

Posibles indicios del género de comedia ciudadana en *A man da Santiña* de Ramón Cabanillas

Possible Traces of Citizen Comedy in A Man da Santiña by Ramón Cabanillas

Óscar FERNÁNDEZ POZA

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Filología Románica, Filología Eslava y Lingüística General
oskarfp20@hotmail.com

[recibido 04/11/2014, aceptado 06/02/2015]

RESUMEN

En esta investigación se pretenden ver los posibles indicios del género de la comedia ciudadana en la obra *A man da Santiña* de Ramón Cabanillas. Primeramente haremos algunas consideraciones sobre los intentos por parte de la dramaturgia gallega de adecuarse a los nuevos tiempos y, a continuación, abordaremos una definición del género partiendo de las premisas ya existentes para el teatro catalán. Por último, finalizaremos con el análisis de la obra de Ramón Cabanillas.

PALABRAS CLAVE: Teatro gallego, modelos catalanes, Ramón Cabanillas, *A man da Santiña*, comedia ciudadana.

RESUMO

Nesta investigación preténdese ver os posibles indicios do xénero da comedia cidadá na obra *A man da Santiña* de Ramón Cabanillas. Primeiramente faremos algunhas observacións verbo dos intentos por parte da dramaturxia galega de se adaptar aos novos tempos e, a seguir, abordaremos unha definición do xénero partindo das premisas xa existentes no teatro catalán. Por último, concluiremos cunha análise da obra de Ramón Cabanillas.

PALABRAS CHAVE: Teatro galego, modelos cataláns, Ramón Cabanillas, *A man da Santiña*, comedia cidadá.

ABSTRACT

This research aims to find possible traces of citizen comedy in Ramón Cabanillas' play *A Man da Santiña*. First, we shall see how Galician dramaturgy has changed over the course of time. Then, we shall define the genre based on existing premises in Catalan drama. Finally, we shall conclude with an analysis of the aforementioned play.

KEY WORDS: Galician drama, Catalanian references, Ramón Cabanillas, *A man da Santiña*, citizen comedy.

FERNÁNDEZ POZA, Ó. (2015): "Posibles indicios del género de comedia ciudadana en *A man da Santiña* de Ramón Cabanillas", *Madrygal (Madr)*, 18, Núm. Especial: 201-209.

SUMARIO: 1. Introducción. 2. Algunas consideraciones sobre los intentos por parte la dramaturgia gallega de adecuarse a los nuevos tiempos. 3. Definición del género de comedia ciudadana. 4. Análisis de *A man da Santiña*. 5. Conclusiones. 6. Referencias bibliográficas.

1. INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo pretendo realizar una comparación entre la obra teatral *A man de Santiña* de Ramón Cabanillas y las características de la *comedia ciudadana*, género dramático que tiene gran aceptación entre el público en los escenarios barceloneses. He encontrado una serie de indicios en la obra del autor de Cambados que quizás indiquen que conocía este género y que pudo intentar introducirlo en la dramaturgia gallega, tal y como el propio autor y la prensa gallega de la época parecen apuntar.

En la investigación para mi tesis doctoral sobre la obra teatral del dramaturgo catalán Avel·lí Artís i Balaguer (1881-1954), nos encontramos con la referencia de una posible traducción al catalán de esta obra de Ramón Cabanillas. Este dato lo he obtenido gracias a la labor de un magnífico bibliógrafo y amante de la literatura dramática, Jaume Rull i Jové, que recoge su pasión en una gran colección de obras teatrales de finales del ochocientos e inicios del novecientos depositada en la Biblioteca de Catalunya¹.

No obstante, solo tenemos la referencia de la ficha correspondiente a Avel·lí Artís del “Fons Rull i Jové” depositada en la Biblioteca de Catalunya, donde aparece el dato de que la traducción de la obra de Cabanillas estaba anunciada para su representación en una de las salas barcelonesas más importantes del teatro en catalán, el Teatre Romea de Barcelona, para la temporada 1919-1920. En las páginas del periódico gallego *A Nosa Terra* se recoge la noticia de la traducción “direitamente do galego ó catalán” (Anónimo 1919: 3). Pero si continuamos leyendo la noticia, el citado

autor anónimo atribuye la traducción a un tal Avís Martí, “un dos novos e mais apraudidos dramaturgos barceloneses”. En mis pesquisas –tanto para este artículo como para la tesis– no he conseguido identificar este nombre con ningún autor de la época ni nadie que lo utilice como seudónimo. Durante su carrera literaria, Avel·lí Artís generalmente firma con su propio nombre o con las siglas, pero en una primera época utiliza el seudónimo de Magis.

En mi opinión solo puede haber dos explicaciones a este baile de nombres: o que el autor de la noticia se confundiera a la hora de escribir el nombre de Avel·lí Artís o que en esta ocasión utilizara el autor un seudónimo para el estreno de la traducción de la obra de Ramón Cabanillas, con la idea de que el público barcelonés no confundiera esta con su producción teatral original.

2. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LOS INTENTOS DE LA DRAMATURGIA GALLEGA DE ADECUARSE A LOS NUEVOS TIEMPOS

Desde la época del *Rexurdimento* y la *Reinaixença* existe una relación estrecha entre ambas literaturas. Hay muchos ejemplos de traducciones de los grandes poetas gallegos y catalanes, en ambos idiomas. En la noticia anteriormente mencionada de *A Nosa Terra*, no solo se anuncia la traducción de *A man de Santiña* al catalán y el interés de diversos poetas catalanes en traducir sus versos, sino también se da la noticia de la traducción al catalán del poema de Cabanillas “Sono dourado” (Anónimo 1919b: 3).

Como en el caso del teatro catalán, el teatro gallego en manos de las Irmandades da

¹ Esta colección se inicia hacia el año 1908, contiene más de once mil obras impresas y un número importante de piezas manuscritas. También se conservan fotografías, programas, revistas y obras de tema teatral. Recoge casi todas las obras teatrales en catalán aparecidas desde 1750, con algunos ejemplares únicos. Acompaña el fondo un fichero con más de 15 000 fichas con datos biográficos de los dramaturgos, impresores, empresarios de teatro, directores escénicos, actores, compositores y músicos de teatro lírico, escenógrafos y otros profesionales del teatro (datos extraídos del catálogo de la Biblioteca de Catalunya: <http://www.bnc.cat/Fons-i-col-leccions/Cerca-Fons-i-col-leccions/Rull-i-Jove-Jaume>).

Fala² se utilizó como instrumento idóneo para entender el ideario nacionalista y renovar la propia teatralidad. Así lo podemos ver en el artículo de L. de Sergude en *A Nosa Terra*:

Temos que facer realidade esta esperanza; temos Os Amigos da Fala, todol'os bós galegos, que axudar ao restablecemento do Teatro Rexional, porque él é o mellor xeito pra facermos unha grande e fonda propaganda e pra dar a conecel'os nosos problemas, sempre esforzándonos en facer arte, que é a mellor maneira de conquistar corazóns, de afincar un ideal na alma dos pobos. (1917: 3)

Dolores Vilavedra comenta que en las Irmandades el teatro

(...) tería un marcado protagonismo, non só por ser considerado un dos xéneros máis precisados dun pulo normalizador, senón porque a visión política dalgún dos líderes do movemento captou a súa utilidade para espallar o ideario nacionalista entre un público escasamente letrado. (Vilavedra 1999: 162-163)

En Galicia no existen compañías teatrales, a diferencia que en Cataluña, donde coexistían varias compañías de lengua catalana a la vez. Lo que sí hay en el contexto gallego son coros que entre sus actuaciones incluyen alguna pieza teatral. La renovación que propone L. de Sergude, como también destaca Biscaíno Fernandes (2002), comenzó con la implantación del monolingüismo en la escena “e procurar un produto cultural de cualidade non marxinal que fuxise do tratamento superficial da identidade galega” (2002: 21). Se trataba de superar la concepción del teatro gallego como “unha simple exhibición en *dialecto* de asuntos folclóricos sen transcendencia –carente de contido político ou ideolóxico– e loitar contra o preconceito existente en relación coa figura do galego, retratado decote como un ser salvaxe e bárbaro” (*ibid.* 21-22).

Uno de los objetivos a favor de una escena moderna y de calidad fue la creación de una escuela para los actores, a semejanza de la que ya estaba funcionando en Cataluña. Allí se había creado no por falta de grandes intérpretes, sino para la mejora de su aprendizaje.

3. DEFINICIÓN DEL GÉNERO DE COMEDIA CIUDADANA DE COSTUMBRES

Antes de pasar al análisis de *A man de Santiña* de Ramón Cabanillas y a la comparación con el género de *comedia ciudadana de costumbres*, intentaré definir este género. No existe una definición académica clara para él, ya que para la mayoría de los historiadores de la literatura catalana ha pasado desapercibido por considerarlo de “escaso” valor literario, aunque entre el público y la crítica de la época tenía gran acogida. Por ello, realizaré una definición a partir de las críticas teatrales de las obras de Avel·lí Artís y de la opinión de algún historiador de la literatura de la época que sí trató de una manera más o menos clara el género, como es el caso de Josep Yxart o Francesc Curet.

Comenzaré con una serie de premisas que aparecen en dos obras de J. Yxart, *Arte escénico en España* (1894) y *Lo teatre català* (1879), donde se asientan las ideas no solo de este género sino las del teatro catalán coetáneo.

En la primera pretendo ir de lo general a lo particular. En palabras de la profesora Marisa Siguan, es “el estudio de mayor altura sobre la situación del teatro moderno” (1988: 160). Parte del estado del arte escénico en España y en Europa “elabora una serie de conceptos y expone a partir de ahí su ideario para la renovación del teatro catalán” (Siguan 1988: 160). Esta estudiosa indica que Josep Yxart consideraba a Ibsen, Hauptmann y Maeterlink como autores modélicos.

² Las Irmandades da Fala están encuadradas dentro de la renovación del galleguismo. Surgen diversas voces para la creación de un organismo, como la de Aurelio Ribalta, director de la revista *Estudios gallegos* (1915-1916), o la de Antón Vilar Ponte, co el objetivo de que se revitalice “a proxección pública do ideario galeguista” (Vilavedra 1999: 162).

Según M. Siguan –idea que está cercana al concepto de la *comedia ciudadana de costumbres*– J. Yxart procura una “ejemplaridad (...) para el teatro catalán (el cual) radica en el planteamiento claro y natural de problemas de la sociedad” (1988: 1601). Así, en su otra obra *Lo teatre català*, continúa con esta idea y define el teatro como “imitació estetica de la vida humana” (Yxart 1895: 216); o cuando habla de la regeneración teatral en España la sitúa con Moratín o Ramón de la Cruz, pues sus comedias son

Copia exacta, detallada y minuciosa de les petites costums ordinaries; copia filla de l’observació quotidiana d’una vida individual estreta y pobre, en la que’l fet comú, la classe, la vehina, lo record personal, ho es tot: la marxa dels aconteixements publichs, res. Al costat de les comedies de costums están de moda’l *sainete*, la pintura d’infimes classes determinades, d’habitants d’un barri, altra mostra de l’existència de l’ingeni recluds y limitat, y la *tonadilla*, altre reflexo de la tertulia. (Yxart 1895: 249)

J. Yxart considera que no existe la alta comedia, como se puede entender en la literatura castellana, ya que “No hem passat de la comedia de costums domestiques que pinta petits tipos y miserias y defectes usuals” (1895: 271), género mayoritariamente consumido. Otro rasgo que destaca J. Yxart es el lenguaje sencillo y del pueblo; el uso del chiste.

En la comedia, por exemple, les costums de Barcelona, les seus tipos locals, fins les seus xistes y peculiars tradicions, passaren a les taules ab marcada preferència y han imprès a l’obra un carácter més local que provincial, català. (1895: 265)

Una opinión más cercana a la aparición de la obra de Ramon Cabanillas y de la producción dramática de Avel·lí Artís i Balaguer es la de F. Curet. En su *El arte dramático en el resurgir de Cataluña* (circa 1916-1917) habla de la *comedia ciudadana* o *alta comedia*³. Son obras que se desenvuelven en un ambiente

casero, familiar, interviniendo personajes de la clase media sin relieve extraordinario ni profundos estudios psicológicos. Subrayado amable de la vida cotidiana, de los pequeños hechos corrientes, se deslizan tales comedias con suavidad, a medio tono, sin juegos escénicos que pretendan hacer patente la habilidad del técnico. Apenas encontraremos materia principal que justifique el planteamiento de la obra si no es la bondad característica de todos los personajes, que no logran perturbar los sucesos banales. Delicadeza en la expresión, ternura y sentimentalismo tímido en los corazones.

En cuanto a las críticas teatrales, vuelven a incidir en los mismos términos. Con motivo del estreno de *La sagrada familia* (1912), posiblemente una de las mejores obras del dramaturgo catalán junto con *Seny i amor; amo i senyor* (1925), aparece una crítica de E. Tintoner en el periódico *Las Noticias*, donde define así el género:

comedia verdadera de nuestras costumbres, de nuestras gentes, de nuestras pasiones, pequeños defectos y virtudes con visión sintética y al propio tiempo artística. Es el naturalismo verdadero, es la obra de arte sin trampa y sin afeites; es la comedia que nos interesa; por es la comedia de nuestros amores y dolores, de nuestras ilusiones y desengaños. Es la comedia moderna, reflejo de nuestra vida, que hasta hoy pedíamos en vano a nuestros autores catalanes. (VV. AA. 1912: 10)

Muchos de los críticos contemporáneos de Avel·lí Artís destacan su elegancia y equilibrio en el lenguaje, el uso de la ironía y de la sátira. Estos elementos ya los destacó J. Yxart como base para este género.

Por tanto, podemos decir que el género de la *comedia ciudadana de costumbres*, o simplemente *comedia ciudadana*, se caracteriza por imitar la vida cotidiana. En ese sentido, cabría apreciarla como una derivación o progresión de la literatura costumbrista –desde el

³ No debemos confundir la utilización de este término, el de alta comedia, con su homónimo castellano.

ya remoto cuadro ochocentista hasta formas satíricas más modernas, como en el caso catalán la literaturización de las *aucas* o literaturas de cordel—, solo que ejecutando la sustitución de las costumbres de otros grupos sociales por las de los círculos burgueses y, también es cierto, evitando los ribetes melodramáticos provenientes de la también añeja literatura de folletín.

Los títulos representativos de la *comedia ciudadana* se desenvuelven en un ambiente casero y familiar, girando en torno al *fait divers*⁴. Intervienen personajes de la clase media y la burguesía, sin relieves extraordinarios ni profundos estudios psicológicos. Los diálogos no son nada ampulosos ni enfáticos, sino irónicos y elegantes; existe una sencillez absoluta en la escenográfica. La temática utilizada es variada, predominando la amorosa, en sus diversas variantes y temas relacionados como el matrimonio, la problemática de la mujer, etc., y en menor medida el tema social, sin llegar a los planteamientos del teatro social. En este sentido, no obstante, habrá que diferenciar la *comedia ciudadana* del *teatro de ideas*, categoría genealógica a propósito de la que se destaca una más incidente carga ideológica y crítica

4. ANÁLISIS DE *A MAN DA SANTIÑA*

Para introducirnos en el análisis de *A man da Santiña* (1919), veremos algunos ejemplos de la crítica, que nos confirman la existencia de ciertos indicios de la *comedia ciudadana de costumbre*. Carballo Calero califica así la obra:

Con ista obra contribuí Cabanillas ao desenvolvemento do teatro galego. É unha comedia en prosa, e pertence ao xénero de costumes. Pero se non trata de costumes de paisáns, como era o corrente no teatro galego de aquela, senón de costumes señoriás. A acción, sinxela, e un tanto moratiniá, decorre n-un pazo. Os señores ista vez son excelentes persoas. (Carballo 1959: 28)

En esta definición de Carballo Calero hay varios elementos que enlazan la obra con el género: “comedia en prosa” (en efecto, la mayor

parte de las obras del género están escritas en prosa), “xénero de costumes” (un poco más adelante del texto es más preciso en la definición, hablando de “costumes señoriás”, no “de costumes de paisáns, como era o corrente no teatro galego de aquela”) y otro elemento que, por sí solo, haría que la obra no fuera encuadrada en la *comedia ciudadana*: el hecho de que la acción discurre en un pazo. Sin embargo, este elemento no es discordante porque en realidad lo que pretende la *comedia ciudadana* es plasmar la vida cotidiana de la clase media y la burguesía. Estas dos sociedades —la catalana y la gallega— en distinta medida aún tienen un grado de dependencia con el mundo rural. Se representan personajes de cierto nivel económico que dirigen la vida cotidiana de sus poblaciones.

En un artículo anónimo publicado en 1919 (en el número 77 de *A Nosa Terra*), se destaca el espectáculo como “primeira pedra d’un xénero teatral moderno que moito convén enxergar na nosa lingua”, y también se precisa:

Non significa isto que nós sintamos genrelra hacia os asuntos rurás e d’ esencia popular. Coitamos que os ditos asuntos son os mais pintorescos e os mais interesantes no senso que poderíamos chamar *folklórico*. Mas para a dinificación *momentánea e urgente* do noso idioma nada juzgamos millor que interveñan persoages d’ altura, escritas en galego. Obras nas que o galego sirva somente de meio d’ expresión como outro claquer idioma nazonal. (Anónimo 1919a: 2)

Se señala también que los protagonistas de la pieza de Ramón Cabanillas eran “siñoritas e señores” y que la obra muestra “como o galego sirve millor que para porcadas e cousas rústicas para cousas finas, delicadas e belas”. En una de las críticas a la obra *L’eterna cuestión* (1909) del autor catalán, trata sobre el empleo de la lengua refiriéndose a los personajes “que no son payeses burdos, sino gente de posición, y como gente acomodada hablan todos ellos” (Anónimo 1909: 834).

⁴ Me refiero al hecho que marca la diferencia entre el grupo representado y otros grupos sociales.

El lenguaje que utiliza Ramón Cabanillas en esta obra es sencillo, pero carente de ironía, uno de los rasgos de algunos de los autores de la *comedia ciudadana*. A pesar de esta divergencia, ya desde el prefacio de la obra el autor gallego nos está dando indicios favorables de la concordancia con el género. Dice que su obra es una pieza “de vida que topéi ó pé da porta” (Cabanillas 1959: 605). Esta frase nos acerca a la idea ya destacada de J. Yxart de la “imitació estetica de la vida humana” (1895: 216); “Copia exacta, detallada y minuciosa de les petites costumes ordinaries; copia filla de l’observació quotidiana d’una vida individual” (1895: 249).

A man da Santiña transcurre en un pazo “antigo” de “fidalgos”, “veciño d-unha viliña homilde” (Cabanillas 1959: 606). Como ya he mencionado, situar la acción en el mundo rural no es ajeno a algunas obras de la *comedia ciudadana*, ya que en diversas obras de Avel·lí Artís la acción transcurre en masías. La diferencia entre la obra de Ramón Cabanillas y las de Avel·lí Artís es el decorado utilizado. El dramaturgo gallego menciona elementos tradicionales que decoran la casa “balaustrada d-unha escaleira de pedra (...) portas cubertas por cortinóns de xeito antigo (...) sillóns de respeto e cadeiras de coiro que falen d-outros tempos” (Cabanillas 1959: 607) y en el caso del catalán en las obras que transcurren fuera del ambiente de la ciudad hay ejemplos de una arquitectura más tradicional como es en el caso de *Comedia de Guerra i d’Amor* (1918).

Esdevé a l’exterior d’una hisenda d’aspecte senyorial, de parets de pedra patinades pel temps, voltada de vinyes, dintre una vall extensa. (Artís Balaguer 1921: 9)

Vemos otro ejemplo cuando menciona elementos modernos, por ejemplo en *Mai se fa tard si el cor es jove* (1909):

El paper y els frisos ab que s’han cobert les parets són d’estil modern y tons alegres que’s contradiuen quelcom ab l’estructura arquitectònica de la casa, aixecada a principis del segle passat, remarcantse desseguida que s’ha volgut posar luxe y coqueteria allà aon dominen la senzillesa t l’austeritat de linies.

(...)

Entre aquestes portes una *etagère* cuidadosament arraujada ab figulines y nimietats de dòna de bon gust. A un espai que hi hagi lliure (...) un *buffet*, y al costat de la porta de l’esquerda un *trinxant*. (...) Tot aquest mobiliari ha d’esser del mateix, estil, modern, elegant, inglesat.

Del sostre, venint a caure sobre la taule, en penja unaa làmpara elèctrica de bon gust... (Artís Balaguer 1910: 7)

El tema principal de la obra gallega, como en la mayoría de las obras de la *comedia ciudadana*, es el tema universal del amor. Es el motor principal del argumento y de su desarrollo. El tema del amor se aborda en diferentes grados: el amor en el sentido más amplio del término, entre los miembros de la familia; y el amor entre la pareja, el matrimonio.

El primero está ligado a la relación de D. Salvador con sus dos jóvenes hijas, Santiña y Rosario, y su sobrina Marirrosas, así como la relación de estas con su tío D. Pedro. Es un tema que está tratado de una manera ligera, ya que no es el motor de la obra. Probablemente a Ramón Cabanillas no le interesaba hablar de las relaciones familiares y de los conflictos que pudieran surgir. Este mismo tema del amor familiar lo encontramos en una de las más famosas y mejores obras de Avel·lí Artís –según la crítica–, *La Sagrada Familia* (1912), posiblemente una alegoría de la sagrada familia cristiana. Otros temas que se desprenden de este son los problemas económicos, los problemas con los hijos, etc.

La obra gira en torno a los (des)encuentros amorosos de Marirrosas y Ricardo, joven conocido de la familia que tuvo que emigrar y acaba de llegar a su “terra”. De esta vuelta a casa aparece un nuevo tema en la obra, la añoranza de la tierra.

A esta relación tortuosa, dentro del ámbito del matrimonio, se añaden las posibles relaciones amorosas entre personas de diferentes edades. En este caso en uno de los primeros diálogos entre D. Salvador y D. Pedro, este último insinúa que D. Salvador podría casarse con su sobrina, encargada de llevar la casa y que, además, era como una hermana para sus hijas; este se ruboriza y dice que eso es pecado (Cabanillas 1959: 610). Dentro de las obras de

Avel·lí Artís encontramos una que trata este mismo asunto, *La llum de ulls* (1918), pero tiene diferente resolución. En la obra catalana la joven decide seguir viviendo con su tío y en la gallega se celebra su amor por Ricardo.

El amor entre Marirrosal y Ricardo lo podemos interpretar en dos fases, dependiendo del “paso” (denominación que da Cabanillas a cada acto) en que nos encontremos. En el *primer paso* habría tres secuencias:

- La primera entre Ricardo y D. Salvador: Ricardo expresa el miedo al rechazo de su amada (Cabanillas 1959: 615) y que no se haya entendido su marcha (*ibid.* 613); aparece, además, uno de los temas más clásicos del teatro gallego: la emigración, la morriña de su casa y de sus familiares.
- La segunda secuencia entre D. Pedro y Ricardo: se habla del amor entre D. Salvador y Marirrosal, del rechazo de esta a un mozo de familia rica, por seguir al lado de su tío y sus primas (*ibid.* 616).
- La tercera secuencia entre los dos enamorados: Marirrosal parece que está enamorada de Ricardo (*ibid.* 617); este no sabe cómo iniciar la conversación, le dice que durante los siete años que no ha estado allí, siempre ha pensado en ella; Marirrosal se siente atraída por él, un miedo que ya expresó este en la primera secuencia; por último, Ricardo declara su amor por Marirrosal.

En el *segundo paso*, antes de seguir con el motor argumental de la obra, nos encontramos con un tema que nos llama la atención por estar incluido forzosamente para el desarrollo real de la obra. De acuerdo con Ínsua López (2005: 54), Antón Vilar Ponte propuso algunas modificaciones a Ramón Cabanillas, como la inclusión de este fragmento en la obra. Se trataría de la defensa de la ideología de las *Irmandades da Fala*. El tema está encuadrado en el diálogo que tiene D. Salvador y el Alcalde, por lo tanto, dos fuerzas vivas de la pequeña

población gallega, representando cada uno de ellos las dos mentalidades políticas de la vida civil gallega. La principal crítica que se hace es sobre si es conveniente que un conde castellano sea el representante del territorio. D. Salvador duda del conocimiento de un castellano sobre las “causas galegas” y critica los manejos políticos (Cabanillas 1959: 621). Este personaje hace una defensa del galleguismo político:

E conte que para ser galego non abonda que se axa tido berce na Galicia; fai falla máis. (...) ¡Fai falla estar namorado a terra, defendel-os seus dereitos, precurar a súa mellora, non avergoñarse da súa fala, afondar nas mágoas de que se doi e buscarlle remedio! (...) ¡Levala no corazón con toda a reverencia de que ela é merecente! (*ibid.* 622)

A continuación, sigue criticando el “rexionalismo”, la gente de los “xogos froraes”:

Son os que andan por ehi diante, de vinte anos á data, falando da Galicia meiga, da nosa terriña, da rula vida, da pequena patria, como eles dín; son os que andan agora predicando un rexionalimo feito onde é noite que lles sirva de tapadeira das vergoñas pasadas. ¡Conézoos como si os parira! ¡Sonlle os que dimpóis que fan a súa i atrapan a credencial chegan ós Madriles e cóllense do brazo dos Condes de Torres Altas para ver si se lles apega un anaquiño de ceceo e perden o deixo gallego! (*id.*)

El tema político o social es un tema que encontramos en la *comedia ciudadana*, pero siempre tratado desde el punto de vista de la burguesía o la clase media, y no exclusivamente del trabajador, como podría aparecer en las obras de otro autor catalán, Ignasi Iglésias⁵. Un ejemplo de este tratamiento es *A cor discret sagetes novas* (1911), donde Avel·lí Artís habla del problema de la corrupción en el ayuntamiento al tiempo que hace un guiño al tema de los trabajadores de las fábricas de metalurgia y sus reivindicaciones laborales.

⁵ Ignasi Iglesias es uno de los representantes de la dramaturgia catalana que trata el tema social en sus obras; critica la sociedad cotidiana “n’exposa les mancances i les injustícies i pren partit (...) a favor dels dèbils” (Fàbregas 1972: 173).

Tras esta interpolación, volvemos con el desarrollo de la historia y su desenlace. A partir de este momento, Santiña florece como personaje, va tomando un mayor papel protagonista y se convierte en guía para el desenlace final. Hasta este momento su papel, junto al de su tío Pedro —en ocasiones—, era mayormente el de la representación del folclore y de la tradición más gallega con la recitación de coplas. Santiña guiará a los personajes hasta el desenlace de los amores de Marirrosas y Ricardo. Estos movimientos de “alcahueta” los vemos en varias fases:

- En la primera, Santiña intenta dar a conocer a su padre los amores de Marirrosas y Ricardo, anunciándole la gran pena de esta. D. Salvador dice que irá a hablar con Ricardo, para aclarar las cosas.
- La segunda fase, menos decisiva para el desarrollo, presenta el diálogo de Santiña con Ricardo. Este justifica su ausencia durante unos días y la “excusa” de su visita es conocer cómo se encuentra de la enfermedad Misiá Manoela, tía de las jóvenes. Santiña utiliza en parte esta circunstancia para criticarle que solo venga a ver a la tía y no a los demás. Utiliza el sufrimiento de Marirrosas para producir una reacción en Ricardo, lo cual da pie a la última fase, la conversación final entre los enamorados.
- En la tercera fase vuelven a aparecer los nervios, el miedo al rechazo de Ricardo. Ramón Cabanillas no solo los expresa con las palabras del protagonista sino con los silencios temporales que indica en sus acotaciones. A este miedo se une el muro mental creado por él, debido al tiempo transcurrido y la lejanía. El entorno le envenena con la idea de que Marirrosas estaba con su tío, lo que no le permite expresar su amor.

La resolución que elige Ramón Cabanillas para el desenlace no tiene mucho de espectacular y es coherente con la sencillez general de la obra, con la crítica y el perdón de Marirrosas. Esto se sella con el gesto de darse la mano, símbolo no solo de saludo sino del perdón dentro de unos parámetros religiosos. Las referencias religiosas las encontramos desde el principio de la obra, como el uso del misal o el hecho de ir a misa.

El amor de los protagonistas no lo proclaman ellos, sino que lo hacen el resto de personajes, en especial D. Salvador con la bendición del enlace o la intención de D. Pedro de ofrecer una misa por San Benito, con el fin de arreglar el desaguisado que había creado.

5. CONCLUSIONES

Para concluir podemos decir, como ya se ha ido viendo a lo largo de este artículo, que existen una serie de indicios en *A man da Santiña* que la relacionan con el género de *comedia ciudadana*: el intento por construir una realidad desde la observación de la vida cotidiana, la presencia de “señoritas e señores”, es decir, personajes de clase media y burguesa; el uso de un lenguaje sencillo, pero con un doble sentido, como regenerador de una nueva dramaturgia gallega y de la sociedad. La temática utilizada es la misma que en la *comedia ciudadana*: la amorosa, en sus diversas variantes y temas relacionados como el matrimonio, el amor verdadero; y en, menor medida, el tema social, que, en el teatro gallego, como destaca Manuel F. Vieites (2005: 129-130),

(...) a penas presenta propostas colectivas de resolución dos conflitos (...) presentaban problemáticas que aínda tendo un certo ton universal distaban moito de propoñer unha transformación real da sociedade como a que se reclamaba nos espectáculos que constituían o movemento do teatro social e político que agroma en Europa a finais do século XIX.

Si aceptamos la presente propuesta, Ramón Cabanillas —dentro del contexto histórico-literario— busca formalizar un teatro gallego moderno; pudo prever una fórmula combinatoria entre elementos que provendrían de un plano tradicional autóctono y otros coetáneos para los que habría buscado modelos externos. Esta hipótesis viene a coincidir con la apreciación de Vieites (2003: 105-106), quien reconoce dos tendencias en la escena gallega entre 1882 y 1936, la segunda de las cuales evidenciada por un limitado número de títulos, entre los que destaca *A man da Santiña*, “que procuraban un novo paradigma asentado nun naturalismo culto, burgués e que acertase a reflectir unha nova representación do país, que deixaba de ser rexión para se converter en nación”.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANÓNIMO (1909): “Teatros. Romea”, *La Esquena de la Torratxa* 1617, pp. 832, 834.
- (1919a): “Nosos poetas e a prosa. Unha obra teatral de Cabanillas”, *A Nosa Terra* 77, p. 2.
- (1919b): “Cabanillas traducido ó catalán”, *A Nosa Terra* 93, p. 3.
- ARTÍS BALAGUER, Avel·lí (1910): *Mai se fa tard si el cor es jove*. Barcelona: Bartomeu Baxarías.
- ARTÍS BALAGUER, Avel·lí (1921): *Comedia de Guerra i d’Amor*. Barcelona: Imprenta del autor.
- BISCAINO FERNANDES, Carlos Caetano; Cilha Lourenço Mória (2002): *O ideario teatral das Irmandades da Fala. Estudio e antoloxía*. A Coruña: Deputación Provincial.
- CABANILLAS, Ramon (1959): *Obra Completa*. Buenos Aires: Ediciones Galicia.
- CURET, Francesc (s. d.): *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*. Barcelona: Editorial Minerva.
- FÀBREGAS, Xavier (1972): *Aproximació a la història del teatre català modern*. Barcelona: Curial.
- ÍNSUA LOPEZ, Emilio Xosé (2005): *Sobre O Mariscal de Cabanillas a Vilar Ponte*. A Coruña: Universidade.
- SERGUDE, L. de (1917): “Fagamos teatro”, *A Nosa Terra* 12, p. 3.
- SIGUAN, Marisa (1988): “Ibsen y el «drama de ideas» en Cataluña”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* VI-VII, pp. 157-164.
- TATO FONTAÍÑA, Laura (1997): *Teatro gallego 1915-1931*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- VV. AA. (1912): “«La Sagrada Familia» i la crítica”, *El Teatre Català* 43, pp. 5-10.
- VIEITES, Manuel F. (2003): *A configuración do sistema teatral galego (1882-1936)*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- (2005): *Historia do Teatro Galego. Unha lectura escénica*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- VILAVEDRA, Dolores (1999): *Historia da literatura galega*. Vigo: Galaxia.
- YXART, Josep (1895): “Lo teatre català”, *Obres catalanes de Josep Yxart*. Barcelona. 214-340.