

# MANUEL LUGRÍS FREIRE NO TEATRO GALEGO

Laura Tato Fontaiña

Universidade da Coruña

Para poder explicar a verdadeira dimensión do labor de Manuel Lugrís Freire dentro da historia do teatro galego, cómpre recuarmos no tempo e botar unha ollada, aínda que for superficial, sobre o panorama escénico do derradeiro cuarto do século XIX, cando iniciou a súa actividade como dramaturgo, en concreto na década de 1880, e máis exactamente en 1884, ano en que apareceron na Habana as primeiras noticias sobre a súa peciña *A costureira d'aldea*. Lémbrese que foi Francisco M.<sup>ª</sup> de la Iglesia o primeiro en romper unha lanza a prol da creación dun teatro galego culto coa escrita, publicación e estrea, en 1882, d'*A fonte do xuramento*.

Ao longo de todo o século XIX, igual que nos séculos precedentes, o teatro galego formaba parte da tradición oral e popular e tiña como fin último ou ben divertir ou ben adoutrinar, sen que isto signifique que as dúas intencións non poidan darse xuntas nunha mesma obra. Que conservemos mostras deste teatro é froito do acaso e a sorte, porque a intención dos seus autores non era en absoluto a de facer literatura e moito menos a de que as súas pezas ultrapasaran o tempo da función para a que foran escritas. Conservamos o texto d'*A Casamenteira*. *Sainete gallego para cuatro personajes*, escrita polo liberal Benito Fandiño en 1812, nunha das súas innúmeras estadías no cárcere compostelán. Escribiuna a petición do seu amigo o impresor Juan M.<sup>ª</sup> Pazos, quen anos máis tarde, en 1849, instalado xa en Ourense, publicou a obriña como homenaxe ao amigo morto.

Consérvanse tamén, para mostra da tolemia do seu autor, o texto de dúas pezas de Xan da Cova (1829-1899), excéntrico personaxe que a mediados do século era obxecto de mofa por parte da maioría dos integrantes dos círculos intelectuais da súa Ourense contemporánea, e que, a pesar da súa absoluta e xenial loucura, conseguía encher o teatro cun público que hoxe cualificaríamos, cando menos, de gamberro. Na década de 1880 volveu subir ao escenario unha das súas obras, polo que Lamas Carvajal aproveitaba esta reposición para facer un recordatorio das estreas dos anos da década de 1860:

Xan d'a Cova é mais lembrado en Galicia qu'ó Preste Xan d'as Indias. Pr'os que naceron en Ourense representa os recordos mais bulideiros e regocixados d'as seus primeiros anos d'a vida. Cando s'abren de par en par as portas d'o noso teatro, sóa sempre o seu nome. Levou a literatura pol-as aldeas e vilas. N'ó Carballiño foi ouxeto d'un d'esos entusiasmos que deixan eterna lembranza. Camiños, congostras e corredoiras quedaron espidos de follato co-as coroas que lle teceron...

O domingo último veu á rezusitar a gloria d'os seus pasados tempos. Alá po-lo ano de sasenta púxose n-o teatro unha d'as suas obras. Mollos, estrume, carqueixas, patacas choveron n-a escena. As taborelas d'os asentos foron tamen a pousarse n-os pés d'o dramaturgo, que tiña o privilexio de facer ós mais cordos tolos rematados. As patacas e demais artigos de primeira necesidade, dias dimpois, rubiron de precio n-a praza. A dar don Xan sete dias seguidos comedia, morreríamos de fame en Ourense por non alcontrar legumes que xantar. (Lamas Carvajal 1983)

En 1885, e probablemente baixo a influencia do paso dado por Francisco M.<sup>a</sup> de la Iglesia coa estrea d'*A fonte do xuramento*, e ao ano de se coñecer *A costureira d'e aldea*, publicábase en Lugo a peciña *Unha noite na casa do tío Farruco do Penedo*, de Laureano Guitián Rubinos. O texto gañara o primeiro premio no certame convocado co gallo da Exposición Rexional de Lugo de 1877<sup>1</sup>, e o simple feito de que no seu Certame Literario se contemplase un premio para unha obra dramática indica que o teatro galego era unha realidade. As bases do concurso establecían, igual que para os outros xéneros literarios, que a comedia podía estar escrita en galego ou en castelán, de forma que non podemos ver detrás delas ningún interese por potenciar o teatro galego. Os promotores do Certame limitábanse a constatar unha realidade.

Realidade que tamén se considerou no *Cuestionario del Folk-lore Gallego*, aprobado pola “Junta Directiva del Folk-lore Gallego” na sesión celebrada o 29 de decembro de 1883 e publicado en Madrid no ano 1885. Este documento, preparado por unha Comisión integrada por Cándido Salinas e os irmáns Antonio e mais Francisco María de la Iglesia, no capítulo segundo, dedicado a “Idioma y Literatura populares de Galicia”, centrou o artigo número 105 no teatro: “Comedias ó poesía dramática popular: Lourenzo e Susana, etc.” Mais as referencias a actividades dramáticas no *Cuestionario* non se reduciron unicamente ao artigo antedito, senón que ademais de falar del no dedicado ao Entroido, tamén no capítulo terceiro, que se refire a “Costumbres de Galicia”, figura un outro artigo, o número 137, coa seguinte relación: “Comedias, farsas y representaciones vulgares en las aldeas, por vecinos”. É dicir, que ademais dos elementos parateatrais e das representacións realizadas en determinadas festas relixiosas, existía un teatro galego escrito para a inmediatez das funcións celebradas nas festas patronais, pensado para os actores amadores que o representaban e que, polas referencias que temos, non poñía reparos nin á linguaxe máis crúa nin aos argumentos subidos de ton.

A este teatro popular hai que engadir todos os *Apropósitos* que, con motivo do Entroido ou de calquera outra celebración, se representaban nas cidades e vilas. Eran pezas en que se trataban temas da actualidade local, en clave maioritariamente humorística e en que era habitual a presenza dalgún personaxe da clase social máis baixa que falase galego. Se ben nalgunhas destas obras o uso da lingua, ademais de a utilizaren correctamente, servía de canle de reivindicación social, política, económica ou cultural, na maior parte era corrompida e acastropada para provocar a hilaridade do público. Resulta curioso o elevado número de obras deste tipo que se conserva, por exemplo, na

Biblioteca da Real Academia Galega. Anos máis tarde, Euxenio Carré comentaba sobre elas o seguinte:

En todos, o al menos en casi todos, figuran personaxes hablando en galego, pero desgraciadamente los autores emplean un gallego desfigurado, bárbaro y lleno de disparates con objeto de provocar la risa del público indocto, como sino [sic] pudiera conseguirse por otros medios. Mas ya se ve, el ingenio es más difícil de encontrarse que los chistes vulgares y que los retruécanos de mal gusto; y retorciendo la gramática y el sentido común están al alcance de todas las inteligencias, aún las más mediocres. (Carré Aldao 2006: 92)

Á utilización da lingua falseada e deformada atribuiría Carré a paralización do teatro galego na década de 1890, exemplificando as súas acusacións con Ricardo Caruncho e con Emilia Pardo Bazán. A transformación da lingua nun *patois* e a ridiculización, a través dela, do pobo galego foi unha constante nos escenarios das cidades, e esta práctica prolongouse até ben entrado o século XX. Poderíamos citar como exemplos pezas como *Cuatro simples y un compuesto*, de Castor Baltar, estreada na Coruña en 1891; *Macanas no más*, de José Fernández Tafall, estreada e publicada en Pontevedra en 1898; *Soledad*, drama lírico de Javier Valcárcel, estreado en Pontevedra en 1903; *El ministro en Ferrol*, de Wenceslao Veiga, en 1904; *Asambleas populares*, de Amador Fernández Diéguez; *Camiño de Santiago*, de Luís Otero Pimentel, etc.

De entre as obras bilingües que non caeron no vicio de denigrar o galego podemos citar o *Apropósito* de Daniel Álvarez, estreado na Coruña en 1885, en que a personaxe de “Petos-cheós” realiza unha acendida denuncia do *cunerismo* e da marxinação económica e política a que estaba sometida Galiza. Os parlamentos máis reivindicativos deste texto foron reproducidos por *O Tío Marcos d’a Portela* no número 67, correspondente ao primeiro de marzo dese mesmo ano. E o mesmo acontece cos dous *apropósitos* que coñecemos de Leandro Pita Sánchez-Boado, estreados e publicados en Santa Marta de Ortigueira na década de 1890. No grupo do teatro bilingüe debemos considerar tamén aquelas obras en que o galego ficaba única e exclusivamente como lingua vehicular das partes cantadas mentres o español era utilizado nas partes faladas, como a peza titulada *A Virxen da Roca*, de José M.<sup>º</sup> Barreiro, estreada en Baiona en 1910, e representada en numerosas vilas e cidades da Galiza setentrional nos anos seguintes

Este era o panorama da escena galega cando Francisco María de la Iglesia asumiu o reto de convencer os seus correligionarios do movemento Rexionalista de que non abundaba con ter unha lírica galega de cualidade, senón que tamén era necesario crear un teatro, para o que escribiu, publicou e estreou na Coruña, en 1882, o drama de costumes *A fonte do xuramento*. Non sabemos se o mozo Urbano Lugrís Freire puido asistir a esa representación, aínda que é probábel que lle chegasen noticias do evento, e mesmo resulta posíbel que puidese acceder ao texto escrito, porque o certo é que marchou para Cuba en 1883 e en agosto de 1884 xa se anunciaba, no semanario *El Eco de Galicia*, a

próxima lectura da peciña da súa autoría *A costureira d'aldea*. Así como durante a súa vida en Sada, co traballo no concello de Oleiros, non lle resultaría doado desprazarse á Coruña para asistir a algunha das escasísimas representacións que se fixeron da obra de Francisco M.<sup>ª</sup> de la Iglesia, resulta case imposible crer que non a lese cando na Habana entrou en contacto cos círculos intelectuais rexionalistas da illa. De todos os xeitos, aínda que seguiu o modelo na utilización do verso, a peza de Lugrís tiña carácter cómico e introducía elementos reivindicativos (ausentes na peza de Francisco M.<sup>ª</sup> de la Iglesia), mais como non foi publicada e permaneceu inédita até o presente ano, 2006, a súa influencia, se a houbo, ficaría limitada á obra doutro emigrado, a de Ramón Armada Teixeira.

Aquí, na Galiza interior, a pesar do meritorio esforzo de Francisco M.<sup>ª</sup> de la Iglesia, o seu chamamento tivo pouco eco entre os cadros de declamación, e sen actores dispostos a estrear as obras, os posibles dramaturgos ficaron limitados a escribiren para os Certames literarios e para os Xogos Florais. Eventos que non sempre contemplaban premios para textos dramáticos e, como exemplos disto, podemos citar o Certame de Vigo de 1883, o Certame da Coruña de 1884, o de Ourense en 1887 ou o de Pontevedra de 1888. Nin sequera nos *Estatutos pr'o bon reximen d'os Xogos Floraes* ditados polos rexionalistas en 1891 se contemplaba o teatro e, de feito, aínda que nos celebrados ese ano en Tui houbo un premio para a literatura dramática, nos do ano seguinte non figurou o teatro. A dependencia dos Certames tamén limitou os dramaturgos no sentido de que eran os promotores desas xustas literarias quen decidía a extensión e o xénero das pezas.

A pesar de todos estes condicionantes, sempre que houbo un premio para textos dramáticos, houbo algún dramaturgo disposto a gañalo, e así foron aparecendo os seguidores de Francisco M.<sup>ª</sup> de la Iglesia. En 1884, gañaba o Certame de Pontevedra Emilio Álvarez Giménez co drama histórico *Unha revolta popular*, máis coñecido polo título de *Mari Castaña*. No Certame convocado pola revista *O Galiciano* de Pontevedra, en 1886, premiaron a obra *A horfa de San Lourenzo, drama n-un auto y-en verso*, de Roxelio Civeira, e Manuel Amor Meilán recibiu un *accésit* polo drama histórico *Men Rodríguez Tenorio*.

En 1890 Galo Salinas gañou con *A torre de Peito Burdelo*, drama histórico nun acto, o certame literario convocado polo Liceo Brigantino da Coruña. A peza publicouse en 1891, na mesma cidade, e en febreiro dese mesmo ano, segundo informou o semanario *El Cabo Ortegal*, foi estreada en Betanzos por unha compañía profesional de zarzuela, que tamén a levou a Pontedeume. Euxenio Carré deixou rexistrado na súa *Memoria crítico-bibliográfica* que a obra foi representada en “varias ciudades gallegas”. Esta iniciativa de Galo Salinas é única na historia do teatro galego en Galiza, xa que non temos noticia de que nin sequera el mesmo repetise a experiencia. Probabelmente non fose rendíbel nin para a compañía nin para o autor, xa que este tipo de grupos percorría o Estado, e non lles podía interesar incluír no repertorio unha peza que unicamente podían repre-

sentar en Galiza. De todas as formas, a experiencia serviu para que Galo Salinas fose o máis coñecido dos dramaturgos galegos e a súa obra a máis representada do século XIX. Tamén valeu para que algúns comprendesen que non só había que crear unha literatura dramática, senón tamén os grupos que a levasen a escena.

En 1891, os Xogos Florais de Tui incluíron un premio para unha comedia e resultou gañador Urbano González Varela con *Amor e meiguería*. A obra nunca foi publicada nin representada, polo que non sabemos absolutamente nada da primeira comedia do teatro rexionalista do interior. O que si sabemos é que non foi o único texto presentado ao Certame, xa que coñecemos o título doutra, *Loitas d'a y-alma*. En 1892 volve gañar Galo Salinas o único Certame dese ano que contemplaba o teatro, o de Pontevedra, co drama *¡Filla...!*, que o seu autor publicou inmediatamente. A peza levaba o subtítulo de *Coa-dro dramático de costumes gallegas, n-un auto y-en verso*, e estamos de novo perante un drama sentimental. Para acabarmos coa relación de textos do teatro rexionalista, debemos dicir que Juan Cuveiro Piñol deu á imprenta, en 1897, o seu drama histórico nun acto, *Pedro Madruga*.

O primeiro escrito teórico sobre teatro, a *Memoria acerca del teatro gallego. Causas de su poco desarrollo e influencia que en el mismo puede ejercer el regionalismo*, de Galo Salinas, foi publicado en 1896. O máis interesante deste documento é a análise que ofrece sobre as causas do escaso desenvolvemento do teatro, porque as súas afirmacións estabeleceron unhas premisas que foron abundantemente repetidas durante a primeira metade do século XX. Salinas consideraba que a “absoluta carencia de actores” era o atranco fundamental para o desenvolvemento do teatro galego, e como segunda causa contemplaba o pouco que se falaba o galego entre “nós”. É curiosísimo observar cómo estas dúas afirmacións foron admitidas sen a máis mínima crítica, pois ninguén cuestionou esa “carencia de actores”, a pesar de que todas as sociedades recreativas, comezando polo Liceo Brigantino, contaban cun cadro de declamación. Haber non habería actores dispostos a interpretaren obras galegas, mais o que sobraron sempre foron actores amadores. O caso é que até 1936 teremos que escoitar como un dos argumentos máis fortes contra o teatro galego a falta de actores, e mesmo se chegará a atribuír a características xenéticas da “raza” a falta de espírito histriónico. Na segunda das causas ofrecidas por Salinas –o escaso cultivo da lingua entre as clases urbanas– radicaba o problema fundamental, xa que os actores eran unicamente o espello dunha sociedade colonizada que se avergoñaba da súa lingua e da súa cultura. Como anunciaba no longo título do traballo, Salinas consideraba que o rexionalismo podía corrixir estas deficiencias a través dun mecenas, dun empresario xeneroso, rexionalista e amante do país, que investise o seu diñeiro nunha compañía de teatro galego. Esta compañía percorrería Galiza representando o noso teatro, servindo de exemplo e, á vez, de escola de actores. Asemade, a súa existencia garantiría que os dramaturgos redixisen máis textos. Por último, cerraba a obra solicitando información sobre as pezas e autores que el puidese des-

coñecer. A falta de resposta levouno a crer que non existía máis que o que el conseguira recompilar.

En resumo, se consideramos os froitos obtidos polo teatro rexionalista en Galiza durante o século XIX, os resultados non foron demasiado alentadores. Contamos con catro dramas históricos, tres dramas sentimentais e o título dunha comedia; destes oito textos só foron estreados dous: *A fonte do xuramento* (1882) de Francisco M.<sup>º</sup> de la Iglesia, e *A torre do Peito Burdelo* (1891) de Galo Salinas. A valoración de Carré Aladao non podía ser moi positiva, xa que o mellor desta produción (*Mari Castaña*, de Emilio Álvarez Giménez) non chegou a coñecerla. De aí as reticencias que intentaba desentrañar Manuel Quintáns (1992) a respecto das seguintes palabras de Carré (1911: 126) “Si las primeras obras teatrales gallegas, condenadas tal vez a no ser representadas jamás, aparecían inexpertas y tímidas, si la selección de asunto y trama eran fuera de toda realidad y conocimiento de la escena...”. De certo, o teatro dos rexionalistas en Galiza non soubo, ou non puido, chegar ao público. Uns, porque crearon un teatro diglósico que, baseado en ridiculizar o galego e os galegos, non podía ser aceptado pola sociedade vítima do escarnio, e os outros, porque nas súas arelas de crear un teatro culto esqueceron arraigalo na realidade social do público a quen ía dirixido e, prescindindo da lección de Rosalía, alleáronse totalmente da única tradición con que contaban: a popular e oral.

Nesta situación, con máis dunha década sen que subise aos palcos urbanos unha obra galega, estaba o teatro cando, en 1902, Eduardo Sánchez Miño buscou o apoio de Galo Salinas e mais do grupo rexionalista da Coruña, para crearen unha compañía de teatro galego. Unha vez superadas as dificultades para conseguir actrices e logrados todos os apoios precisos, o 18 de xaneiro de 1903, no Teatro Principal da Coruña, celebrouse unha función destinada a recadar fondos para crear unha Escola Rexional de Declamación. A parte galega do programa consistiu na estrea en Galiza<sup>2</sup> do drama *¡Filla...!*, de Galo Salinas, e constituían o elenco, Julia e María Anguita, Dolores Losada, Consuelo Puga, Bernardo Bermúdez Jambrina e mais Federico Lago, baixo a dirección de Eduardo Sánchez Miño, que era tamén o primeiro actor. Os fins desta función foron difundidos tanto pola prensa da Coruña como pola de Santiago e a resposta foi moi boa, pois os máis ilustres rexionalistas desprazáronse á Coruña para asistiren á representación en sinal de apoio á iniciativa. Ademais das moitas louvanzas que a prensa dedicou á obra e aos intérpretes, Galo Salinas recibiu unha felicitación por escrito asinada por corenta figuras do mundo intelectual da altura e o agasallo persoal dun anónimo admirador. A *Revista Gallega*<sup>3</sup> recolleu as críticas de toda a prensa local e reproduciu as cartas de felicitación recibidas polo seu director, cartas que chegaran desde todos os puntos de Galiza, e mesmo de fóra. A Escola Rexional de Declamación ficaba constituída en febreiro dese mesmo ano e na nota que comunicaba a súa constitución, publicada tamén na *Revista Gallega*, solicitou dos dramaturgos galegos que remitisen as súas obras ao Presidente do Directorio, Galo Salinas, rogando á prensa que reproducise o comunicado.

Manuel Lugrís debeu ser dos primeiros dramaturgos en responder a ese chamamento, porque súa foi a obra, *A Ponte*, que os rapaces de Sánchez Miño seleccionaron para a súa seguinte estrea. Este drama, que inauguraba o teatro de tese e o uso da prosa nos palcos galegos, foi estreado en xullo dese mesmo ano, 1903, e as críticas, tanto na prensa da Coruña como na de Santiago, foron moi boas, aínda que todos os xornalistas lamentaron que non houbera máis público. Uns felicitaban a Lugrís polo uso da prosa e a naturalidade da lingua, outros porque se atrevera a enfrontar directamente o problema do caciquismo e da cuestión social. Mesmo o anónimo comentarista de *La Voz de Galicia* consideraba que se o público fose obreiro os aplausos serían maiores, porque a cidade da Coruña vivira, en febreiro dese ano, unha folga xeral e a cuestión obreira estaba no centro da vida política e económica. Porén, a pesar do pouco público que asistira á estrea, os comentarios sobre a temática que trataba *A Ponte* deberon espertar 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 asistiran á función (todos os políticos da Coruña e a mesma Condesa de Pardo Bazán) e aseguraba que esa función fora a verdadeira estrea da obra, xa que o teatro estaba completo: abaixo as clases dirixentes, arriba as populares. Así foi como Manuel Lugrís obtivo o primeiro éxito do teatro galego.

No entanto, a crítica de Galo Salinas na *Revista Gallega* foi moi dura. Discutiú os seus valores artísticos e morais, e mesmo chegou a propor un outro final en que o protagonista non tomase a xustiza pola man. Insistía Salinas en que el se limitaba a recoller as opinións dos que non compartían con Lugrís o entusiasmo pola causa obreira, e atribuíu o éxito conseguido a que fora aplaudido por “el pueblo”. Sería un erro pensarmos que Galo Salinas representaba o pensamento de todos os rexionalistas, pois Carré considerou que, por fin, con Lugrís o teatro galego alcanzara o ton acaído:

Gran conocedor [Lugrís] del tiempo y acción, el desenlace es hijo natural de los sucesos y desde los primeros momentos el espectador que va siguiendo con interés creciente el drama que se desarrolla ante su vista, comprende que no puede tener otra solución sino forzosamente la que le da el autor. Ese es el grandísimo mérito de Lugrís, así como el de la exposición y medio ambiente en que se mueven los personajes que crea, a los que transmite, y en los que da vida, a los nobles ideales de su corazón: el amor a la patria, a la justicia y a la humanidad (Carré Aldao 2006: 64).

En decembro, a Escola Rexional de Declamación levou a obra a Ferrol, que tamén vivía momentos de tensión social, e aí o éxito foi rotundo. Por fin, o teatro galego conseguía conectar co público, e o xornal local, *El Correo Gallego*, desfíxose en louvanzas a Lugrís e aos actores e actrices da Escola, mentres o correspondente de *La Voz de Galicia* insistía en que o público das localidades populares era o máis entusiasmado. Lugrís tivo que saír ao escenario despois de cada acto e acabou por chorar de emoción. Este entusiasmo tivo como consecuencia que a seguinte actuación da Escola se celebrase, outra

volta, en Ferrol, cunha estadía de dous días na cidade. Tanto se a Escola foi contratada pola empresa do Teatro Xofre, coma se ela mesma alugou o local, era a primeira vez que se apostaba forte polo teatro galego. O sábado 19 de marzo de 1904 estrearon *Minia*, tamén de Manuel Lugrís, e ao día seguinte repetiron *A Ponte*.

En outubro dese mesmo ano, a Escola Rexional, con Manuel Lugrís como Presidente e Bernardo Jambrina como Director, representou na Coruña *Minia*, e estreou *Mareiras*, primeiro drama en tres actos do teatro rexionalista. Con esta nova obra Lugrís ía demostrar que, en contra do que dicían os que non vían con bos ollos que se crease un teatro galego, o público asistía sen problemas a unha función completa na lingua do país. Leandro Carré recoñecía nela a consolidación do teatro rexionalista:

*Mareiras* é unha das mellores obras do noso Teatro e foi a primeira que sinalou o paso xigantesco dado pol-a Dramática Galega para o seu afincamento definitivo e para o seu perfeccionamento. Denantes de se estrenar esta obra coidaban todos que o público non soportaría os tres actos d'un drama en galego. O trunfo outido por *Mareiras* veu demostrar que o interés sostense, como se sostivo neste drama intenso e poético, belo e humano (Carré Alvarellos 1923: 2)

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 frutificase, porque, despois da marcha de Bernardo Jambrina a Madrid, a Escola Rexional desapareceu.

A pesar da curta vida da Escola Rexional, a súa influencia, e sobre todo a de Manuel Lugrís, foi enorme. Como dramaturgo Lugrís creou escola e a súa obra *A Ponte* serviu de modelo a todos os escritores que arelaban influír na cuestión social a través do teatro. O primeiro en seguilo foi Antón Vilar Ponte, quen daba ao prelo, xa en 1905, o drama *A patria do labrego*; porén, onde maior foi a súa influencia foi na emigración. En Cuba, cando Plácido Lugrís facilitou un exemplar de *Minia* a Nan de Allariz, este publicou inmediatamente unha recensión en forma de peza dramática *Por mor do drama Minia, ou Furto, xuízo e sentenza*, en que o entusiasmo polo drama lugrisiano o levou a solicitar do dramaturgo coruñés que escribise algunha comedia. Como é ben sabido, Nan de Allariz era o nome artístico de Alfredo Fernández que, ademais de escritor, era un actor profesional, un tenor cómico que percorrera Sudamérica cunha compañía propia: de aí o seu interese en que se crease un repertorio de comedias galegas. Non obstante, tivo que ser el propio quen iniciase esa tarefa e, seguindo o modelo de Lugrís, fíxoo incluíndo sempre neles o elemento reivindicativo, a cuestión social, que era a gran preocupación das clases máis desfavorecidas.

Despois de desaparecida a Escola Rexional, as actividades dramáticas en galego ficaron paralizadas até que, en 1908, Eduardo Sánchez Miño presentou en Ferrol a súa Escola Dramática Galega levando á escena, en xaneiro, no Teatro Xofre, *Unha noite no*



*muño*, da súa autoría, e mais *Mareiras*, de Manuel LUGRÍS, e que, en decembro dese mesmo ano, estreaba unha outra obra de LUGRÍS, o drama *Esclavitud*. Este foi un bo ano para o teatro galego, porque tamén chegou a Galiza, acompañando os restos mortais de Curros Enríquez, Nan de Allariz, quen aproveitou a súa estada nesta parte do Atlántico para percorrer o país organizando festivais en que incluía sempre algunha das súas pezas dramáticas. Todas as cidades e vilas importantes presenciaron, entre 1908 e 1909, algunha das súas actuacións e isto tivo un efecto multiplicador e volveron a xurdir os grupos de amadores que se atrevían a romper cos preconceptos sociais levando a escena algunha peza na nosa lingua. Esta mesma reacción produciuse tamén na emigración cubana, onde o grupo “Rosalía Castro” (que realizara a súa presentación o ano anterior con teatro español) se reconverteu en 1909 en cadro de declamación galego e levou a escena *Minia* e *A Ponte*, de Manuel LUGRÍS, e mais *¡Filla...!*, de Galo Salinas. Nesta transformación do grupo quizais influíse que ingresara nel, a comezos daquel ano, Antón Vilar Ponte.

Como froito desa maior actividade debemos considerar o intento de reconstrución da vella escola rexional de declamación que, na cidade da Coruña, protagonizou o cadro de declamación “Thalía”, en 1910, levando á escena a obra *Esclavitud*, de Manuel LUGRÍS. Devagariño, foron aumentando as representacións galegas e, en agosto de 1913, Eduardo Sánchez Miño conseguía presentar de novo a súa Escola Dramática Galega en Ferrol, e facía estreando dúas pezas de autores locais moi coñecidos, Agustín de Burgos e mais Matías Usero, co cal se garantiu a asistencia ao teatro da boa sociedade ferrolá e unha acollida razoábel para os abonos da temporada 1913-1914, para a cal presentou un repertorio que incluía todas as obras que Manuel LUGRÍS tiña publicadas na altura: *A Ponte*, *Minia*, *Mareiras* e mais *Esclavitud*.

Eduardo Blanco Amor, coa agudeza que o caracterizaba, explicaba a proliferación de cadros de amadores, que acabarían aceptando o teatro galego, por toda a xeografía, da seguinte forma:

Por estos años, 1911, se funda la “Escuela Nueva”, con estos propósitos. Incluso se funda y echa a andar una “Liga de Educación Política” a cargo de los intelectuales más resaltantes (sic) y de los políticos decentes, que algunos había [...]

En la programación de este futuro de urgencia, el teatro va a desempeñar un papel importante cuyo impulso llega hasta 1956. [...]

Como siempre en su periferia simplista, esta pasión tan noble roza la ineficacia deformadora en manos de los “bien intencionados” que, como siempre, cogen el rábano por las hojas. Proliferan los teatros de aficionados (contrafigura, de supervivencia decimonónica, de lo que habrían de ser los teatros independientes) con repertorios mansurrones y conformistas en las asociaciones religiosas, o del pueril socio-melodramatismo con que se desgañitaban galanes y “característicos” de “ideas avanzadas”, queriendo demostrar que los pobres siempre tienen razón y los ricos nunca, del mismo modo que los teatros de sacristía afirmaban que es tan difícil a un pobre de ideas avanzadas entrar por las puertas del cielo como a un camello multimillonario pasar por el ojo de una aguja. (Blanco-Amor 1974:163-164)

En 1915, coa presentación ao público do coro popular Toxos e Froles e o seu cadro de declamación, o teatro galego recibiu o pulo definitivo, porque os coros se multiplicaron por toda a xeografía galega. Porén, estes grupos tiñan unha “filosofía escénica” en que non encaixaban os dramas de Lugrís. O modelo para estes cadros era o dos *parrafeos* dos ferroláns Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida, isto é, pezas breves e de carácter cómico, obras en que cabía o elemento reivindicativo e didáctico, mais que tiña que entrar pola vía do humor. Os espectáculos dos Coros Populares non estaban pensados para ensombrecer a alegría do pobo, senón para o divertir e entreter, para que valorase o seu patrimonio musical e que non o desbotase. Se de paso podían corrixir algunha das pexas ou vicios deste pobo, mellor que mellor; mais o público non podía saír triste ou irado dos seus festivais. Quizais por isto –ou quizais a petición do Coro Popular da Coruña Cántigas da Terra presentado ao público no verán de 1917 e propiciado polos homes das Irmandades da Fala–, Lugrís daba ao prelo, ese mesmo ano, a comedia en dous actos *O pazo*.

Con esta peza Lugrís volvía ao xénero dos seus comezos como dramaturgo en Cuba e facíao, na nosa opinión, cun fin claramente propagandístico do ideario das recentemente creadas Irmandades da Fala. O xa vedraño dramaturgo, traballado por variadas aventuras rexionalistas e agraristas, comprendeu que por vez primeira na historia un movemento de reivindicación galeguista conseguira unir a todos os que estaban preocupados polo futuro de Galiza, superando as diferenzas ideolóxicas e integrando persoas de todas as tendencias políticas. A única bandeira era a lingua, eran os “enxebres”, os “bos e xenerosos”, e o seu labor debía ser apostólico. Tiñan que conseguir reintegrar na cultura galega aqueles sectores sociais que a abandonaran e esa era a mensaxe que o protagonista d’*O pazo*, Pedro, transmitía cando outro personaxe, Mingos, negaba a condición de galegos aos que falaban español. Pedro afirma con rotundidade: “Tamén son os demais, pero están equivocados”. Os irmandiños, os “enxebres”, eran a nova fidalguía, os heroes que ían conducir a sociedade galega a unha nova etapa de gloria. O Pazo transformábase no símbolo desa nova elite que, ao contrario da fidalguía de sangue que perdera o seu papel na historia, guiaría a reconstrución económica, política e social da Galiza contemporánea, polo que Lugrís indica na didascalía en que describe o decorado da peza: “Arboreda no fondo, e no cume d’un couto sería comenente que se vira un pazo gallego”. En 1918 *O Pazo* foi montada e estreada por tres grupos: o coro popular ‘Cántigas da Terra’, da Coruña; o cadro de declamación da ‘Asociación de Dependientes del Comercio’, de Ferrol; e mais a ‘Agrupación Artística’, de Vigo. Esta “tripla” estrea é un outro indicador do prestixio do que gozaba Lugrís, non só como persoeiro do movemento nacionalista, senón como dramaturgo.

A fins de 1917 comezaron a aparecer grupos que intentaban chegar a unha certa estabilidade e mesmo a representaren exclusivamente teatro galego, isto é, grupos que se propuñan acabar coa diglosia lingüístico-cultural de espectáculos en que se mesturaba

unha comedia española, un parrafeo galego e catro coplas andaluzas. Un destes proxectos levouno á práctica en Ferrol un dos integrantes da Irmandade local, Xosé Antonio Romero, que formou e dirixiu o cadro dos “Dependientes del Comercio”, que en 1917 representou *A Ponte*, de Lugrís; en 1918, en Lugo, subiron a escena *O Pazo*, tamén de Lugrís Freire, á que seguiría a reposición d’*A Ponte*. A partir de 1919, o grupo quedou baixo a dirección de Xaime Quintanilla, que estrearía con el, en 1920, a súa obra *Donosiña*.

Quizais o máis relevante deste tipo de grupos foi A Terriña, especializado en teatro social. O grupo procedía dunha escisión do cadro de declamación da “Federación Obrera” de Compostela, “Brisas Futuras”<sup>4</sup> que, en xaneiro de 1918, optou por unha obra galega levando á escena o drama *O Fidalgo*, de Xesús San Luís Romero. O éxito da peza foi tal que, aínda que a compañía representou tamén os dramas de Lugrís e algunha outra obra de San Luís Romero, o público o que reclamaba era ver *O Fidalgo*, e chegou un momento en que A Terriña acabou tendo esa obra como único repertorio. No momento da súa estrea, houbo xa un sector da crítica que sinalou as similitudes d’*O Fidalgo* con *A Ponte*, de Lugrís e non faltou quen falase directamente de plaxio. Así o declaraba Leandro Carré:

Pouco máis ou menos por aqueles tempos estrenouse tamén en Santiago outra obra que outivo grande éxito, *O Fidalgo*, de Xesús San Luís, á que a prensa en xeneral adicou formidables gabanzas. *O Fidalgo* noustante non é mais que unha repetición de *A Ponte*: o mesmo motivo, o mesmo desenvolvemento, coase as mesmas escenas. Eu non quero dicir que sexa un plaxio; pode moi ben ser coincidencia porque disgraciadamente os caciques en Galicia fan moitas falcatruadas; mais o certo é que *A Ponte* e *O Fidalgo* asoméllanse como unha pinga d’auga (Carré Alvarellos 1923: 4).

O éxito d’*O Fidalgo* non tivo igual na historia do teatro galego, como o mostra o feito de que, en agosto de 1928, o empresario Isaac Fraga, propietario da maior parte dos teatros galegos, respondendo a unha pregunta do xornalista Víctor Casas para a sección “Vigo teatral” do diario *El Pueblo Galego*, declarase que, desde o punto de vista empresarial, a única obra galega que garantía rendibilidade económica era *O Fidalgo*, de San Luís Romero.

A derradeira obra dramática de Lugrís foi *Estadeiña. Comedia en dúas xornadas en prosa*, publicada en 1919 e estreada ese mesmo ano na Coruña polo grupo ‘Ensayo de Compañía Cómico-Dramática’, baixo a dirección do actor Rodrigo García. Esta última estrea de Lugrís coincidiu coa presentación do Conservatorio Nazonal de Arte Galega e do programa de renovación que anunciaron os seus promotores. Quizais por iso non volveu escribir teatro. De todos os xeitos, o vello rexionalista consideraba que a sociedade galega non necesitaba amábeis comedias, senón enérxicos dramas que puxeran en evidencia os males que era preciso atallar, e así o manifestou cando a publicación de Jaime Solá, *Vida Galega*, lle remitiu a súa enquisa sobre o teatro galego (Tato Fontaiña 1997: 198-206). Daque-

la, en 1929, pasados máis de vinte anos desde a estrea d'*A Ponte*, Lugrís atribuíu o fracaso da Escola Rexional a tres factores: liortas internas, desprotección dos poderes públicos e desleixo dos escritores que non colaboraran. Sobre isto último engadía:

Los escritores no respondían al llamamiento para la trascendental y patriótico combate a que se les invitaba. Aparecieron mas tarde, cuando ya la Escuela regional no existía, otros escritores. Algunos tan notables como Cabanillas y Cotarelo Valledor; aunque no con la tendencia de aplicar el fuerte cauterio, que yo preconizaba á los problemas gallegos. Perdí la batalla (Lugrís Freire 1929).

A importancia de Manuel Lugrís na historia do teatro galego é axial, tanto pola súa influencia en escritores máis novos, como Xesús San Luís Romero ou Antón Vilar Ponte, como polo éxito de público, pois queremos chamar a atención sobre o feito de que, até 1915, cada vez que se presentou un grupo novo, fíxoo cunha obra del. Isto débese a que Manuel Lugrís Freire era, non só o mellor dramaturgo do momento, senón tamén o que máis gustaba ao público. A súa obra non tiña nada que envexar á dos dramaturgos españois que escribían teatro social; de feito, a prensa cubana informou de que Joaquín Dicenta estaba traducindo *A Ponte*, e temos documentado (Tato Fontaíña 1999) que a Compañía Hamponera representou en español, na Coruña e en Ferrol, tanto este drama como *Mareiras*. Euxenio Carré (2006) tamén deixou constancia da tradución ao español de *Minia* e *Esclavitud*.

De todos os xeitos, para acabar con esta pequena aproximación ao que significou Manuel Lugrís Freire na historia do teatro galego, o mellor será reproducir a opinión que del tiña un dos representantes da xeración máis nova á altura da década de 1920: “Chegamos à figura excelsa, ao mais positivo dos nosos valôres, a um dos poucos *formados* e sem dúvida o melhor dos nosos dramaturgos: D. Manuel Lugrís Freire” (Casas 1924: 356).

## BIBLIOGRAFÍA

- Blanco Amor, Eduardo (1995): “Teatros Libres de Penguerra. Primeira edición do texto íntegro da conferencia do mesmo título pronunciada no Auditorium de la Caja Provincial de Ahorros de Madrid o 25 de setembro de 1974”, in AA. VV.: *Eduardo Blanco Amor e o teatro. Teatros Libres de Penguerra. Procés a Jacobusland. Commemoració Lletres Gallegues*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 153-172.
- Carré Aldao, Eugenio (1911): *Literatura Gallega. Con extensos apéndices bibliográficos y una gran Antología de 300 trabajos escogidos en prosa y verso de los escritores regionales*. Barcelona: Casa Editorial Maucci, 2ª ed.
- Carré Aldao, Uxío (2006): *Memoria crítico-bibliográfica sobre el Teatro Regional Gallego*. Edición e notas de Xoán López Viñas. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral da Universidade da Coruña.
- Carré Alvarellos, Leandro (1923): “A moderna orientación do teatro galego”, *A Nosa Terra* 184, 1 de maio de 1923. [Recollido en Castro García, Silvana (2005): *Documentos para a Historia do Teatro Galego (1919-1924)*. A Coruña: Universidade da Coruña. Biblioteca-Arquivo Teatral ‘Francisco Pillado Mayor’, 95-116].
- Casas, A. M.ª de las (1924): “O Teatro Galego. Comunicação feita ao Instituto Histórico do Minho”. Tradução de João Verde, *Arquivo Literário*, vol. II, Lisboa: Livraria Editôra Guimaraes. [Recollido en Castro García, Silvana (2005): *Documentos para a Historia do Teatro Galego (1919-1924)*. A Coruña: Universidade da Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral ‘Francisco Pillado Mayor’, 116-133].

- Lamas Carvajal, Valentín (1883): “Xan d’a Cova”, *O Tio Marcos d’a Portela*, Ourense, novembro.
- Lugrís Freire, Manuel (1929): “¿Qué opina usted acerca del Teatro Gallego?”, *Vida Gallega* 416, Vigo, 20 de abril.
- Nan de Allariz (1905): “Por mor do drama *Minia*, ou *Furto, xuízo e sentenza*”, *Galicia*, 15 de maio.
- Quintáns, Manuel (1992): “Introducción: a nova dramaturxia galega (1882-1903)”, in Francisco M.<sup>3</sup> de la Iglesia, *A fonte do xuramento*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1-46.
- 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, *Cadernos de Teatro* 2, 1995].
- Tato Fontañá, Laura (1997): *Teatro galego 1915-1931*. Santiago de Compostela: Laivento.
- Tato Fontañá, Laura (1999): *Historia do teatro galego (Das orixes a 1936)*. Vigo: A Nosa Terra.

## NOTAS

- 1 Coñecémola pola 2ª edición, que apareceu en Bos Aires, no *Almanaque de Galicia* correspondente ao ano 1909.
- 2 O drama fora estreado en 1894, en Bos Aires, polo cadro de declamación do Orfeón Centro Gallego.
- 3 Foron publicados nos núms. 410 e seguintes da *Revista Gallega*, que dirixía o propio Galo Salinas.
- 4 Como exemplo das actividades dramáticas en español deste grupo obreiro, que normalmente representaba teatro social para conmemorar a Festa do Traballo, pódese ver o programa do festival celebrado en Santiago o 5 de Maio de 1917. O *Juán José* de Dicenta era obra habitual do grupo, e “Brisas Futuras” mantivo esta liña de actuación despois da escisión de “A Terriña”. Outro exemplo das súa actividade: representaron *Justicia* de Torralba Becci, o 11 de Maio de 1919 (vid. “La Fiesta del Trabajo”, *Diario de Galicia*, Santiago de Compostela, 2-5-1919).