes na súa escrita teatral tamén presentes noutros niveis da súa actividade cultural. Estas características particularizan o seu labor dramaturxico, explicando así as razóns da enorme significación que coñeceu no momento da súa produción e representación, e indo máis alá, na historia do teatro galego. Algunhas das que explicamos máis pormenorizadamente son propias da dramática rexionalista (Vieites 2003: 201-203), como a oposición establecida entre o mundo urbano e o rural, a liña esencialista baseada na procura dunha dramaturxia popular, a recreación da fala popular, ou unha certa dimensión social e crítica; pero resultan pertinentes tamén outras que Vieites describe como unha certa “deriva popular e populista” ou a presenza de elementos propios do melodrama (*ib.*) e que non son obxecto de análise particularizada neste traballo.

### LIGAZÓN ENTRE O TEATRO REXIONALISTA E NACIONALISTA

Unha das características sinaladas recorrentemente polos estudosos deste conxunto de obras (Pillado Mayor 1991: 44-45, Rabuñal 1994: 68, López 2006b: 34) é o seu carácter de transición, de *ponte* entre o teatro do período do Movemento Dramático Rexionalista e o Movemento Dramático Nacionalista. Concordamos plenamente con estas consideracións, sendo conscientes de que nomeadamente no caso d’O *Pazo* e mais da *Estadeiña*, falamos dos primeiros banzos colocados na construción dramática da nova etapa, escritos polo *gran dramaturgo* do teatro rexionalista, abrindo ao lado do activo Villar Ponte o segundo período de esplendor deste xénero en lingua galega.

### CARÁCTER INNOVADOR DA DRAMATURXIA LUGRISIANA

Dentro de toda a súa obra dramática, deberemos concordar co traballo da profesora Laura Tato (2006c) cando apunta a que, para entendermos a súa verdadeira valía, cómpre botar unha ollada ao panorama teatral da época. Lugrís Freire insírese na nómina de autores que desde a emigración souberon conectar co público a través da utilización de temas e rexistros de carácter popularizante e oralizante, inaugurando xa desde a escrita d’A *costureira d’aldea* unha nova vía que dará algúns dos máis valiosos e significativos froitos do teatro rexionalista (Tato 1999: 42). Así, esta mesma profesora indica xa sobre A *costureira d’aldea* que presentaba interesantes trazos anovadores:

Lugrís introducía unha serie de elementos que resultaban novidosos en relación ao teatro que na altura escribían os rexionalistas do interior, pois, ademais de prescindir da verosimilitude facendo que o personaxe madrileño, Prácido, fale galego, tamén introduce o elemento reivindicativo. (2006a: 48)

Para alén diso, lembremos as innovacións que destacaba para pezas que aquí incluímos na segunda etapa, tanto por teren abandonado a liña *culturizante* dos dramas históricos anteriores –A *torre de Peito Burdelo* (1891) de Galo Salinas, *Pedro Madruga* (1897)

de Cuveiro Piñol ou *Men Rodríguez Tenorio* (1890) de Manuel Amor Meilán (Ogando 2004)–, como introducindo o teatro social centrado na realidade contemporánea (Tato 1999: 49)

### Prosa e lingua falada

Podería incluírse esta característica dentro do apartado das innovacións, por marcar un dos avances máis salientábeis a nivel formal na historia do teatro galego: a relevancia maior na utilización da prosa fronte ao verso, que até ese momento tiña dominado a literatura dramática do país<sup>18</sup>. Manuel Lugrís Freire dará o paso definitivo á prosa teatral, ampliando os horizontes da creación ficcional en lingua galega. Afirmar na xa famosa “Nota do autor” que antecede o drama:

A acollida agasalleira que tivo A PONTE próbanos tamén cánto se pode facer en ben do idioma gallego se os nosos escritores, os que verdadeiramente valen, queren saír da folganza en que se atopan. (1996 [1903]: 140)

En verdade, este importante paso insírese na liña de consciencia *lingüística* do autor, responsábel do primeiro discurso público pronunciado en galego (Campos Villar 2000: 25, López 2006b: 16), e dunha gramática da lingua galega (Sánchez Rei 2006) que continúa ao servizo da “santa e xusta causa” como indica González Seoane (2006). En efecto, segundo este autor, Manuel Lugrís Freire concibe esta gramática “como un instrumento ao servizo do ideario das Irmandades da Fala” e considera o idioma “como elemento definidor da nación, por riba mesmo da raza ou do territorio” (González Seoane 2006: 101). Esta preocupación pola lingua aparece, como era de esperar, unida á preocupación pola literatura que, como símbolo máximo da maturidade e uso dignificador da lingua, será tamén, como veremos, obxecto de reflexión na procura dos elementos identitarios da nación galega.

### Pezas escritas para representar

Malia non querermos insistir neste asunto, que xa foi tratado na descrición das pezas, lembramos que outra das características salientábeis do teatro lugrisiano é a proximidade entre a súa escrita dramatúrxica e a escena. Desde a primeira das súas pezas, *A costureira d’aldea*, observamos como todas están pensadas directamente para unha representación e son efectivamente representadas. Deste xeito, Lugrís, máis alá do primeiro dramaturgo de éxito da historia do teatro galego, preséntasenos como o primeiro dramaturgo verdadeiramente consciente das posibilidades do espectáculo escénico.

A partir dos trazos que presentamos até agora colíxese que, como subliñan diversos estudos<sup>19</sup>, a obra de Lugrís supuxo unha vía de comunicación co público galego, conexión inexistente na case totalidade das obras anteriores do período rexionalista. Lugrís consegue tratar os temas e a lingua da maneira máis achegada ao público medio dispo-

to a escoitar unha obra teatral en galego. Esta preocupación resulta evidente en todas as súas pezas, pero nomeadamente n'*A Ponte*, como testemuña a dedicatoria feita a Manuel Salgado e Rosende:

O amor que vosté sinteu sempre polos humildes (...) agarimar todo pensamento de rexeneración enxebre pola patria gallega, e os seus traballos na emigración en favore dos fillos infertunados dos nosos eidos foi o que me obrigou a poñe-lo seu quirido e honrado nome na primeira folla deste libro. (1996 [1903]: 139)

Máis significativa nos parece aínda a preliminar “nota do autor” onde afirma:

Sendo contemporánea a acción deste drama, quixen que os personaxes falasen como agora se fala, e non como se viviran no século XV. Polo mesmo, vinme obrigado a usar algú castellanismos propios do linguaxe das Mariñas.

O grande aprauso con que foi acollido este drama na noite do seu estreno, próbanos que o público quer e agrádalle moito o linguaxe que se estila, e non esoutro que chamamos literario (*ib.*, 140).

Esta dedicación explica así mesmo a súa gran fortuna entre o público das primeiras décadas do século XX, até o punto de ser un autor de referencia para as compañías galegas da época que desexaban obter un éxito seguro coas súas representacións (Tato 2006c)<sup>20</sup>.

### Tema social

Son varios os autores (Vieites 2006a: 49 e ss., Rabuñal 1994: 70 e 2006b: 44-45, Abuín e Ruibal 2006: 16, Tato 2006c) que sinalan a relación entre o teatro de Lugrís Freire –nomeadamente *A Ponte*– e o teatro social de Galdós ou Joaquín Dicenta. Este último tivo unha ampla aceptación e difusión no ámbito do estado (Mainer 1988: 150) e, de feito, é considerado coma o dramaturgo inaugurador dunha nova época de produción e perspectiva teatral no estado, a literatura dramática da “cuestión social” (Castellón 1994: 17). En xeral, deberemos falar dunha coincidencia na temática e na perspectiva da obra lugrísiana coa literatura de ton socialista que se produce nesta época en toda a península<sup>21</sup>, unha lectura que denuncia “la miseria familiar con conciencia prerrevolucionaria, la tentación del crimen, el oprobio de los humildes” (Mainer 1988: 48). Cremos que esta tendencia non se opón ás ideas rexionalistas de Lugrís Freire, considerando sobre todo que o socialismo español deses anos traballou próximo ás tendencias nacionalistas periféricas (Núñez Seixas 1997: 522-23) e que, de feito, mantivo posicións que transparecen nos diálogos das obras do autor sadense (Vieites 2006a: 48) como a oposición á Guerra de Cuba.

José-Carlos Mainer (1988: 150) apunta a que precisamente no período finisecular e na transición cara ao século XX, se ve en todo o estado español unha revolta na conciencia das clases medias burguesas que reflicte o seu descontento, ou como el denomina, a súa “frustración histórica en una tripleta de sentimientos muy conocida: el antica-



ciquismo, el anticlericalismo y, en un grado menor, el antimilitarismo”<sup>22</sup>. Claro está, Lugrís comparte con todos os movementos teatrais de tendencia social, e especialmente co teatro de carácter socialista que se produce na época, a consideración da linguaxe dramática como un medio para conseguir a liberación, debido ao seu poder de convocatoria (Rubio Jiménez 1982: 125, 128-9). Mais, en realidade, deberemos incluílo con toda probabilidade na que Antonio Castellón denomina como “tendencia radical”, que ten como característica ideolóxica principal a

afirmación de una identificación posible entre los intereses de clase de la pequeña burguesía y el proletariado. Se trata de un intento, llevado a cabo por la pequeña burguesía radical, para vincular una ideología que marque la diferencia existente entre sus intereses y los de las clases que integran la oligarquía en el poder. (1994: 21)

Este tipo de teatro “reformista”, onde estaría incluído precisamente un dos grandes modelos de Lugrís, Joaquín Dicenta, ao lado doutros autores relevantes deste tipo de teatro social, como “Clarín”, Galdós, os cataláns Riera i Bertrán ou Santiago Russinyol, presenta unha “investigación formal que, partiendo de una mentalidad progresista, expresa la necesidad de un cambio en el plano estético y en el ideológico” (Castellón 1994: 21). Cremos que é neste sentido que o teatro da segunda fase de Lugrís se reafirma como teatro rexionalista, pois presenta aínda un afán rexeneracionista que entende como principal problema a desigualdade social, coas situacións de inxustiza e ignorancia que comportan; mentres as comedias da terceira etapa mudan o tratamento dos seus referentes opositores, dende unha perspectiva máis amigábel, como xa vimos.

Xa concluíndo este epígrafe, resultan interesantes as consideracións de Manuel F. Vieites (2006a: 70), que observa que estamos diante dun particular teatro social, a medio camiño entre o drama individual e o colectivo, e dunha estrutura baseada nunha “visión maniqueísta da realidade”, característica que o relaciona coa literatura dramática intersecular en lingua española e que o afasta parcialmente d’O *Fidalgo* de Xesús San Luís Romero (1918), única onde “atopamos unha visión decidida da acción colectiva fronte á tiranía” (*ib.*). Aínda así, cremos que *A Ponte* foxe parcialmente á norma das outras pezas lugrisianas e, como xa dixemos, dá un paso á fronte coa creación de Antón, personaxe que efectivamente presenta unha ideoloxía marcada polo anticaciquismo, o anticlericalismo e o antimilitarismo.

### Costumismo e ruralismo

A presenza do costumismo, en ambientes rurais galegos, é unha constante en toda a dramaturxia de Manuel Lugrís Freire, sendo en opinión de Vieites o iniciador dunha interesante vía de realismo ruralista, ou naturalismo costumista (2003: 204), denominación moi adecuada para dar conta das particulares características temático-ideolóxicas que sinalabamos no apartado anterior. Todas as accións das obras se sitúan nun ambiente

aldeán, presentando a oposición dicotómica de que xa falamos, cun espazo *latente*, o da cidade, que inflúe nos personaxes de diferentes formas.

En relación con isto, Vieites (2006a: 47) fala noutro traballo da visión romántica da cultura tradicional e popular. Esta visión romántica correspóndese coa asunción dunha serie de valores que, a partir do período da configuración nacional en Europa –desde finais do século XVIII–, se converten en eixos fundamentais da nova estruturación social. En efecto, o paso dos Antigos Réximes aos novos sistemas en nacións (Anderson 1996) constitúese mediante a recuperación das *esencias nacionais* que, en moitos casos, radican no menos contaminado e deturpado estamento popular, gardador/conservador da lingua, das tradicións, da arquitectura, da literatura oral... elementos que nese momento se consideran particulares e diferenciadores dos diferentes colectivos que aspiran a ser ou son nacionais (Thiesse 2001). Unha particular excepción sería quizais o caso d’A *Ponte* onde a cidade ten un sentido novo:

Se no campo están os homes e mulleres nos que se gardan e conservan as verdadeiras esencias de Galiza, é da cidade, parece ser, de onde deben emanar e proceder as ideas libertadoras e redencionistas para noso pobo.

O ideal Rexionalista, só poderá triunfar, parece pensar Lugrís Freire, o día en que, na Galiza, se multipliquen os mozos como Antón. (Pillado Mayor 1991: 78)

Non parece casualidade que a influencia positiva da cidade apareza no drama de máis marcado carácter social, moi ligado ao pensamento rexionalista pero aínda non influenciado definitivamente por un pensamento de carácter nacionalista. Fronte a esta perspectiva renovadora das ideas *socialistas* chegadas da cidade, concretamente da Coruña con Antón, a cidade terá un significado fundamentalmente negativo no resto do seu teatro, principalmente n’O *Pazo*. Neste sentido, destaca o personaxe de Micaela, que chega da Coruña vestida “como as modistas da Cruña”, *desgaleguizada* mediante a imitación das modas da cidade e o abandono da lingua por un castrapo ridículo. Nesta ocasión, a aldea servirá de símbolo metonímico da Galiza verdadeira e será o lugar edénico de convivencia e desenvolvemento dos galegos, como apunta Pedro ao afirmar:

Neste curruncho da Mariña hay algo que vale mais que total-as ciudades, por boniteiras e ricas que seian. Aló, na vila, hai falta d’enxebreza, algo estrano que nos magóa, como si viviramos lonxe da terra; aquí nestes humildosos currunchiños inda s’alcontram, para solaz da yalma e para amainar a nosa saudade patriótica, esa soma doce, meiga, querendosa que nos fala da santa e nunca esquecida Galicia. (1917: 23)

Polo demais, en moitas das outras pezas a cidade aparece tamén tratada de forma pexorativa, connotación que procede fundamentalmente da relación que os caciques-abusadores teñen con elas e coa clase política que nelas actúa. Fronte a isto, segue a resultar moi curioso e moi interesante o personaxe de Antón, capaz de traer influencias positivas da cidade e así mesmo de desligarse da terra, tanto para vivir na Coruña como para marchar emigrado, á procura dun mundo máis xusto.

### Exaltación de Galiza e dos galegos

No teatro de Manuel Lugrís Freire, a enxebreza é unha das condicións necesarias do bo galego, sendo enxebre “un gallego que non renega de sí mesmo, e que, sin interés nin condicións, ama todo o que Dios lle deixou en herdo” (Lugrís Freire 1917: 23). Este parlamento de Pedro lévanos ao centro doutra das teimas constantes na actividade cultural de Lugrís. En efecto, é esta unha liña patente en todas as fases que caracterizan o seu teatro, e de feito o conxunto da súa obra. Así, na fase cubana da súa escrita dramática deberemos contar tanto *De Galicia á Lavapiés* como *A costureira d'aldea* sobre a que Vieites (2006a: 67) sinala que é:

unha obra creada coa finalidade de prestixiar a lingua e a cultura galegas a través da exemplificación de casos cos que mostrar e demostrar actitudes, valores, principios e normas, entendendo que o escenario non só era unha tribuna senón que o teatro se podía converter en escola.

E, como xa apuntamos, Teresa López considera que esta obra ten unha clara finalidade de afirmación do galego e de Galiza que se fai “desde a explicación da diferenza e como defensa fronte á aldraxe” (2006b: 76). En realidade, como esta mesma profesora apunta e xa tiñan indicado todos os estudosos das obras de teatro do período rexionalista (Pillado Mayor, Tato 1999, Vieites 2003 e 2005...), Galiza, os galegos e a súa lingua é unha das maiores preocupacións desde a mocidade de Lugrís Freire, e todos os seus dramas perseguen a dignificación mediante a presentación de personaxes nobres, cheos de virtudes e sempre orgullosos da terra en que naceron, daquilo que os conforma.

### CARÁCTER PEDAGÓXICO E CONSTRUCCIÓN REXIONAL/NACIONAL

Para entendermos a relevancia de Lugrís, dicíamos que cumpría termos en conta varias circunstancias: o xénero dramático foi a parte da súa obra máis recoñecida, tanto pola novidade estética que supuxo como pola importancia que as súas obras e as mensaxes nelas transmitidas, tiveran na Galiza da época. Porén, en realidade o teatro de Lugrís é unha face máis do poliedro de actividades que este autor desenvolveu durante toda a súa vida. En efecto, en Lugrís, “home que dedicou os mellores anos da súa vida a traballar activamente a prol da recuperación cultural e política da Galiza”, poderemos ver un

Contertulio da Cova Céltica, membro da Directiva do Centro Galego da Habana, da de Aires da Miña Terra<sup>23</sup>, promotor e presidente da Escola Rexional de Declamación, fundador –e logo presidente– da Academia Galega, fundador da *Liga Gallega*, da Asociación da Prensa da Coruña, de *Solidaridad Gallega*, das Irmandades da Fala, membro do Seminario de Estudos Galegos, do Partido Galeguista, redactor en 1932 do anteproxecto de Estatuto de Autonomía, home comprometido co ideário republicano... (López 2006: 9)

Lugrís representa a figura do intelectual (Vieites 2006a: 52), a toma de posición do *activista* nun sistema que sabe moi incipiente. Neste sentido poderemos atopar unha concomitancia, salvando as distancias, coa figura e o teatro de Joaquín Dicenta<sup>24</sup>, de quen afirma José-Carlos Mainer:

Nuestro Joaquín Dicenta padeció (...) la dificultad de aquellos reajustes finiseculares: la necesidad de encontrar las raíces populares del drama; el deseo de reflejar pasiones e ideas trascendentales; el urgente paso del verso a la prosa como vehículo del teatro moderno, y, como fondo de todo esto, la aspiración de hallar el lugar –independiente y crítico– del intelectual en la sociedad moderna. (1972: 31)

A traxectoria lugrisiana desde a etapa cubana até o *retiro* final na súa casa demostra unha fonda preocupación por Galiza e pola súa realidade, interese que se traduce nunha serie de actividades que mudan co paso do tempo, aínda que se superpoñan ao longo de toda a súa vida. No seu regreso a Galiza, cómpre lembrar por exemplo a súa rápida incorporación e pertenza ao grupo da Cova Céltica, grupo do que dixera, como sinala Henrique Rabuñal, que

fora a súa universidade libre, o foro intelectual em que se educou e no que se fortaleceu decisivamente o seu compromiso galeguista. Será também este o foro onde tome consistência o projecto de fundar a Escola de Declamaçom. (1994: 49)

Comprométese polo tanto a contribuír na configuración *diferenciada* de Galiza, como de feito xa tentaban os rexionalistas da época (Tato 1999), movemento no que se insire tanto a nivel cultural como a nivel político (Beramendi / Núñez Seixas 1996: 62 e ss.), pero tamén a ensinar esa configuración, e a transmitila mediante a palabra (Vieites 2006a: 91 e ss), labor para o que a literatura é vehículo privilexiado. Ese compromiso mantense constante ao longo da vida intelectual de Lugrís. E semella que tamén así foi percibido na altura, como indica esta nota –asinada por un “Pardo de Cela”– que no *Eco de Galicia* aparece o 20 de xuño de 1917 co gallo da fundación da Irmandade da Fala da Coruña e afirma:

Esta patriótica institución es la depositaria del fuego sacro que arde en las entrañas de nuestro pueblo, y es obra de gallegos enxebres, de patriotas probados a cuyo frente figuran los dos apóstoles de la reivindicación de la personalidad de nuestra tierra, Manuel Lugrís y Villar Ponte. (*apud* Campos Villar 2000: 29)

Esta reivindicación é patente na poesía, instrumento de exaltación moito máis libre e aberto para o pensamento de Lugrís Freire, onde encontramos ideas moito máis avanzadas (Pillado 1991), con textos (Vázquez-Monxardín 2006, López 2006b: 32-3) que exaltan figuras propias da historia de Galiza como o Mariscal. Presenta deste xeito as características necesarias para a creación e a transmisión da literatura nacional. Acontece tamén cos contos, tanto de tema *pseudo*-histórico, como “Pola Patria. Episodio da

Guerra da Independencia en Galicia” como aqueles que fan referencia a aspectos literarios, especialmente á figura canonizada, parte do panteón literario galego: Manuel Curros Enríquez<sup>25</sup>. Xa dixemos que a literatura era un factor máis na procura de elementos definidores da esencia galega, principalmente como dignificadora máxima no uso da lingua pero tamén como acompañadora da historia cultural da nación. Lugrís Freire parece moi consciente disto, mesmo para considerar de moita importancia a colocación na xinea literaria galega a literatura portuguesa, especialmente na figura de Luís de Camões (Campos Villar 2000 e, nomeadamente, Dasilva 2006). Precisamente Xosé Manuel Dasilva (2006: 82 e ss.) comenta as apreciacións que sobre o *Poeta* fai Lugrís Freire no seu discurso, e ofrécenos datos moi interesantes sobre o acto organizado pola Real Academia Galega, ao que convidan tamén ao Marqués de Figueroa, relacionado co teatro de Galo Salinas e *A Torre de Peito Burdelo*, un texto fundamental do teatro rexionalista.

Así pois, a procura das esencias nacionais e a súa aprendizaxe é, sen dúbida, a máis relevante característica de todas as que podemos observar na análise dos seus textos, por subxacer a todas as outras que até agora analizamos. Non é casualidade que, dentro dos traballos de Vieites (2003 e 2005) sobre os procesos de configuración do sistema teatral galego e o papel do teatro na época rexionalista como elemento de educación nacional, a obra de Lugrís Freire apareza como unha das máis interesantes e produtivas<sup>26</sup>. É de feito este mesmo autor quen lembra (2006a: 89) a significación que teñen as referencias que Lugrís fai a Schiller e, nomeadamente, a Johann Gottfried von Herder na súa resposta á enquisa que a revista *Vida Gallega* fixo a varios persoeiros da cultura galega no ano 1929. En efecto, Herder é sen dúbida un dos grandes responsábeis teóricos da conformación nacional a través da cultura e das esencias populares dos diferentes territorios e colectivos, dando lugar ao que Pascale Casanova (2001: 106 e ss.) chamou a “revolución herderiana”: o proceso de lexitimación da nación mediante a recuperación ou dignificación dos elementos peculiares que se consideraban propios das clases populares –as menos contaminadas naquela altura, como xa dixemos, pola expansión cultural do imperio francés e da súa lingua vernácula. Esta mudanza no paradigma cultural e mental da época é a que explica a configuración europea das nacións que fai corresponder –de maneira teórica, claro está– unha lingua e unha nación, e a que abre as portas para as reivindicacións nacionais, as das linguas concorrentes coa francesa en primeiro lugar, e ás linguas e comunidades minoritarias nun segundo lugar, non opostas xa ao dominio cultural galo senón ás novas configuracións identitarias que se estableceran como dominantes, mediante as fórmulas de *nación-estado* ao longo do século XIX.

Esta lexitimación estrutúrase na asunción dunha nómina de elementos propios da nación, unha especie de *check-list*, como é denominada por Anne-Marie Thiesse (1999: 14 e ss.), onde todos os elementos, dende o himno até o folclore, pasando pola lingua,

os monumentos e a arquitectura... axudan a establecer as características e límites da (nova) realidade nacional. Esta *check-list* é omnipresente –de maneira máis ou menos explícita– en toda a obra teatral de Lugrís e na totalidade da súa produción cultural.

Por exemplo, podemos ver unha particularización, case de tipo racial, na descrición que fai dos personaxes principais de *Esclavitud* (Pillado Mayor 1991: 130), obra onde Vieites identifica tamén un fragmento que podería corresponderse cun “catecismo galeguista” (2006a: 48)

Cidre.- Pois ben: d'entre aquel fato d'homens saeu un mozo alto, roxo, vivo de xenio, que deu lectura á us versos escritos na nosa fala. Lembraba as gorrias galegas, á valentía da nosa casta, o lar ausente... ...Despois repartiu entre os soldados gallegos os versos que levaba imprentados.. alí falaba con entusiasmo da nosa terra, da pátria galega, que para nós debe sel-a verdadeira... e, inda que non teño nada de valente, naquel momento daría a miña vida por ela.

En xeral, o teatro de Manuel Lugrís Freire ten como principal obxectivo o recoñecemento e reafirmación das esencia galegas (Vieites 2005: 172), configurando a aldea como gran depositaria da esencia nacional (Vieites 2003: 204-205; Montenegro 2006: 36). A arquitectura é a tradicional;

A escena representa unha eira, con palleiro, cabazo, un feixe de molime, trebellos de labranza, etc. Arboreda no fondo, e no cume d'un couto sería comenente que se vira un pazo gallego. (...)  
Antes de s'erguere o telón, síntese de lonxe a alborada que tocará un gaiteiro. (*O Pazo* 1917: 4)

e sono tamén de forma dominante as vestimentas, que se corresponden ao xeito de vestir “das Mariñas de Betanzos”. Aparece así mesmo, como se observa na cita anterior, a música tradicional. Como veremos a seguir, esta *check-list* amplíase se analizamos o conxunto da súa obra literaria e cultural. No caso do xénero teatral obsérvase unha tendencia cara ao costumismo e cara ao teatro social, polo que os elementos identitarios non só afirman o polo galego senón tamén o polo dos humildes, facendo unha identificación clara que só se verá interrompida polas figuras dos fidalgos *bos*: o que aparece n'*A Ponte*, D. Rafael, personaxe ausente que paga a fianza de Pedro na Coruña e, en palabras de Antón;

tan amigo é dos labregos e sempre fala coma nós, porque di que na fala galega aínda non se fixeron falcatrúadas, nin se escribiron as notificacións de embargos nin se estenderon os recibos das contribucións, [e] foi quen traballou porque Pedro salise do cárcel. (1997 [1903]: 147).

Tamén contamos, n'*O Pazo*, co fillo do fidalgo, Pedro, o protagonista masculino da relación sentimental que, como xa vimos, metafORIZA un novo tempo ao ligar a súa liñaxe ao sangue labrego *enxebre*. E como símbolo máximo da esencia galega, xa o mencio-

namos, a lingua galega, a defensa a ultranza do galego e de todas as manifestacións públicas que poidan utilizalo. Resulta de grande interese a alusión á literatura que aparece na nota inicial –que xa foi comentada a propósito da preocupación pola fala– d’A Ponte, cando Lugrís anima a que outros, “aqueles de quen Galicia ten dereito a pedirilles días de gloria para as patrias letras” sigan o seu exemplo, co obxectivo de “ergue-la nosa literatura da deixadés en que está”. Aínda que de maneira tanxencial, tamén se observa a preocupación que Lugrís ten por unha das artes dignificadoras da lingua con máis éxito na configuración identitaria dos séculos XIX e XX.

## CONCLUÍNDO

Desta maneira, podemos concordar coas valoracións de todos os estudosos até agora citados cando poñen de relevo a enorme significación da obra dramática de Manuel Lugrís Freire, tanto desde un punto de vista formal como desde unha perspectiva fundacional da literatura –neste caso da literatura dramática en lingua galega. Lugrís é moi consciente, como xa vimos, da necesidade de que as pezas consigan chegar ao público e transmitir a mensaxe última de que o teatro debe ser realmente ese instrumento de comunicación que Carré Aldao apuntará na súa *Memoria crítico-bibliográfica sobre el Teatro Regional Gallego*:

Entre todas las manifestaciones externas que más hieren la imaginación de las multitudes, y por consiguiente mayor influencia ejercen en su espíritu, siendo las adecuadas para toda educación o propaganda, ninguna otra mejor ni más directa que las representaciones teatrales. (2006: 23)

Como afirma Ramón Máiz “a partir de 1891, cultura e política non serán senón dúas fases da mesma mobilización” (*apud* Pillado Mayor 1991: 42). Xa adiantabamos que neste autor atopabamos non só o máis lúcido dramaturgo do primeiro terzo do século XX, senón tamén un pensador dramático que, mesmo sen nos deixar textos teóricos, conseguiu construír e transmitir unha nova visión do teatro en lingua galega e, metonimicamente, de Galiza. De aí a especial importancia da recuperación que a súa figura supón, porque máis alá da calidade literaria dos textos, é necesario recuperar a memoria dos escritores, dándolles a importancia que merece o seu labor intelectual e describindo a súa procura de novidades e camiños para reconstruír unha identidade e establecer un novo espazo público comunitario. E neste sentido, Manuel Lugrís Freire é, sen dúbida, unha das figuras máis importantes do século XX, inxustamente escurecido pola súa morte nunha altura en que se asentaba definitivamente unha etapa de silencios<sup>27</sup>.

## NOTAS

- 1 Este é o parágrafo inicial da extensa descrición que Uxío Carré Aldao fai sobre *A ponte* na súa *Memoria crítico-bibliográfica sobre el Teatro Regional Gallego*, texto que ficou inédito até a súa feliz publicación na colección da Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, con edición de Xoán López Viñas. É na introdución realizada por este investigador de onde tiramos os datos do ano de redacción.
- 2 Tendencia que, por outra parte, tamén Antonio Castellón sinala para o estudo do teatro en lingua española do mesmo período (1994: 23-24).
- 3 Nalgúns casos trátase de *teatrólogos* e/ou *teatros* ligados á cidade da Coruña como Manuel Lourenzo (Lourenzo/Pillado 1978), Henrique Rabuñal (1992, 1994), Laura Tato (1999) ou, nomeadamente, Francisco Pillado Mayor (1991); noutros, de achegas que tratan a súa obra de maneira atenta mais desde unha aproximación transversal, como os estudos de Manuel F. Vieites (2003 e 2005) ou os mesmos Beramendi e Núñez Seixas (1996); e por último, encontramos traballos que se achegaron a outros aspectos da súa obra, como a narrativa, sendo caso destacado os estudos de Xabier Campos Villar (2000 e 2002...).
- 4 Tato 1999, 2003, 2006a, 2006b; Rabuñal 1994, 2006a, 2006b e Vieites 2003, 2005, 2006a.
- 5 Dispoñíbel na páxina web da Real Academia Galega <http://www.realacademiagalega.org/>
- 6 Malia termos noticias dunha tentativa de representación na Habana (Tato 1999: 43, Campos Villar 2000: 12-13, López 2006a: 14 e, nomeadamente, López 2006b: 44 e ss.) que non chegou a celebrarse por motivos aínda non aclarados. Teresa López apunta á posibilidade de deberse a problemas no propio Cadro de Declamación do Centro Gallego (2006b: 53).
- 7 En efecto, a coherencia temática base da obra de Lugrís Freire parécenos moi forte. No ano 1991, varios anos antes do descubrimento deste texto, Pillado Mayor sinalaba o mesmo trazo para *A Ponte* (1991: 73), texto que naquela altura era o primeiro –cronoloxicamente falando– dos coñecidos. É así mesmo interesante reparar en que como trazo xeral sinala que é este un “teatro presidido (...) polo afán moralizador, apoloxético, didáctico e propagandístico” (*ib.*).
- 8 Anxo Abuín e Ruibal (2006: 13) subliñan a estrutura dual do teatro lugrisiano, e Manuel F. Vieites (2006a: 114) salienta a enorme eficacia dramática que esta estrutura polarizada lle proporcionaba na transmisión das ideas do texto.
- 9 Teresa López considera de feito que o texto se conforma “como máis un exemplo no nivel literario do incipiente discurso de afirmación nacional galego” (2006b: 73).
- 10 Case con toda seguridade, como sinalan Tato, Pillado Mayor ou Rabuñal, a Escola iría estreir tamén *Esclavitud*, o cuarto drama desta etapa, mais a súa desaparición adiuo a estrea da peza até 1910, sendo o único texto deste grupo publicado antes da representación.
- 11 Transcribiremos a maioría dos argumentos das pezas feitos na *Historia do Teatro Galego* (1999) de Laura Tato xa que, mesmo sendo citas un pouco longas, non serán máis extensas que os resumos que poderíamos reescribir agora, sobre todo contando que, para alén deste traballo, os lectores interesados poderán encontrar diferentes sínteses nas variadas achegas que ao longo deste ano apareceron tratando o teatro de Lugrís Freire (Abuín e Ruibal 2006, Vieites 2006a, Rabuñal 2006a 2006b, López 2006, Tato 2006a...)
- 12 Así foi entendido na altura, tanto por Galo Salinas que non pareceu concordar co ton e a temática da obra (Tato 1999, Pillado 1991, Rabuñal 1994, Vieites 2006a), como por Uxío Carré Aldao (2006: 62).
- 13 Esta é tamén a consideración de Anxo Abuín e Euloxio R. Ruibal (2006: 22-23).
- 14 Precisamente un xénero dramático de extensión breve.
- 15 Como se observaba a través da interesante antoloxía publicada pola revista *Art Teatral* (núm. 10) en 1998, e extensión frecuente aínda hoxe nas pezas publicadas en revistas como *Casahamlet*.
- 16 *Vid.* no último apartado a cita de *El Eco de Galicia* a propósito do teatro galego e estas dúas figuras.
- 17 Reveladoras semellan as conclusións de Pillado Mayor (1991: 156-7) ao tratar o texto da *Estadeciña*, cando sinala que todo o teatro de Lugrís é eminentemente un teatro burgués, propondo unha nova Galiza máis baseada na orde, no mantemento dun *statu quo* anterior.
- 18 Péñese por exemplo nas peculiares obras dramáticas de Xan da Cova como *María Pita* (1862) ou *La Galiciana* (1861); no texto inaugural do teatro galego moderno *A fonte do xuramento* (1882) de Francisco M.<sup>º</sup> de la Iglesia; ou mesmo no máis elevado –no tocante ao teatro histórico que continúan a empregar o galego como lingua propia de verso e non digna da prosa. Neste sentido, o teatro irá con atraso en relación á narrativa.



- 19 Tato (1999 e 2006c), Vieites (2006a), Rabuñal (2006a 2006b), Montenegro (2006).
- 20 No traballo *A Configuración do sistema teatral galego (1882-1936)*, Manuel F. Vieites presenta varias táboas co número de representacións de varias agrupacións galegas deste período e pódese observar que as súas obras están sempre entre as primeiras escollas (2003: 236 e ss.).
- 21 Unha rápida panorámica sobre o teatro portugués de tendencia social encóntrase en Cruz (1983: 131-132).
- 22 Duarte Ivo Cruz (1983: 132) comenta que no período intersecular se produce no teatro portugués unha agudización dos temas arredor dun conflito social nas obras da época.
- 23 Asociación creada, entre outros, por Lugrís Freire a partir dos problemas de entendemento entre os dous sectores dominantes no Centro Gallego de La Habana (López 2006b: 30). Curiosamente, Lugrís Freire publicaría en 1908
- n'A *Nosa Terra* un pequeno relato titulado "A labor do poeta" en que recrea esta situación lembrando unha conversa con Curros Enríquez.
- 24 Relación subliñada por moitos autores como Henrique Rabuñal, Laura Tato, Anxo Abuín e Euloxio R. Ruibal ou Manuel F. Vieites.
- 25 Falamos dos relatos "A labor do poeta" como "¡Lamáchegas!", publicados n'A *Nosa Terra* en 1908.
- 26 Neste sentido, é posíbel equiparar a figura de Lugrís Freire coa de Villar Ponte uns anos despois, e a de ambos co papel que moitos intelectuais europeos tiveron durante o século XIX e XX, coma o caso de Almeida Garrett en Portugal.
- 27 Quero agradecer a axuda inestimábel de Natividade Borrajo, Manuel Ferreiro e Laura Tato, que me proporcionaron gran parte dos materiais necesarios para a elaboración deste traballo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abuín González, Anxo / Ruibal, Euloxio R. (2006): "Na procura da fórmula: o teatro popular de Manuel Lugrís Freire", in Santamarina / Tarrío (coords.): *Día das Letras Galegas 2006. Manuel Lugrís Freire*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 13-28.
- Anderson, Benedict (1996<sup>2ª</sup> ed.): *Imagined communities*. Nova Iorque / Londres: Verso.
- Beramendi, Justo G. / Núñez seixas, X. M.: (1996 [1995]). *O nacionalismo galego*. Vigo: A Nosa Terra.
- Campos Villar, Xabier (2000): *A obra narrativa en galego de Manuel Lugrís Freire*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades / Xunta de Galicia.
- Campos Villar, Xabier (2006): "«O lechuceiro», un texto esquecido de Manuel Lugrís Freire", in Santamarina / Tarrío (coords.): *Día das Letras Galegas 2006. Manuel Lugrís Freire*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 45-53.
- Carré Aldao, Uxío (2006): *Memoria crítico-bibliográfica sobre el Teatro Regional Gallego*. Edición de Xoán López Viñas, A Coruña: Biblioteca-Arquivo Francisco Pillado Mayor.
- Casanova, Pascale (2001): *La República Mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama.
- Castellón, Antonio (1994): *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*. Madrid: Endymion.
- Cruz, Duarte I. (1983): *Introdução à história do teatro português*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Dasilva, Xosé M. (2006): "Lugrís Freire e Camões", in Santamarina / Tarrío (coords.): *Día das Letras Galegas 2006. Manuel Lugrís Freire*. Santiago de Compostela: Universidade de Compostela, 71-95.
- Fernández Pérez-Sanjulián, Carme (2003): *A construción nacional no discurso literario de Ramón Otero Pedrayo*. Vigo: A Nosa Terra.
- Freixeiro Mato, Xosé R. / Pillado Mayor, F. (1997): *A poesía e o teatro interseculares*. Vigo: AS-PG.
- González Salgado, Daniel (2006): "A Galicia d'A Ponte", *Raigame* 23, maio: 27-31.
- González Seoane, Ernesto (2006): "Lugrís ou a gramática ao servizo da Santa e Xusta Causa", in Santamarina / Tarrío (coords.): *Día das Letras Galegas 2006. Manuel Lugrís Freire*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 97-113.
- Ínsua López, Emilio X. (2006): *Sobre O Mariscal de Cabanillas e Villar Ponte*. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Francisco Pillado Mayor.
- Lawson, John H. (1995): *Teoría y técnica de la escritura de obras de teatro*. Madrid: Publicaciones de la ADETeatro.
- López, Teresa (2006a): "Os anos en Cuba de Manuel Lugrís Freire", *Raigame* 23, maio: 13-19.

- López, Teresa (2006b): "Introdución", in Lugrís Freire, *A costureira d'aldea*. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Francisco Pillado Mayor: 9-85.
- Lugrís Freire, Manuel (1996 [1903]): *A ponte*. Edición de Freixeiro Mato e Pillado Mayor in Poesía e teatro interseculares. Vigo: AS-PG, 137-186.
- Lugrís Freire, Manuel (1904a): *Mareiras*. A Coruña: Imprenta y Fotograbado de Ferrer.
- Lugrís Freire, Manuel (1904b): *Minia*. A Coruña: Imprenta y Fotograbado de Ferrer.
- Lugrís Freire, Manuel (1906): *Esclavitú*. A Coruña: Imprenta y Fotograbado de Ferrer.
- Lugrís Freire, Manuel (1907): *Ir por lan*, en *A Nosa Terra* 5 (reproducido en Campos Villar, 2000: 153-156 e Vieites, 2006: 55).
- Lugrís Freire, Manuel (1908): *La ofrenda o los folletos verdes de Don Pepiño*, en *A Nosa Terra* 30 (reproducido en Campos Villar, 2000: 231-235).
- Lugrís Freire, Manuel (1917): *O Pazo. Comedia en dous actos, en prosa*. A Coruña: Litografía e Imprenta Roel.
- Lugrís Freire, Manuel (1919): *Estadeña. Comedia en duas xornadas en prosa*. A Coruña: Edicións Terra A Nosa.
- Lugrís Freire, Manuel (2006a): *A costureira d'aldea*. Edición online da Real Academia Galega. <http://www.real-academiagalega.org>
- Lugrís Freire, Manuel (2006b): *A costureira d'aldea*. Edición de Teresa López, A Coruña: Biblioteca-Arquivo Francisco Pillado Mayor.
- Manuel Lugrís Freire*. Número monográfico da revista *Raigame* 23, maio de 2006.
- Mainer, José-Carlos (1972): *Literatura y pequeña-burguesía en España (Notas 1890-1950)*. Madrid: Edicusa.
- Mainer, José-Carlos (1988): *La doma de la quimera. (Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España)*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Montenegro Prado, Mar (2006): "La creación dramática gallega desde sus inicios hasta 1936", in *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* 112, *Teatro Gallego Actual*, 33-41.
- Montenegro, Mar / Rodríguez, Norma (2006): "A análise de textos", in Vieites (ed.): *Manuel Lugrís Freire. Do texto ao escenario*. Vigo: Galaxia / Xunta de Galicia, 167-194.
- Núñez Seixas, Xosé M. (1997): "Los oasis en el desierto. Perspectivas historiográficas sobre el nacionalismo español.", *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne* 26, 483-533.
- Ogando, Iolanda (2004): *Teatro histórico: construcción dramática e construcción nacional*. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Francisco Pillado Mayor.
- Pillado Mayor, Francisco (1991): *O teatro de Manuel Lugrís Freire*. Sada: Edicións do Castro.
- Pillado Mayor, Francisco (2006): *Na outra banda da ponte. (Materiais para un espectáculo didáctico sobre Manuel Lugrís Freire)*. A Coruña: Deputación Provincial da Coruña.
- Rabuñal, Henrique (1994): *Textos e contextos do teatro galego 1671-1936*. Santiago de Compostela: Laivento.
- Rabuñal, Henrique (2006a): "Lugrís Freire no teatro galego", *Raigame* 23, maio, 21-25.
- Rabuñal, Henrique (2006b): *Manuel Lugrís Freire*. Vigo: A Nosa Terra.
- Rubio Jiménez, Jesús (1982): *Ideología y teatro en España: 1890-1900*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza / Libros Pórtico.
- Salinas, Galo (1896): *Memoria acerca del teatro gallego. Causas de su poco desarrollo e influencia que en el mismo puede ejercer el regionalismo*. A Coruña. Traducida ao galego por Laura Tato in *Cadernos de Teatro* 2, 1995.
- Sánchez Rei, Xosé M. (2006): "Algúns apuntamentos sobre a gramática do idioma galego (1922, 1931) de Manuel Lugrís Freire", *Raigame* 23, maio, 60-71.
- Santamarina Fernández, Antón / Tarrío Varela, A. (coords.) (2006): *Día das Letras Galegas 2006. Manuel Lugrís Freire*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Sommer, Doris (1997): "Il romance irresistibile: le storie di fondazione dell'America Latina", in Bhabha (ed.): *Nazione e narrazione*. Roma: Meltemi, 135-176.
- Tato Fontaiña, Laura (1997): *Teatro galego 1915-1931*. Santiago de Compostela: Laivento.
- Tato Fontaiña, Laura (1999): *Historia do teatro galego. (Das orixes a 1936)*. Vigo: A Nosa Terra.
- Tato Fontaiña, Laura (2003): "A historia: O teatro galego até 1936", in *Setepalcos* 4, 6-15.
- Tato Fontaiña, Laura (2006a): "O teatro de Manuel Lugrís Freire", *Revista Galega de Teatro* 47, agosto, 47-52.
- Tato Fontaiña, Laura (2006b): "Las primeras compañías teatrales gallegas", *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* 112, *Teatro Gallego Actual*, 24-32.
- Tato Fontaiña, Laura (2006c): "Manuel Lugrís Freire no teatro galego". Artigo incluído neste mesmo volume.
- Thiesse, Anne Marie (2001 [1999]): *La création des identités nationales. Europe XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Seuil.
- Vázquez-Monxardín, Alfonso (2006): "Lugrís Freire, un poeta de sentimento e loita no tránsito dos séculos", *Raigame* 23, maio, 32-44.
- Vieites, Manuel F. (2003): *A configuración do sistema teatral galego (1882-1936)*. Santiago de Compostela: Laivento.

- Vieites, Manuel F. (2005): *Creación dramática, educación popular e construción nacional. Galicia (1882-1936)*. Lugo: Tris Tram.
- Vieites, Manuel F. (2006a): "Manuel Lugrís Freire e a creación dramática do seu tempo", in Vieites (ed.), *Manuel Lugrís Freire. Do texto ao escenario*. Vigo: Galaxia / Xunta de Galicia, 47-121.
- Vieites, Manuel F. (ed.) (2006b): *Manuel Lugrís Freire. Do texto ao escenario*. Vigo: Galaxia / Xunta de Galicia.
- Vilavedra, Dolores (coord.) (1995): *Diccionario da literatura galega*. Tomo I. Autores. Vigo: Galaxia / Fundación CaixaGalicia.
- Vilavedra, Dolores (coord.) (2000): *Diccionario da literatura galega*. Tomo III. Obras. Vigo: Galaxia / Fundación Caixa Galicia.
- Vilavedra, Dolores (coord.) (2004): *Diccionario da literatura galega*. Tomo IV. Termos e institucións literarias. Vigo: Galaxia / Fundación CaixaGalicia.