

Pervivencias del teatro medieval gallego

(Vestiges of the Galician medieval theatre)

Rodríguez Alonso, Manuel

UNED

Fac. de Filología

Senda del Rey, nº 7

28040 Madrid

BIBLID [1137-4454 (1999), 16; 153-163]

Diversos investigadores han señalado la posible existencia de un teatro medieval gallego. Pervive en representaciones parateatrales de fiestas religiosas y especialmente en las farsas carnavalescas. La literatura y teatro cultos aprovechan, en el Rexurdimento y en la actualidad, estas manifestaciones parateatrales, especialmente la gran obra del teatro gallego: Os vellos non deben de namorarse.

Palabras Clave: Literatura gallega. Formas parateatrales y teatro popular.

Erdi Aroko teatro gailego bat izan zitekeelakoa adierazi dute zenbait ikertzailek. Teatro horrek iraun egin du erlijio-jaietako antzeppen parateatraletan, eta bereziki ihauterietako fartsetan. Literatura eta antzerti jasoa agerraldi parateatral horietaz baliatu dira Rexurdimento garaian eta gaur egun, bereziki antzerti gailegoaren obra handian: Os vellos non deben de namorarse.

Giltz-Hitzak: Literatura gailegoa. Molde parateatralak eta herri-teatroa.

Divers investigateurs ont signalé l'existence possible d'un théâtre médiéval galicien. Il survit dans des représentations para-théâtrales de fêtes religieuses et spécialement dans les farces carnavalesques. La littérature et le théâtre "cultivés" profitent, au Rexurdimiento et actuellement, de ces manifestations para-théâtrales, tout particulièrement de l'oeuvre majeure du théâtre galicien: Os vellos non deben de namorarse.

Mots Clés: Littérature galicienne. Formes para-théâtrales et théâtre populaire.

Se sabe todavía poco sobre el desarrollo del teatro medieval en Galicia. Como en tantos otros casos, no debemos olvidar que sólo desde hace veinte y pocos años se cuenta en Galicia con un plantel de filólogos dedicados al estudio de la lengua y de la literatura gallega. No olvidemos que las primeras promociones de licenciados en Filología Gallega obtienen su licenciatura a comienzos de los ochenta.

1. EL TEATRO MEDIEVAL EN GALICIA

Lourenzo e Pillado, 1991, pp. 25-28, señalan la presencia de un teatro medieval gallego poco documentado, pero del que serían muestras:

1.1. EL TEATRO RELIGIOSO MEDIEVAL

La primera manifestación de teatro religioso en el occidente peninsular procede de la catedral de Santiago de Compostela. Es una *Visitatio Sepulchri* de las consideradas más sencillas. Su texto figura en un breviario conservado en la catedral de Santiago y ha sido reproducido y estudiado por Pilar Lorenzo (Lorenzo, 1996, pp. 91-92).

Por otra parte un documento de 1193 también exhumado por Pilar Lorenzo (Lorenzo, 1996, p. 95) es el primer texto que corrobora la existencia de espectáculos teatrales o parateatrales en el noroeste peninsular: el rey portugués dona unas tierras a dos hermanos juglares y éstos recompensarán al rey con la representación de un *arrimidilium*. El *arrimidilium* o *arremedilho* era una imitación por parte de los juglares de personas o animales, remedando sus gestos, voz, forma de andar, etc.

La misma investigadora cita testimonios de Portugal desde el siglo XIV al XVI advirtiendo contra los *juegos deshonestos* que se celebraban en el interior de los templos, aunque también alguno de estos textos indica que se pueden realizar representaciones devotas a propósito de los reyes magos y otras celebraciones de la misma naturaleza.

1.2. ARGADELOS Y OBISPILLOS

Los *argadelos* eran representaciones parateatrales religiosas que se celebraban en Navidad, Epifanía, Cuaresma y Pascua. Especialmente relevantes debían ser los que se celebraban el día de Reyes en la catedral de Santiago. Hacían el papel de Reyes Magos tres canónigos que, seguidos de un gran cortejo, salían de una puerta de la ciudad y se dirigían a la catedral. Entraban en la catedral y subidos a un tablado realizaban la representación de la adoración del Niño. Una vez terminada la representación, se daba un banquete a todos los canónigos. El origen de *argadelo* se ha relacionado (Filgueira, 1979, p. 118) con *ergatellus*, 'cabestrante o torno', mecanismo ou tramoya que se usaba para bajar y subir la estrella que señaló a los Reyes Magos el pesebre. López Ferreiro en su *Galicia en el último tercio del siglo XV* aporta documentos de que la fiesta seguía celebrándose en 1563.

La *fiesta de los obispillos*, celebrada el 6 de diciembre (si la realizaban los estudiantes) o el 26 de este mismo mes (si eran los cantores de las catedrales) estaban protagonizadas por los niños del coro y subdiáconos, que parodiaban las ceremonias litúrgicas y a las jerarquías religiosas. Esta tradición también aparece atestiguada en Galicia.

Vicente Risco (Risco, 1979, p. 607) señala la pervivencia de esta fiesta, celebrada el día de los Inocentes, en la catedral de Lugo. Cita las constituciones del obispado de Lugo de

1669 en las que se prohíbe no la fiesta, sino el uso de ropas sagradas en ellas para realizar parodias de ceremonias religiosas. Risco todavía constata una cierta pervivencia de la fiesta del obispillo en la catedral de Ourense en los comienzos del siglo XX: "... e na catedral de Ourense aínda usanza que o día dos Santos Inocentes sexan os monaguillos os que mandan, os que dirixen os rezos e cantos do coro..." (Risco, 1979, p. 607).

2. LA FESTIVIDAD DEL CORPUS

Urbano IV estableció la fiesta del Corpus en 1264. Juan XXII ordena que se conmemore con procesiones eucarísticas que recorran las ciudades.

La procesión de Corpus recupera en muchas ciudades de Galicia y del norte de Portugal (Ourense, Santiago, Betanzos, Pontevedra, Coimbra, O Porto, Braga...) la tradición de la *coca*. La primera referencia a la *coca* aparece en un documento del obispado de Ourense de 1437. Como veremos, hoy en día, la *coca* sólo se conserva en Redondela y en la ciudad portuguesa de Monçao. La *Coca*, tal y como se conserva hoy en Redondela, es una especie de dragón, que se ha relacionado con las crecidas de los ríos, pues sería la representación de estas crecidas (Bouza, 1982, p. 223). Especialmente llamativa sería la crecida del Miño de 1696. De color gris verdoso, va montada sobre ruedas y es movida por muchachos que van en su interior. Estos muchachos sacan manos y cogen de los puestos de vendedores ambulantes lo que pueden: dulces, frutas, rosas, etc. Según Risco (Risco, 1979, p. 669), la Iglesia aprovechó la *Coca* para convertirla en el demonio o el mal que es vencido por la doctrina de Cristo. Se ha relacionado también con el dragón infernal encadenado por santa Marta. Al mismo tiempo hombres realizan una danza de las espadas que parece aludir a esta lucha y derrota final de la *Coca*. En el mismo acto aparecen también las *penlas*: niñas de entre cinco y ocho años que son llevadas sobre los hombros por mujeres (llamadas *burras*). Las *burras* ejecutan pasos de baile y las niñas (*penlas*) realizan inclinaciones de cabeza: sería la forma de mostrar respeto al sacramento de la eucaristía. El nombre *penla* parece que procede de *pella*, pelota, que recoge la idea de zarandeo o agitación de las niñas sobre los hombros de las porteadoras o *burras*. Hasta el siglo XIX tanto los porteadores como los porteados eran del sexo masculino, pero serán sustituidos por mujeres. La tradición pierde fuerza en el siglo XVIII, especialmente a partir de la Real Cédula de Carlos III de 1777 en la que prohíbe estas manifestaciones por los desórdenes y actitudes irreverentes a las que dan lugar. A pesar de todo, la tradición sigue hoy viva en Redondela. Su vitalidad en el siglo XVIII también está demostrada, porque pasa a la literatura culta de la época. El Padre Sarmiento la describe en sus «Coplas», aún representadas por hombres y niños:

*«¿Non vistes as penlas,
meniños ben feitos,
serafíns de cara,
con rico aderezo,
e que van ergueitos,
como cabaleiros,
sobre das cabezas
dun homes laverco,
que na procesión
xamais están quedos,
oras xa bailando,
oras xa correndo,*

*que, cando na Praza,
pousa o Sacramento,
lle fan mil medidas,
andando en rodeo,
medidas devotas,
coquiños de nenos,
mimiños dos anxos,
meiguices do ceo?»*

También aparecen las penlas en el poema latino *Carmen Patrium* del jesuita pontevedrés Amoedo Carballo, que lo escribió en su exilio de Bolonia y que será traducido al gallego por una de las grandes figuras del *Prerrexurdimento* gallego del siglo XIX, Xoán Manuel Pintos, en su *Gaita gallega* (1853):

*«Iban tamén, nos ombros dos homes altos,
con moitas galas, muy bonitos nenos,
garridas penlas, con cariñas de anxos,
todos bulindo ó pé do Sacramento;
coquiños fan donosos e meiguices,
cal serafíns no amor de Dios ardendo,
e cada un movendo a espadeliña,
mui limpa e fina, de lucente aceiro,
con estudiadas voltas, vai e rinde
como vasallo fiel ao Dios eterno.
Todos cubizan obsequialo, pio,
e o rodean, sen estarse quedos...».*

En el último texto, el homenaje al sacramento de la Eucaristía está claro.

2.1. LA NAVE DEL CORPUS DE PONTEVEDRA

En la procesión de Corpus de Pontevedra y en otras solemnidades religiosas salía unha nave o barco llevada sobre un carro. Salió por última vez el 28 de mayo de 1852 como homenaje a los duques de Montpensier en su visita a Pontevedra. Va tripulada por marineros pertenecientes al gremio de mareantes y ha sido relacionado con los exvotos por haber salido con bien de tormentas y naufragios, como un recuerdo de la toma de Sevilla por las naves del almirante cambadés Paio Gómez Chariño y como símbolo de la iglesia o de la Virgen María. Al paso de la nave serían cantadas *vaías*, coplas populares en las que se pide a la Virgen su protección.

3. EL CARNAVAL Y LA TRADICIÓN DE LOS ENTREMESSES

Una de las celebraciones más habituales del carnaval gallego es la representación de lo que se denomina *entremeses*, *comedias* o *farsadas*. Risco dice de ellas: “Trátase dun verdadeiro teatro popular de orixe medieval, que se asemella moito ás pezas primitivas de teatro literario que se conservan. Moitas son representacións caricaturescas da vida rural” (Risco, 1979, p. 632).

Diversos investigadores, especialmente etnógrafos, han estudiado estas manifestaciones teatrales del Carnaval, que consideran pervivencia de las farsas medievales: Fraguas y Fraguas (1946), Risco (1948 y 1979) y Bouza (1982).

Las farsas carnavalescas más llamativas citadas por estos investigadores son las siguientes:

3.1. A MULA FALSA DE CASTRO CALDELAS

Dos hombres forman el cuerpo y las patas de una mula. Es conducida por un maragato vestido a la usanza de estos comerciantes y que habla en castellano. Invitaba a las mujeres a montar en la mula cobrándole por ello unos céntimos. En cuanto la mujer subía a la mula, ésta intentaba tirarla. Si no lograba tirar a la mujer, los hombres que van dentro de la mula deben pagar un convite de vino en la taberna.

Observemos en esta farsa el motivo de la diglosia: el comerciante maragato habla en castellano, mientras la gente del pueblo se expresa en gallego. Por otra parte, el maragato (comerciante procedente de la Maragatería establecido en Galicia) es uno de los tópicos de la literatura gallega anterior a 1936. Recordemos el don Celidonio, maragato enriquecido, de una de las novelas gallegas contemporáneas más importantes: *O porco de pé*, de Vicente Risco.

3.2. LAS GUERRAS DO ENTROIDO O CARNAVAL

Estas representaciones son propias de localidades del sur de la provincia de Pontevedra. Bouza Brei reproduce las que presencié en el año 1934 (Bouza, 1982, p. 197).

Un grupo a caballo va seguido de muchas máscaras a pie. Los que van a caballo visten antiguos trajes militares. Al frente de la tropa va un general, que debe invadir alguna parroquia o aldea limítrofe, que cuenta con otra tropa similar dirigida también por un general. Los generales suelen ser vecinos caracterizados por su ingenio. El general cuenta con un estado mayor y correos que actúan como heraldos para dirigirse al enemigo. El ejército invasor marcha buscando el contacto con el enemigo de la parroquia o pueblo vecinos. Francotiradores enemigos acechan al invasor e interrogan en verso al general invasor, que debe responder asimismo en verso y de manera ingeniosa. El general debe vencer a los francotiradores en este combate lírico. En el límite de la parroquia invadida espera el ejército oponente. El invasor envía un correo solicitando paso. La lucha entre ambos es un diálogo en verso lleno de humor e ingeniosidades. Tras el combate lírico, se hacen las paces y entran todos en la parroquia invadida mientras los generales invitan a cantar y bailar.

3.3. FARSA DEL CASAMIENTO

Se representaba en Touro (Coruña). Los personajes son los novios, el padrino, familiares y figurantes. Se simula una iglesia y su puerta, a modo de decorado primitivo, con ramas de acacias en flor. Espera el sacerdote para realizar la boda hostigado por dos diablos. Los diablos intentan confundir al cortejo de boda para que no acierte con el camino de la iglesia. Por fin llegan a la iglesia y los diablos siguen incordiando al sacerdote pasándole las hojas del misal y con otros actos similares. El sacerdote, en castellano, pregunta al novio si quiere casarse y éste responde, en gallego, de una forma irónica: "Por unha temporediña, señor". El cura pronuncia una plática moral burlesca, pero el novio huye. Será rescatado por el padrino y termina dando el sí. Se entabla, como final, un diálogo burlesco entre mozas y mozos.

Los autores anteriormente nombrados todavía citan y explican más farsas de este tipo (Farsa de la matanza del cerdo; Farsa de la mujer embarazada, de Cotobade; El juego del parto, de Pontedeume; etc.) La más valorada de todas ellas es sin duda ninguna el llamado Sainete o entremés de Bora (Pontevedra), que estudió y reprodujo Bouza (Bouza, 1982, p. 203).

3.4. SAINETE O ENTREMÉS DE BORA

Bora es una aldea próxima a Pontevedra y célebre por sus canteros. Bouza Brey recogió en 1947 un entremés escrito por un cantero, Gregorio Couto. Los personajes de la farsa son cuatro: un viejo alcalde, una vecina anciana y dos criados del alcalde. Los diálogos se desarrollan en romances octosílabos. El argumento es de gran sencillez: la anciana es vecina del alcalde y se queja de que la molesta el humo que sale de la casa de aquel. También de que los criados le hurtaron unas sardinas. Aprovecha el día del santo del alcalde para reiterar sus protestas. Este decide que la vecina no tiene razón y que debe poner una albarda. La farsa termina con la frase habitual de este tipo de obritas, la invitación al baile y a la fiesta: “¡Mociñas de Bora, / faguer foliada.” Resaltemos que el alcalde se expresa en castellano, como símbolo de superioridad sobre sus vecinos.

3.5. JUICIOS Y TESTAMENTOS

Al final del Carnaval, figuras como el Meco o Entroido son juzgados como autores de supuestas malas acciones, lo que da lugar a una parodia de los juicios y de la Administración de justicia. También muchos de estos personajes son autores de testamentos grotescos en los que se critica y satiriza la vida y tipos locales.

Una de las farsas de juicio más célebres es la que se celebraba en Ribadulla (Pontevedra). El proceso es contra Calavera don Gallo, cuyo papel representa un mozo que lleva un casquete con forma de cresta de gallo. Los testigos contra el gallo son dos ciegos, que dicen que han visto todo lo que declaran. Se relatan las fechorías del gallo: destrozó patatas y trigo, comió las simientes de los pimientos, dio picotazos a personas, se emborrachó bebiéndose una bodega entera de tres mil seiscientos litros de vino, comió tres millones de chorizos y dos millones de docenas de huevos...

Después de quemado el muñeco que representa el Carnaval o Entroido, en algunos lugares llamado Meco, se lee su testamento. A veces puede ser también el testamento burlesco de un animal (del gallo, del gato, etc.). El testamento, sermón o planto sirve para lamentarse de los malos tiempos, de la dura vida de los labriegos, de los abusos de las autoridades, de los recaudadores de impuestos, de la justicia, de los vicios de los vecinos, etc.

3.6. LA PONTEVEDRA DE FIN DE SIGLO Y LOS ESPECTÁCULOS PARATEATRALES DE CARNAVAL

En 1876 la tertulia pontevedresa de los hermanos Muruais estaba en todo su esplendor (recordemos que en la prodigiosa biblioteca de Andrés Muruais se formó el Valle adolescente leyendo las novedades que los Muruais recibían puntualmente desde las librerías de París). Andrés, en los carnavales de 1876, revive el mito del Urco disfrazándose de perro (era el Urco) y asustando a los que le salían al paso. Se representaba una parodia en el que el Urco es vencido por Teucro, fundador mítico de Pontevedra, y firman la paz con Urquín, hijo del terrorífico Urco. Dentro de este ambiente, destacaba el farmacéutico y animador de cien empresas culturales pontevedresas Perfecto Feijoo, dueño de un loro famoso por sus gracias y habilidades. El loro muere precisamente en los carnavales de 1913 y se le realiza un entierro en la mejor tradición de los sermones y testamentos carnavalescos. Hasta el periodista Pepe Tafall lee su necrológica antes de enterrarlo el miércoles de ceniza. Además, en el periódico local conocidos poetas y escritores despiden al loro con textos necrológicos firmados con nombres de pájaros: canario, laverco, pimpín... Por otra parte, la tertulia de los Muruais editaba una revista, *Galicia Moderna* (1897), en la que una sección se dedicaba al análisis de fiestas populares y romerías de Galicia.

Esta Pontevedra, tan aficionada al Carnaval y a su tradición teatral y parateatral de rai-gambre medieval, va a ser el lugar de formación de Valle. De ahí que Said Armesto, Filgueira Valverde o Jean Marie Lavaud relacionen el esperpento valleinclanESCO con esta Pontevedra finisecular y amante del carnaval). En este ambiente también vive y se forma Castelao; *Os vellos non deben de namorarse* debe mucho a los espectáculos parateatrales populares y más concretamente al carnaval como bien han demostrado Eloxio R. Ruibal (1996) o Paz Gago (1994). Incluso llega esta influencia al juego de disfraces que aparece en *La saga fuga de J/B* de Torrente Ballester, en gran medida novela en clave sobre la Pontevedra y Galicia finiseculares. Las memorias del periodista pontevedrés Prudencio Landín Tobío (Landín, 1949) reconstruyen acertadamente esta etapa de la vida pontevedresa.

3.7. TEATRO BREVE POPULAR DE RAÍCES MEDIEVALES Y RECUPERACIÓN DEL TEATRO EN EL REXURDIMENTO

Como es sabido, tras la etapa esplendorosa de la lírica gallego-portuguesa, la literatura y la lengua gallegas van a entrar en una etapa de abandono y prácticamente de falta de textos escritos o de literatura culta en los siglos XVI, XVII y XVIII. Son los llamados *Séculos Escuros* (Siglos Oscuros) de la lengua, literatura y cultura gallegas. En el XIX se va a producir el *Rexurdimento* (Resurgimiento) de la lengua, literatura y cultura gallegas. La fecha clave de este *Rexurdimento* es 1863, año de publicación de *Cantares Gallegos* de Rosalía de Castro.

Como es obvio, la recuperación del teatro va a acarrear más dificultades que la de la poesía o la de la narrativa. Es difícil escribir y representar teatro en una lengua marcada por la diglosia y más aún estrenar en escenarios reservados exclusivamente para el castellano. Cortezón ha señalado, además disposiciones legales sobre teatro, que no favorecían precisamente el teatro en gallego o en cualquier otra lengua que no fuese el castellano. Así una Real Orden de 11 de marzo de 1801 establece que “en ningún teatro de España se podrán representar, cantar ni baylar piezas que no sean en idioma castellano...”. Posteriormente el Boletín Oficial de 29 de enero de 1867 añade: “...la Reina (Q.D.G.) ha tenido a bien disponer que en adelante no se admitan a la censura obras dramáticas que estén exclusivamente escritas en cualquiera de los dialectos de las provincias de España”.

La tradición del entremés y de la farsa popular de raíz medieval, como las que hemos visto de Carnaval, creemos que fueron decisivas en este ambiente de alejamiento de los teatros oficiales para el mantenimiento del género teatral en gallego, como bien señala Manuel F. Vieites (Vieites, 1996). La única pieza teatral que se nos conserva de los Siglos Oscuros es precisamente un entremés que nos recuerda las parodias de carnaval (*Entremés famoso en que se contiene la contienda que tubieron los labradores de la feligresía de Caldelas con los portugueses sobre la pesca del río Miño*), debido al licenciado Gabriel Feixoo de Araúxo y datado en 1671. La segunda pieza teatral gallega conservada es de 1812, también breve y llena del espíritu del entremés o farsa populares: *A casamenteira*, de Antonio Benito Fandiño. Estas dos piezas breves, muy en la línea del entremés, van a ser modelo para el teatro gallego hasta 1903, fecha de la primera obra teatral gallega que presenta una relativa extensión, *A ponte*, de Manuel LUGRÍS FREIRE (Vieites, 1996, p. 369).

3.8. FARSA POPULAR E INTERTEXTUALIDAD

La vitalidad de las farsas populares relacionadas con el Carnaval y de origen medieval no sólo se manifiesta en su poderosa influencia sobre un clásico del teatro gallego como *Os vellos non deben de namorarse* o en el resurgir del género teatral en la época del *Rexurdimento*, sino también como intertextualidad en escritores y obras relevantes del siglo XX.

El tema del Urco aparece recreado en uno de los clásicos del teatro gallego contemporáneo, *A fiestra baldeira* (1927), de Rafael Dieste, para burlarse de un erudito:

Antonio- Non acumules investigacións. Imos agora co do Urco.

O señor Baldomero- Pois o urco é un can moi grande que en noites pechadas ou estrelecidas, tanto lle dá, sae do mar sacudindo a auga e vai por venelas e rúas ouveando, con outros moitos cans que acoden do arredor a lle faguer escolta. Venta morte ou desgracia. Por veces detense e tódolos demais cans fanlle roda en silencio.

Silvio Santiago en su novela *Vilardevós* (1961) recrea las representaciones de carnaval de 1936 en el pueblo que da título a la narración:

«Pero cando máis se vestían era no martes de carnaval... había máscaras e comparsas.

Os "cubanos" ou "cubanitos" subían calle arriba con chaqueta de alpaca, pantalón de raiadillo, paxilla á cabeza e maleta na mao. Saudaban a toda a xente que atopaban falando en castelán e daban noticias dos que ficaban alá, en Matanzas, Yaguajai, Pinar del Río e noutros sitios. Queixábanse do atraso do pueblo, porque non había tranvías, nin teatros, nin cines, nin cabarés, nin ascensores, nin mulatas, como na Habana. E si por un casual vían pasar ao cura, preguntaban qué era "aquele", solprendéndose de que aínda eisistiran "esas cousas"...

Aparecía despois o inxineiro cun fato de axudantes. Unhos medían as calles e cravaban estacas; outros sostían as banderolas cheas de raías e números, e o inxenheiro, de polainas, chaqueta de pana e visera pra tras, púñase no meio da rúa a ollar polo telémetro. O telémetro era un nabo arriba dun trípode, cheo de rodas e ferriños. O inxineiro manexaba o telémetro con moita cencia e moita aquela... O inxineiro debía tomar en serio o seu papel, porque o facía moi ben, e causaba admiración na xente.

Logo viñan outras máscaras que tamén facían con habilidade os seus papés.

...nunca faltaba a muller preñada, con grade barriga...laiábase de dores e logo... púñase a parir as cousas máis chocantes: un cabrito, un fachuco de feno, unhas zocas, un negrito ou calquera outro ouxeto...o seu home que estaba á espera, dáballe o mal, e desmaiábase. Axiña aparecía o médico, espreitáballe o peito cun funil e tomáballe o pulso cunhas tenazas. A xente ríase a gargalladas.

De noite... os mozos disfrazábanse de veciños e ían polas casas arremedándoos nos seus costumes, nas súas falas e nos seus defectos. Pra que a somellanza fose maior, denantes pedíanlle a roupa emprestada aos parentes dos mesmos arremedados.»

El sermón con que remata el Carnaval también es recreado por Silvio Santiago y toma forma de un planto humorístico en el que no falta la crítica político:

«Cargis multis e administratis nulis. Verbas de san Valentín, que traducidas ao lingoaxe do pobo polo noso gramático e filósofo Benito Culetas, quérenvos dicir: Cargas e paus levareis moitos, pero comer non comereis nada.

O sermón segue despois con alusións e sátiras escontra os comerciantes, os caciques, os solteiróns, os concellales, as autoridades e a xusticia. E tamén escontra algúns veciños que se aproveitan do alleo.»

La cita es larga, pero merece la pena para atestiguar la pervivencia de los arremedadores, de la farsa espontánea o de la crítica social en el ambiente de transgresión y mundo al revés que supone el carnaval.

3.9. LA FARSA CARNAVALESCA Y LA RECUPERACION DEL TEATRO TRAS 1975

Los cuarenta años de franquismo supusieron para Galicia una auténtica *larga noche de piedra*. Alonso Montero ha reproducido una hoja volandera que circulaba por La Coruña alrededor de 1955: "Hable bien. Sea patriota. No sea bárbaro. Es de cumplimiento caballero que usted hable nuestro idioma oficial, o sea, el castellano. Es ser patriota". (Alonso, 1969, p. 27).

Vieites señala que desde los finales de los sesenta (Vieites, 1996 b) y en toda la década de los 70 se va a producir una recuperación del teatro gallego, ya no sólo como texto, sino también como espectáculo de la mano de grupos de teatro independiente, de asociaciones culturales como *O Facho* y otras que promueven espectáculos teatrales y con la *Mostra de Teatro de Teatro* de Ribadavia que se celebra entre 1973 y 1980.

En esta renovación del teatro gallego y casi nuevo *rexurdimento* los dramaturgos vuelven a inspirarse en el teatro popular de la farsa y el entremés ligados a la farsa carnavalesca.

Camilo Valdehorras en *Progreso e andrómene de Antroido* (1978) recupera las guerras de Entroido o del carnaval para satirizar la explotación incontrolada y destructora del campo y paisajes gallegos. La farsa carnavalesca de raíz medieval se hermana así con la moderna ecología y el moderno teatro de denuncia social y hasta de participación de los espectadores, que son invitados a participar como *antroideiros-espectadores* contra los generales y sus tropas que defienden las industrias contaminantes.

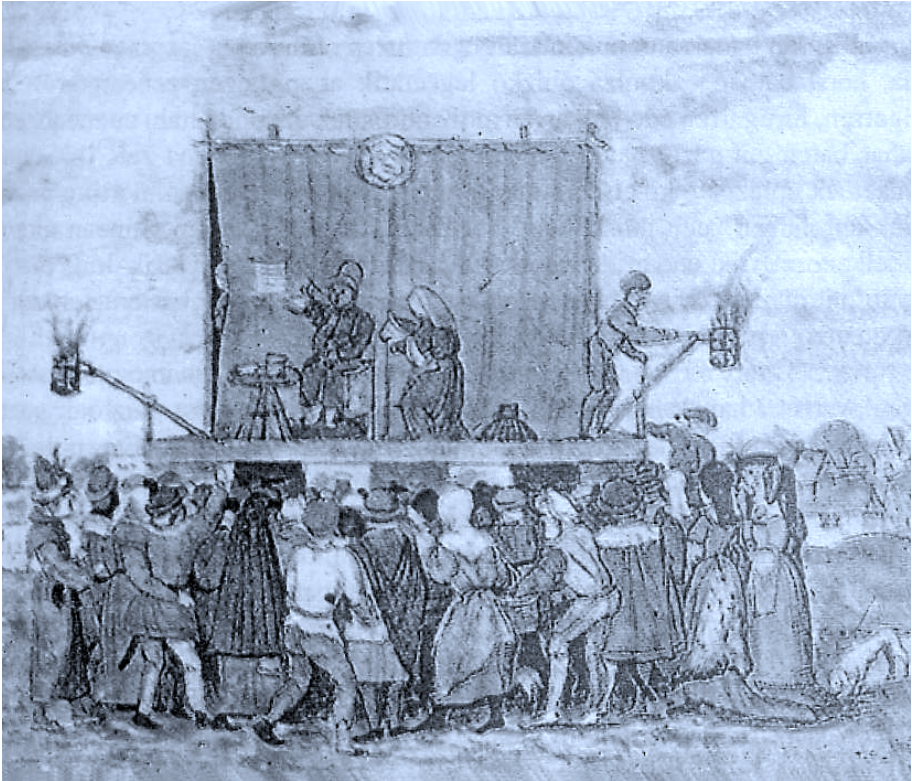
Roberto Vidal Bolaño en *Ledañas pola morte do Meco* (1979) convierte a este personaje del carnaval en el causante del deterioro ecológico y será perseguido por un cortejo de máscaras, madamitas, choqueiros y otras figuras del carnaval tradicional.

4. PERVIVENCIAS DEL TEATRO HAGIOGRÁFICO Y RELIGIOSO

Risco (Risco, 1979, p. 719) cita algunas pervivencias de dramas hagiográficos todavía representados en los primeros treinta años del siglo XX. Así en Seixalvo (Ourense) se representaba el martirio de santa Adegá. La más interesante de las manifestaciones recogidas es la que denomina fiesta de Laza. Se celebraba el 3 de mayo y reunía toda una serie de elementos heteróclitos. Se mezcla en ella lo que parecen restos de una obra hagiográfica medieval (El sacrificio de Isaac) y un combate de moros y cristianos. Al principio salen Adán y Eva; Eva acaba introduciendo una naranja en la boca de Adán. Con ellos vienen como bailarines Abraham, Isaac y el ángel. Abraham está representado por un señor mayor, con un paño negro atado a la cabeza y vestido con una colcha roja, que simula el manto. También lleva una especie de espada en la mano. Los personajes no hablaban; sólo ejecutaban gestos mímicos. Un vecino iba refiriendo los hechos. Según habla, los actores representan el sacrificio de Isaac. Se dirigen hacia la iglesia y antes de entrar en esta se establece un diálogo entre un moro y un cristiano, que concluye con el bautizo del moro.

Quizás la más llamativa de estas representaciones parateatrales sea la de la *Virxe da Franqueira* (A Franqueira, Pontevedra) que se celebraba el 8 de septiembre. Tras la procesión, suben al estrado un moro y un cristiano que entablan un diálogo en castellano: el moro promete al cristiano, que ha sido rescatado de cautiverio por la Virgen, en boda su hermosa hermana. El cristiano se niega porque se mantiene fiel a la Virgen. Se entabla un combate, vence el cristiano y el musulmán, arrepentido, pide el bautismo.

Dentro del proyecto das *Irmandades da Fala* y de Antonio Villar Ponte de crear un teatro nacional gallego, va a ser figura principal Ramón Cabanillas. Cabanillas va a escribir obras



Cómicos del siglo XV.

breves en verso que parten de la tradición parateatral religiosa popular. Así escribe, en verso, un breve auto de navidad titulado *A ofrenda das fadas no portal de Nadal*. Pero quizás la obra más destacada de Cabanillas dentro de este aprovechamiento del teatro popular es *O mouro i o cristiano*, basado en el diálogo anteriormente citado. Antes había tratado el tema en *Romance do cristiano e do mouro*. El texto del diálogo permaneció inédito hasta 1974, pero hoy puede consultarse fácilmente en el tomo 3 de su obra completa, editada por el profesor Alonso Montero (Madrid, Akal, 1980). Algún estudioso (Vieites b, 1996) confunden el romance y el diálogo, que son dos obras diferentes. El diálogo en verso de Cabanillas cuenta cómo la Virgen ayudada por unos ángeles rescata a los cautivos gallegos y los lleva por el cielo desde tierras africanas a Galicia. El moro, en este caso convertido en rey Birnarém, responde que ese milagro sólo lo puede hacer Alá. Por otra parte ofrece al cristiano riquezas, un hermoso palacio y hasta la boda con su hija, la princesa, si el cristiano reniega de su fe, luchan y vence el cristiano. Perdona la vida al rey moro, pero todos los años se repetirá el combate y será vencido así durante mil años por haber tenido la osadía de dudar de la Virgen y de sus poderes.

BIBLIOGRAFIA

- BOUZA BREY, F. (1982): *Etnografía e folklore de Galicia*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- FILGUEIRA VALVERDE, F. (1979): *Adral*, Sada-A Coruña: Edicións do Castro.
- FILGUEIRA VALVERDE, F. (1981): *Segundo Adral*, Sada-A Coruña: Edicións do Castro.
- FRAGUAS, A. (1946): "Máscaras y sermones de Carnaval en Cotobad", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, II, pp. 435-457.
- LANDIN TOBIO, P. (1949): *De mi viejo carnet*, Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- LORENZO, P. (1996): "Teatralidad y Teatro medievales en el Occidente peninsular", *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca IV*, UNED, Madrid, pp. 87-105.
- LOURENZO M. e PILLADO, F. (1979): *O teatro galego*, Sada-A Coruña: Edicións do Castro.
- LOURENZO M. e PILLADO, F. (1987): *Diccionario do teatro galego (1671-1985)*, Santiago: Sotelo Blanco.
- NODAR MANSO, F. (1990): *Teatro menor galaico-portugués (siglo XIII). Reconstrucción contextual y Teoría del discurso*, Zaragoza: Universidade da Coruña y Edition Reichengerger.
- PAZ GAGO, X.M. (1994): "Tradición e folklore no teatro galego contemporáneo (A lenda da morte)", *Boletín galego de literatura 11*, pp. 37-52.
- RABUNHAL CORGO, H. (1994): *Textos e contextos do teatro galego 1671-1936*, Santiago: Laiaevento.
- RISCO, V. (1948): "Notas sobre las fiestas de Carnaval en Galicia", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, IV, cuadernos 2º y 3º.
- RISCO, V. (1979): "Etnografía", *Historia de Galicia*, tomo I, Madrid: Akal.
- RUIBAL, E.(1996): "A tradición popular en Os vellos non deben de namorarse", *Grial 132*, pp. 453-472.
- VIEITES, M. (1996a): "Notas arredor da peza breve na literatura dramática galega. A brevidade como imposición e como elección", *Grial 131*, pp. 361-378)
- VIEITES, M. (1996b): *Manual e escolma de literatura dramática galega*. Santiago: Sotelo Blanco.