Madrygal. Revista de Estudios Gallegos
ISSN: 1138-9664

EDICIONES COMPLUTENSE

https://dx.doi.org/10.5209/madr.66862

Os vellos non deben de namorarse, de Castelao: xestación e recepción[1]

Laura Tato Fontaíña[2]

Recibido: 3 de novembro de 2018 / Aceptado: 15 de setembro de 2019

Resumo. Este artigo estuda o longo proceso de xestación de *Os vellos non deben de namorarse*, de Castelao e a súa recepción. Apoiándose en todo tipo de documentos (correspondencia, notas de prensa, artigos de xornal, manuscritos, críticas e autocríticas da estrea...) estabelécense tres períodos para a xestación da obra: Teatro de arte (1921-1923), Teatro de Caretas (1934-1936) e *Os vellos non den de namorarse* (1939-1941), cunha especial atención aos dous manuscritos que se conservan no Museo de Pontevedra e que non coinciden plenamente no seu contido. A seguir analízase a recepción da obra desde dúas perspectivas: a do público que asistía habitualmente ao teatro galego que se representaba na capital arxentina e a do público máis preparado e especializado, tanto da colonia galega como da cidade de Buenos Aires. Cérrase coas Conclusións en que se sostén que o Epílogo foi engadido a última hora, nun intento do autor de achegar o seu texto ao gusto do público popular ao que Castelao sempre se dirixía e a cuxo éxito vinculara o seu desexo de seguir escribindo para o teatro. Inclúese, en Anexo, un artigo de Castelao publicado no xornal *Crítica* que non está recollido en ningunha das compilacións da súa prosa.

Palabras chave: Castelao; teatro galego; recepción; crítica literaria; historia do teatro.

[es] *Os vellos non deben de namorarse*, de Castelao: gestación y recepción

Resumen. Este artículo estudia el largo proceso de gestación de *Os vellos non deben denamorarse*, de Castelao y su recepción. Apoyándose en todo tipo de documentos (correspondencia, notas de prensa, artículos periodísticos, manuscritos, críticas y autocríticas del estreno...) se establecen tres períodos para su gestación: Teatro de Arte (1921-1923), Teatro de Caretas (1934-1936) y *Os vellos non deben de namorarse* (1939-1941), atendiendo con especial cuidado a los dos manuscritos que se conservan en el Museo de Pontevedra y que no coinciden totalmente en su contenido. Después se estudia la recepción que tuvo desde dos perspectivas: la del público habitual a los espectáculos de teatro galego en la ciudad de Buenos Aires, y la del público más preparado y especializado, tanto de la colonia gallega como del resto de la metrópoli. Se llega a la conclusión de que el Epílogo fue añadido a última hora, en un intento del autor de aproximar su obra al gusto del público popular, que era para quien escribía y a cuyo éxito había vinculado su deseo de seguir haciendo teatro. Se incluye, como Anexo, un artículo de Castelao publicado en el diario *Crítica* que no figura en ninguna de sus recopilaciones.

Palabras clave: Castelao; teatro gallego; recepción; crítica literaria; historia del teatro.

[en] Gestation and Reception of Alfonso D. Castelao's *Os vellos non deben de namorarse*

Abstract. The article examines the long process of gestation of the play, *Os vellos non deben de namorarse*, by Alfonso Castelao, and its subsequent reception by audiences in Buenos Aires. Based on the evidence of letters, press notes, newspaper articles, play manuscripts and reviews of the play's eventual opening, three phases of writing and development have been identified: Art Theatre (1921-1923), Masked Theatre (1934-1936), and the play itself (1939-1941). Particularly close attention has been paid to the two differing play manuscripts, now preserved at the Museum of Pontevedra. The rest of the paper analyses the reception of the play from two different perspectives: that of traditional audiences for Galician plays in the Argentine capital, and that of more discerning, specialist spectators, both local and

[1] Este traballo forma parte do Proxecto de Investigación "Recuperación del patrimonio teatral de Galicia 3. Internacionalización y traducción", financiado polo Ministerio de Economía y Competitividad e dos Fondos FEDER da Unión Europea (31/12/2016-31/12/2019; FFI2016-76297-R).

[2] Universidade da Coruña, Departamento de Letras. Coordinadora do Grupo de Investigación ILLA.
Correo-e: laura.tato@udc.gal

emigrant. The conclusion argues that the 'Epilogue' was a late addition to the play, included by Castelao at the last minute in an attempt to popularise the text to fit his audience's tastes; its success motivated him to continue his writing for the theatre. The paper also features an annex section containing a previously uncollected article by Castelao, first published in the newspaper, *Crítica*, in 1941.

Keywords: Castelao; Galician Drama; Reception; Literary Criticism; History of Theatre.

Sumario. 1. Teatro de Arte (1921-1923). 2. Teatro de Caretas (1934-1938). 2.1. *Pimpinela*. 3. *Os Vellos non deben de namorarse* (1939-1941). 3.1. Os manuscritos de *Os vellos non deben de namorarse*. 3.2 O teatro galego na comunidade emigrante. 4. A recepción de *Os vellos non deben de namorarse*. 4.1. Dentro da comunidade emigrante. 4.2. Crítica allea á comunidade emigrante. 5. Conclusións. 6. Anexo. 7. Referencias bibliográficas.

Como citar: Tato Fontaíña, Laura. (2019): "*Os vellos non deben de namorarse*, de Castelao: xestación e recepción", en *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* 22, pp. 241-258.

A implicación de Alfonso D. R. Castelao co teatro está documentada desde os seus anos mozos, cando formaba parte da Tuna Universitaria. A esta participación como actor, seguiría o seu traballo como escenógrafo e completaría o ciclo co labor de dramaturgo, artífice de caretas, deseñador e colaborador imprescindíbel na montaxe, en 1941, en Buenos Aires, da súa única obra, *Os vellos non deben de namorarse*, en que "confluen moitas ideas, esforzos e ilusións. Resultante dun proxecto longamente madurado e meticulosamente preparado −foi concibido, de feito, en 1921 e non se materializou ata 1941−" (Valle Pérez 2000: 18). Eis o que pretende mostrar este traballo.

1. Teatro de Arte (1921-1923)

O proceso de xestación da peza que acabaría sendo *Os vellos non deben de namorarse* comezou cando as Irmandades da Fala buscaban unha fórmula dramática que mantivese a galeguidade, superase a dramaturxia do realismo oitocentista e actualizase a escena galega, coa finalidade de crear un teatro nacional moderno e de calidade. Non era doado encontrar modelos para un proxecto tan ambicioso, así que mentres uns (Fernando Ossorio ou Xaime Quintanilla) acharon o exemplo acaído no naturalismo portugués, outros, como Vicente Risco, optaron por buscalo no simbolismo francés.

Alfonso Castelao encontraba o que el considerou a combinación perfecta de elementos populares e cultos, do tradicional e da vangarda, en 1921, en París, cando asistiu a unha representación do *Chauve Souris* do ruso Nikita Balief. Así o rexistraba no seu *Diario*, mil veces citado:

> ¿Qué decir deste teatro tan novo e tan orixinal? É a estilización de todo: parola, mímica, música, pintura, danzas. Son as grandes obras do pobo ou dos grandes artistas sintetizadas e cinceladas despois coma xoias. Côr i espresión concentrada pra eispresar fortemente dun xeito sintético unha parodia, unha bufonada, unha sátira, unha ironía e aínda a *mise en scéne* de algunha obra literaria e musical. (...) Iste teatro é o que ocupa todolos meus pensamentos, tanto que penso faguer algo disto na primeira ocasión alá na nosa Terra. (Castelao 2000a: 120)

Xa de regreso, en Pontevedra, para coñecer en profundidade a técnica da escenografía, Castelao "foi deprendela en Santiago daquel home de outo esprito e mans de artista que era o seu fraterno Camilo Díaz" (Filgueira Valverde 1987: 92). Tamén conta Filgueira que os temores de Castelao sobre as dificultades que encontraría para crear un Teatro de Arte en Pontevedra estaban ben alicerzados, porque os seus correlixionarios consideraron máis axeitado fundar unha masa coral, a Polifónica. Filgueira recolleu a descrición de dezaseis "das esceas que Castelao expoñía nas conversas cos amigos para este Teatro" (Ibid. 85): Festa; Bailadas; O pranto; A Procesión; Dous prantos; Amor; Os cadros; Serenata de catro galáns e unha dona; Cartel de cego: Catecismo do labrego; Poses fotográficas; Cantigas de Santa María; Antroido; Escea oriental; A campana de Anllóns e mais Un ollo de vidro. Destes dezaseis *sketchs*, Castelao incorporou a *Cousas* os seguintes: "Dous prantos" transformouse en "Se eu fose autor"; co estribillo creado para reforzar as distintas escenas do "Catecismo do labrego" escribiu "Vou contarvos un conto triste"; as escenas que configuraban "Antroido" transformáronse en "Xa van alá moitos anos" e "Don Froitoso". "Outras serán aproveitadas para complementar a presentación ou as actuacións da iniciativa pontevedresa que nace, en abril de 1925, ante a imposibilidade de culminar o citado proxecto do Teatro de Arte: a Sociedade Coral Polifónica" (Valle Pérez 2000: 10).

Como primeiro texto dramático para ese Teatro de Arte, Castelao transformou en monólogo o relato *Un ollo de vidro*. Da existencia dese manuscrito, datado en 1923, sabemos polo deseño da caracterización do actor, reproducido por Valentín Paz-Andrade (2000: 227), en que dá instrucións precisas para a súa posta en escena nunha longa didascalia escrita a man:

> Caracterización pr'o monólogo "Un ollo de vidro": Un capuchón feito de tea de saco, rompido en moitos sitios e rematando abaixo en moitas puntas desiguaes, uns zapatos de elástico rompidos. A cara: un casco blanco tapand'o pelo, unha casca de noz posta à maneira de antiparra nò ollo izquerdo imitará o ollo de vidro, o ollo dereito e o nariz pintados de negro e logo uns ángulos de negro imitando a sombra que fan os maisilares superiores, e tod'o resto pintado de blanco incluidos os beizos. Os brazos e pernas irán tamén pintados. Pra que se vexan as costelas por outros rachons do capuchón compre levar unha camiseta pintada. Nos hombreiros puñerase unha especie de charretera debaixo do capuchón. Enfocaráselle unha luz azul. O esquelete aparecerá cún faroliño para rompel-a monotonía da cor.

Nun recadro aparte, o autor engade a seguinte didascalia a respecto do son que debe acompañar a representación: "Mentras dure a representación un individuo estará c'unha carraca faguendo ruido en cada movimento que faga o esquelete" (Ibid. 227). Repárese que a iluminación é a mesma que apuntara no seu *Diario* para a representación de "A campana de Anllóns": "No médeo do escenario e iluminado por unha luz azul verase a figura do presidiario de Orán" (Castelao 2000a: 121). Neste monólogo se inspiraría anos máis tarde para escribir o Epílogo de *Os vellos non deben de namorarse*.

Nesta mesma época ten que estar datado o documento titulado "Proyeuto de teatro galego ao xeito do da *Chauve Souris*", que foi encontrado no arquivo da Fundación Vicente Risco. Está constituído por tres follas de papel, manuscritas a tinta negra e numeradas a lapis na esquina esquerda: dous, tres e catro. Falta, por tanto, a primeira cuartilla. A primeira das follas conservadas comeza co título ao que segue o programa do que podería ser unha función dramática dun grupo de afeccionados da época. Esta función está dividida en dúas partes: a primeira constituída por cinco estampas ou pequenos *sketchs* e, a segunda, por catro. O programa vai seguido dunha longa didascalia en tres parágrafos en que se describen os decorados e a presentación do espectáculo. Todos os *sketchs* teñen título:

> Programa: 1ª Parte
>
> 1º. *O acordeón*
>
> Cantos de mariñeiros acompañados polo acordeón, nun barco. É noite pecha e o lume da caldeirada alumea en roxo as caras dos mariñeiros coidando que as siluetas das sombras se marquen na vela qu'está izada.
>
> 2º. *Campana de Anllóns*
>
> A coñecida poesía recitada polo mesmo Pondal. Pondal estará sentado nunha cadeira iluminad'a cara pola lus morna dun quinqué. No fundo aparecerá unha visión do prisioneiro de Orán, semellando con lus azul dunha linterna, que lle bate na figura a lus da lúa que entra por antr'os barrotes d'a fenestra. Ó lonxe pode sentirse unha gaita.
>
> 3º. *Os soldadiños*
>
> Son os exercicios dos nosos soldados feitos por soldadiños de cartón. Os doce movimentos pra cargar o fusil son moi cómicos. No fundo un telón con dibuxos de meniños (dibuxos de guerras). A musica será a que cantan os maios en Pontevedra.
>
> 4º. *Romance de cego*
>
> Será unha estoria arrepiante dun crime cantada por un cego. No fundo desenrolarase por actores o crime que vai descrebindo o cego.
>
> 5º. *O orfeón*
>
> Un orfeón nunha taberna de cibdade galega onde aparecerán orfeonistas tipos, os de sempre cantando isas cousas ridículas que todos coñecemos en castelán.
>
> 2ª Parte
>
> 1º. *O planto*
>
> É un cadro a certa outura, onde non se olla máis que unha fiestra pintada d'azul nunha parede encintada de cal. Pola fiestra sae unha muller a chorar polo seu fillo que llo levan ó cimeterio. O fillo acaba de chegar do servicio e como é mozo a murga da aldea vai tocando unha marcha fúnebre. Fágase dunha cousa grotesca unha cousa arrepiante.
>
> 2º. *A vaca e o can*
>
> A escea está partida en dous anacos. Descuberto un anaco aparece unha familia de paisanos chorando por unha vaca que se lles morreu. Tápase iste anaco e ó descubrirse o outro aparece unha familia de señoróns chorando por un canciño que se lles morreu. O conto está en facer rir os das *butacas* primeiro e que rabeen dispois.
>
> 3º. *Unha noite na eira do trigo*
>
> Nunha noite de luar están sentados ó fresco, cabo dunha botica, o boticario e as señoritas e señoritos da vila. Traxes doutro tempo. O escaparate da botica ten de sere a nota de cor e de humorismo. O boticario toca a guitarra e todos cantan baixiño "unha noite na eira do trigo".
>
> 4º. *Cantos de rexouba e baile*
>
> Será un cadro moi grande pintado ó xeito novo. Moitisma cor. As caras das figuras serán caras

> de certo que asoman por buracos que leva o cadro. Istas figuras serán as dun coro galego. Diante diste cadro bailarase a muiñeira, unha muiñeira de pandeiro que cantará o cadro.
>
> As decoracións serán cousa nova sempre. Ó máis que se pode un ir é ó puntillismo e sempre cores puros....Eu estou disposto a falar, pintar as decoraciós, tocar o acordeón no barco, a guitarra na botica, escribir o que cumpra, etc., etc
>
> Todo iso teñ'o pensado pra faguer en Pontevedra. Eu non penso que se poida faguer. Non teño xente. (Ogando e Tato 2012: 41-43)

Repárese en que non aparecen as máscaras por ningures e en que Castelao anunciaba que habería novidades escenográficas. As posibilidades que a técnica do puntillismo podía achegar á arte da escenografía foran apuntadas no seu *Diario* (2000a: 169) a raíz dunha visita á igrexa dos Inválidos de París:

> Nos Inválidos están os cañóns collidos ôs alemáns e tamén hai un gran avión militar. Pois ben; os cañóns e o avión están pintados ô xeito puntillista, sempre en tres tonos. As pintas veñen a sere poli-mesturadas con moita intelixencia pra que de lonxe parezan un soio ton. Os cañóns están pintados en verde, amarelo claro e sepia. O avión en rosa, azul celeste e amarelo claro. Isto debe obedecer a unha razón científica que eu debo coñecer pra decatarme do valor que pode ter o puntillismo aplicado á escenografía.

O "Proyeuto de teatro galego ao xeito do da *Chauve Souris"*probabelmente fose dirixido a Rodríguez de Vicente. Na única carta conservada da correspondencia entre el e Castelao, este faille a seguinte pregunta: "¿Que pensaches do proyeuto de Teatro galego? Compre pensar en algo que podia ser serio e ainda produtivo" (Castelao 2000b: 96). José Rodríguez de Vicente era correlixionario das Irmandades da Fala e formaba parte do círculo máis íntimo de Vicente Risco. Nesta altura rexentaba un café na Guarda, onde residía, e polas súas cualidades de actor e conta contos participaba, só ou con outros actores como Xulio Rúa e/ou Xermán Prieto, en todas as celebracións e festas das Irmandades da Fala do sur de Galiza: Vigo, Pontevedra, Ourense, Mondariz... Utilizaba como nome artístico "Joselín" e para el escribiu Xavier Prado Lameiro o monólogo *Un home de sorte*. Era o home das Irmandades máis indicado para que Castelao buscase axuda e consello sobre o seu proxecto teatral.

Como sabemos, ese proxecto non se realizou porque, ademais da imposibilidade de crear en Pontevedra dúas entidades artísticas, as medidas represoras da ditadura do xeneral Primo de Rivera (1923-1930) acabaron con todas as actividades escénicas que non estivesen ligadas ao folclore, polo que desapareceron todos os grupos de teatro galego, abrindo unha paréntese na súa evolución. Os autores que publicaron pezas nesta etapa, como Vicente Risco, Rafael Dieste ou Ramón Otero Pedrayo, eran conscientes de que traballaban para o futuro.

2. Teatro de Caretas (1934-1938)

Coa chegada da II República, ocupados nas tarefas políticas, os intelectuais deixaron o teatro en mans de grupos de amadores que non se catacterizaban precisamente polos seus coñecementos acerca de dramaturxias modernas. A finais de 1933 reaccionaron e encargaron ás Mocidades Galeguistas que presentasen unha ponencia sobre Teatro Galego na IV Asemblea do Partido Galeguista, que se celebraría en Ourense, en xaneiro de 1934. A tarefa ficou encomendada á delegación de Vigo.

En Santiago, en marzo dese mesmo ano, Ramón Suárez Picallo facíase cargo da dirección artística da Agrupación Artística Compostelá, e anunciaba a súa intención de transformar a entidade nunha verdadeira escola de declamación galega, para o cal convocaba a todas as entidades compostelás, en activo ou non, a unha xuntanza co propósito de formaren unha única agrupación. A este grupo de teatro debía referirse o xornal *El Eco de Santiago,* o día 8 de abril, cando informaba de que Castelao lera a súa obra *Pimpinela*, que sería estreada na cidade do Apóstolo:

> Castelao, el conocido artista leyó a un grupo de jóvenes intelectuales de Santiago su obra teatral *Pimpinela*. Trátase de una obra de teatro en la que los valores literarios supremos como de quién son, están supeditados a los valores plásticos. Maravilla de color, de técnica atrevida constituirá un verdadero suceso artístico en Galicia. Castelao explicó a los oyentes su concepción artística del teatro que causó gran admiración. La obra será estrenada en Santiago.

Desa lectura, realizada no Café Español, e dirixida a un grupo de estudantes cos que estaban Carlos Maside, Ramón Suárez Picallo e Luís Seoane, temos noticia tamén por este último (Seoane 1975: 116). O proxecto dramatúrxico e estético de Castelao xa non era o mesmo que o da década anterior. De feito, a primeira referencia a que pensaba utilizar máscaras apareceu nunha carta a Ramón Otero Pedrayo,

datada o 1 de marzo de 1934, en que convidaba o grupo de Ourense a participar na súa aventura escénica:

> Hoxe escríboche para que me ourentedes, para que me axudedes e para que colaboredes n'unha obra que vou iniciar. Metéuseme na cachola facer teatro galego. Recibirás por este mesmo correo un paquete certificado con dibuxos que ti, Risco e Floro debedes mirar e discutir, dispostos a axudarme. Eu estiven pensando e decateime de que non pode haber teatro galego por falla de actores aínda que tivésemos obras i-entón é preciso idear algo para aproveitarnos de certas boas disposicións que temos para facer espectáculos de teatro sen actores. E para darvos idea do que eu cheguei a idear fixen unha proba, un proieito de obra que vos mando para que vos decatedes mellor. Non é unha peza de Teatro para facer sinón un ensaio que sirva para mostra d'un xénero. Nada máis.
>
> Como non temos actores ocorréuseme que se podía facer unha obra na que os personaxes aparecesen con caretas. Xa fai tempo que o pensei. As caretas fanse moi ben. Craro está que non é o teatro antigo, pois as caretas son máis humanas, caretas de antroido, feitas de cartón, moi eispresivas. Un personaxe pode sair c'unha careta diferente en cada escea, según o que teña que representar. (Castelao 2015: 56)

O que se desprende deste texto é que, naquel momento, pensaba nas caretas como forma de compensar a falta de profesionalidade dos actores e actrices galegos, aínda que esta opinión variaría co tempo. De feito, en 1941 e con motivo da estrea de *Os vellos non deben de namorase*, Castelao escribiu para a publicación arxentina *Pensamiento Español* o artigo "Autocrítica sobre la pieza *Os vellos non deben de namorarse* del «Teatro Gallego de Caretas» que se estrenará en el Mayo el día 14 del actual" onde explica e xustifica a utilización das máscaras:

> No he pensado en la careta que deshumaniza al actor, sino en la que lo hace terriblemente humano, como una caricatura de Goya. ¿Qué razones he tenido para entregarme de lleno a esta experiencia? En primer lugar porque la mímica se pierde a distancia y los espectadores ya no usan gemelos de teatro. En segundo lugar porque el artífice de caretas no tiene más limitaciones que las impuestas por su genio, y posee la facultad de poder revelar a su gusto el carácter psíquico de cualquier personaje. En tercer lugar, porque la careta es el artificio más adecuado para un teatro del pueblo. Y conste que podía dar veinte razones más. (Castelao 1999: 568)

Estes argumentos foron ampliados meses máis tarde noutro artigo, na mesma publicación, titulado 'La careta', onde explicaba que a súa intención era fixar o carácter de cada personaxe, obrigando a actores e actrices a suplir co corpo os acenos que non poderían facer co rostro. Ademais, engadía Castelao, coa utilización das máscaras, crearíase a necesidade dunha nova figura, o "artífice de caretas", que uniría na súa persoa o espírito do actor e do caricaturista. Conclúe a súa disertación afirmando que "la careta, pues, ha de ser unha obra que salga de las manos de un creador pleno de humanidad" (Ibid. 572).

Como é sabido, a recuperación do uso da máscara no teatro europeo contemporáneo, esquecida desde a *comedia dell'arte*, estivo ligada á superación do teatro realista-naturalista de fins do século XIX e foi iniciada por Alfred Jarry. Os denominados "Teatros de Arte", creados por e para consumo dun público minoritario de artistas e intelectuais, incorporaron a careta como un máis dos elementos estéticos destinados a acabar co denominado "teatro burgués". Non pode resulta estraño, por tanto, que, naqueles ámbitos en que se estaba intentando crear un teatro nacional diferente ao que consumía a sociedade correspondente, aparecese o uso da máscara como elemento diferenciador. En países tan afastados e dispares como Estados Unidos, Arxentina e Galiza achamos dramaturgos que, na década de 1930 e coa intención de crear un teatro nacional, utilizaron as máscaras −Eugene O'Neill, Armando Discépolo e Afonso Castelao, respectivamente− aínda que cada un deles lle conferise unha función diferente. Cando Castelao soubo por Eduardo Blanco-Amor que tamén Eugene O'Neill estaba utilizando máscaras na creación dun teatro norteamericano independente do teatro inglés, tivo unha primeira reacción de desgusto:

> Meu querido amigo: a nova do teatro de máscaras de O'Neill contrarioume de primeiras, porque mata certa orixinalidade do meu propósito; pero ben mirado a coincidencia éncheme de ledicia porque me acredita de forza natural, de celta, e despois de todo eu coido que o Mediterráneo pode descobrirse varias veces. (Castelao 2000b: 209)

En realidade, Castelao tiña o mesmo concepto da careta que o expresado por Alfred Jarry: "O actor deverá substituir a sua cabeça por uma máscara de cabeça, efigie da Personagem, que não terá, como à antiga, carácter de choro ou riso (o que não é um carácter) mas carácter de

personagem: o Avarento, o Hesitante, o Ávido empilhando os crimes" (Jarry 2004: 9). Tamén Eugene O'Neill, creador do teatro norteamericano, coincidía con Castelao en que a utilización da máscara obrigaba os actores e actrices a participar máis no drama, porque se vían obrigados a se expresar co corpo:

> It was interesting to watch, in the final rehearsals of The Great God Brown, how after using their masks for a time the actors and actresses reacted to the demand made by the masks that their bodies become alive and expressive and participate in the drama. Usually it isonly the actors' face that participate. Their bodys remain bored spectators that have been dragged off to the theatre when they would have much preferred a quiet evening in the upholstered chair at home. (O'Neill 1996: 48)

Porén, noutros aspectos, o obxectivo de O'Neill era totalmente contrario ao que pretendía Castelao, pois fronte ás caretas do galego, que fixaban o trazo máis salientábel do carácter do personaxe (seguindo a técnica da caricatura), o norteamericano usaba as máscaras tanto para expresar os conflitos internos do espírito humano como coa intención contraria, é dicir, para anular a individualidade e transmitir a idea de masa, de ideoloxía colectiva. Loxicamente, a máscara ten usos tan dispares como tipos dela podemos encontrar. Así, O'Neill utilizou desde as máscaras africanas até as mais realistas, mentres que Castelao optou por aquelas que se aproximaban ás utilizadas polo pobo galego nas suas celebracións do Entroido.

Na mesma carta do 1 de marzo de 1934 en que comentou que pensaba utilizar caretas, Castelao pedía ao grupo de Ourense que compuxesen unha obra en tres actos. El encargaríase da parte plástica, Iglesias Vilarelle da musical e sería montada polo grupo de teatro das Mocidades en colaboración coa Polifónica:

> Ti, Risco e Floro ollade os dibuxos que vos mando e pensade n'eso, a ver se vos animades a compor unha obra en tres actos. Eu encargaríame da parte plástica. Buscaremos o músico (eiquí está Iglesias Vilarelle con quen falei xa). Eu comprométome a poñer a obra en escena con xente de Pontevedra. (Castelao 2015:56)

Ten, por tanto, dúas ideas en marcha: por unha banda, o grupo de amadores das Mocidades Galeguistas que representarían obras de teatro breve, que era o habitual na época; e, pola outra, a montaxe dunha obra en tres actos en que o cadro de amadores estaría reforzado coa intervención da Coral Polifónica, multiplicando as posibilidades dun espectáculo en que a música e a canto tivesen certa importancia. Mais as peticións de Castelao non foron atendidas porque, nesa altura, Vicente Risco coidaba que non había posibilidade de ter un teatro moderno sen o público dunha gran cidade como Barcelona ou Dublín, polo que o teatro galego debía seguir ligado ao ruralismo, ao folclore e aos coros populares. Parece que o seu pensamento era compartido por case todos os integrantes do grupo de Ourense (Tato Fontaíña 2013: 22-33). De todos os xeitos, nalgún momento Ramón Otero Pedrayo debeu ofrecer a súa colaboración para escribir obras como a que lles fora enviada como modelo, como *Pimpinela*, porque noutra carta, datada en Pontevedra o 9 de maio de 1934, Castelao reclamaba a Otero as obras ofrecidas e excluía do proxecto teatral ao resto do grupo:

> Estou agardando esas obras que me ofreceches. Eu tamén pensei outras, pero todas son macabras. Mándamas axiña e dispois póñome â fala contigo para adaptalas. Neste vran quedará todo preparado para comezar a tempada de inverno co teatro galego. Teño fe no éisito. Estou seguro que entre ti e máis eu faremos algo bo. Xa verás. (Castelao 2015: 58)

Agora Castelao xa sabía que se quería unha obra en tres actos tería que a escribir el. E comezou a matinar en Pontevedra no segundo acto, sobre o que volvería en Badajoz. Nunca debeu de chegar a saber que un mozo vangardista, Luís Manteiga (2003), que naquela altura residía en Ourense, escribira unha peza titulada, *A mecada. Estampa rural en 4 cadros*, en que seguía todas as súas indicacións: incluía un narrador, moitas escenas de canto e baile, e un grupo numeroso de actores e actrices.

2.1. *Pimpinela*

O terceiro lance de *Os vellos non deben de namorarse* foi creado, por tanto, como unha peza independente titulada *Pimpinela*, cuxa publicación foi anunciada na primeira edición de *Retrincos* (1934) e que Castelao, como xa vimos, leu en Santiago en 1934. A obra cumpría todos os requisitos con que se pretendera renovar o teatro desde que as Irmandades da Fala presentaran o Conservatorio Nacional de Arte Galego en 1919: combinación de elementos populares coa máis refinada avangarda, pois ao realismo dunhas escenas seguía o expresionismo doutras, deslocando as primeiras co uso das máscaras e aproximando as segundas

á tradición popular a través da incorporación de formas parateatrais da cultura galega como o pranto e a música. O tema era absolutamente universal, pois trataba os amores serodios dun vello por unha rapaza. Por último, a técnica caricaturesca, de farsa, facilitaría o distanciamento do espectador e resultaba absolutamente nova no teatro galego da época.

Unha vez fracasado o intento de que *Pimpinela* fose estreada en Santiago, Castelao formou en Pontevedra, coas Mocidades Galeguistas, un grupo que estaba sendo preparado para se unir ás "Misiones Pedagógicas" republicanas na súa estadía en Galiza, de forma que xa non sería necesaria a presenza do "Teatro del Pueblo", de Alejandro Casona nin de "La Barraca", de Federico García Lorca, que adoitaban acompañalas. A construción dun teatro nacional volvía ser unha obra colectiva e, por tanto, agromaron de novo as discrepancias que xurdiran na década dos anos 20 entre as diferentes xeracións.

Para a xeración máis nova, a maior parte do teatro galego existente non servía, e a Federación das Mocidades Galeguistas, desde as páxinas de *A Nosa Terra*, o 9 de setembro de 1934, deu a orde de que se creasen grupos de teatro nas diferentes delegación, mais limitando o repertorio. As obras que se podían representar eran: *Pancho de Rábade*, de Álvaro das Casas; *A fiestra valdeira*, de Rafael Dieste; *Os evanxeos da risa absoluta*, de Antón Villar Ponte; *O bufón d'El Rei*, de Vicente Risco e mais os autos de Gil Vicente. O presidente da Federación, Francisco Fernández del Riego (1934: 1), xustificaba esta decisión explicando que estaba de acordo con que Galiza necesitaba un teatro propio e popular, un teatro nacional; mais consideraba que debía ser un teatro, non para representar en salas convencionais, senón concibido para viaxar por todo o territorio e ser interpretado ao aire libre. Ese teatro galego aínda non existía, e só como solución inmediata, mentres non se escribían as obras do novo teatro, poderían levarse a escena *A fiestra valdeira*, de Rafael Dieste; *Pancho de Rábade*, de Álvaro de las Casas; e mais *Os evanxeos da risa absoluta*, de Antón Vilar Ponte, que se completarían coas pezas de Gil Vicente. A pesar da delicadeza con que expuña o seu pensamento, era evidente que a última xeración de intelectuais non estaba disposta a representar practicamente nada do anterior, e non deixa de sorprender, de todas as formas, que Del Riego non tivese en conta *A lagarada*, de Otero Pedrayo, *Mourenza*, de Armando Cotarelo, ou algunha das outras obras de Álvaro das Casas.

A estas alturas esperábase con expectación que, desde o cadro de declamación do grupo das Mocidades Galeguistas de Pontevedra, se dese a coñecer o Teatro de Caretas co que se contaba renovar a empobrecida escena galega. Así o afirmaba Joán Carballeira (1934: 1): "ese todavía inédito teatro de máscaras, graciosamente nuevo y sutilmente folclórico que tiene dispuesto para su realización Alfonso Castelao". Carballeira concordaba con Fernández del Riego en que non se podía levar a escena practicamente nada do que había, e coincidía con Antón Villar Ponte (Ibid.) en que o teatro galego tiña que ser popular; con ambos os dous, en que aínda estaba por crear. Entrementres, podíanse traducir obras estranxeiras. Mais as súas preferencias non se inclinaban, como as do viveirense, cara ao teatro irlandés, senón que consideraba máis acertado traducir os mellores dramaturgos contemporáneos: O'Neill, Kaiser, Claudel, Pirandello, Lenormand, Gantillon, ValleInclán... Unha vez preparado o repertorio, só faltaría botar a andar unha "Barraca con universitarios y literatos unicamente" (Ibid.). O elitismo de Carballeira ía máis alá, e para evitar a presenza nesta Barraca imaxinaria de integrantes populares citaba os nomes que conformarían un elenco ideal: Dieste, Maside, Santiso Girón, Cunqueiro e Seoane. Non mencionaba a ningunha actriz. Os desencontros entre novos e vellos acabaron de vez cando o proxecto ficou abortado pola represión política do Bienio Negro que, entre outras cousas, desterrou a Castelao a Extremadura.

3. *Os vellos non deben de namorarse* (1939-1941)

Cando acabou o desterro de Extremadura, en setembro de 1935, houbo que volver ás actividades políticas. En febreiro de 1936, Castelao saía elixido deputado e inicíabase a campaña pro Estatuto Galego. A sublevación fascista alcanzouno en Madrid e, por tanto, acompañou o goberno republicano e as cortes a Valencia e, deseguida, a Barcelona, onde conseguiu que, por fin, o Estatuto fose aprobado en febreiro de 1938. En marzo dese mesmo ano, solicitou unha axuda económica ao Subsecretario de Propaganda do Ministerio de Estado para ir a Arxentina en campaña de propaganda republicana. No escrito, como segundo propósito, indicaba:

> Estrenar una obra de teatro que tengo a punto de terminarse. En esta obra he puesto mis mejores ilusiones de artista y la considero digna de ser llevada a la escena. Esta presentación ante el gran público de Buenos Aires favorecería la propaganda antifascista que intento realizar. (Castelao 2000b: 280)

En abril dese mesmo ano, 1938, foi seleccionado para formar parte dunha delegación de carácter cultural que asistiría, como convidada, ás celebracións do 1º de maio na URSS. A fins de maio está de regreso en Barcelona. A petición das asociacións de republicanos en EE.UU, Fronte Popular Antifascista Galega e Sociedades Hispanas Confederadas (González López 2000), o goberno enviou a Castelao a New York, coa misión de recadar, entre os emigrantes españois instalados alí, apoio económico para a República. En novembro desprazouse a Cuba co mesmo propósito, e retornou a New York o 25 de febreiro de 1939, onde se encontraba cando, o 1 de abril, o bando republicano perdeu a guerra.

Castelao quedou, por tanto, en EE.UU sen o seu status legal, porque o goberno norteamericano recoñeceu axiña o réxime de Franco: "A miña situación de ilegalidade prívame até de ir lavar platos a un restaurant, porque necesitaría entrar nunha *Unión* [Sindicato] e non podo entrar sen estar eiquí legalmente" (Castelao 2000b: 318). Ademais, a súa situación económica era moi precaria e en carta a Rodolfo Prada, en novembro de 1939, facía balance dela:

> O Ministerio de Propaganda doume 3.000 pts. pola propiedade de *Galicia mártir*. Pagáronme o viaxe a New York e déronme unha autorización para pedir por conducto da Embaixada o que necesitase; pero non fixen uso d-esa autorización. Perdeuse a guerra e os diputados cobran en Franza e en México; tamén cobran os amigos noutros sitios −eiquí mesmo−. Eu mesmo podería cobrar se me someto ou se me vou a México. Pero... eu non quixera coller un soio céntimo do tesouro que saiu de Hespaña e que se adeministra con evidente arbitrariedade. Prefiro conservar a miña indiscutible e indiscutida lealdade â República e aos gobernos da República. (Ibid. 317)

El non cobraba como deputado, mais recibía cartas de refuxiados que lle reclamaban axuda económica: "Estou atristurado e de Franza non fan máis que pedirme diñeiro para pasaxes. Esto faime pensar que todos pensan de min que teño diñeiro. ¿Crerán que tamén son ladrón? Pois eu poderei vivir catro ou cinco meses e se non atopo traballo terei que morrerme de fame" (Ibid. 294). Está estudando inglés e buscando un traballo remunerado. En carta a Santiago Álvarez comenta: "Mañana salgo para un colegio de señoritas...en donde dará quince lecciones por cien dólares" (Álvarez 1984: 37).

En setembro de 1938 pedíuselle que se puxese á fronte do Partido Galeguista de Buenos Aires, e o seu futuro pareceu ter mellores perspectivas cando, tamén desde Arxentina, se lle ofreceu un traballo remunerado, de carácter cultural, para o Centro Gallego. Castelao retomou o seu labor literario e dramatúrxico. Dada a lentitude do proceso burocrático e os atrancos que semellaban non ter fin, el mesmo acabou mandando instruccións, que conseguira a través de Jiménez de Asúa, cos pasos que Rodolfo Prada e os representantes do Centro Galego deberían dar perante a administración arxentina para que lle permitisen entrar no país. Na mesma carta en que enviaba esta información, Castelao ofrecía a primeira descrición do programa cultural que desenvolvería en Buenos Aires:

> Teño moitas cousas que facer. Estrenaría unha obra en tres actos de teatro novo, que cicais fose un éisito de sorpresa. Teño o libro de Cruces de pedra. En fin; o traballo puramente cultural alargaríame a vida. Eu sería feliz. (...) O que lle podo dicir é que eiquí, na Habana ou en México non hai maneira de facer revivir a nosa cultura. (Castelao 2000b: 320)

Ao mes seguinte, en decembro de 1938, en carta "Aos irmáns de Buenos Aires" ampliaba o seu programa de actividades engadindo outro libro, exposicións... "Creo que ahí podería facer moitas cousas. O libro do Seminario encol das cruces. O libro encol do problema galego (...) Unha obra de teatro galego na que teño moita fé por ser teatro novo capaz de traducción a outras linguas..." (Ibid. 328). No texto titulado "Ao marxe da farsa", datado en New York, en 1939, escribe: "E por fin en New York, a comezos do inverno de 1939, e vendo caer as primeiras folerpas de neve, tiven lecer para entregarme de cheo a este pasatempo e con el matei horas de morriña" (Castelao 1999: 456).

É, por tanto, unha lenda que foran os amigos de Castelao en Buenos Aires os que lle propuxeron estrear *Os vellos non deben de namorarse* para animalo. As declaracións de Maruxa Villanueva tamén confirman que non foi necesario que ninguén o animase: "Foi el quen o pediu, as cousas hai que contalas como son" (Pociña e López 1995: 79). Castelao

desembarcou en Arxentina co seu programa de traballo e o manuscrito da peza na maleta.

3.1. Os manuscritos de *Os vellos non deben de namorarse*

Consérvanse dous manuscritos de *Os vellos non deben de namorarse*. O primeiro, ao que chamaremos manuscrito de Prada, non está datado e ten unha dedicatoria a Rodolfo Prada asinada en Buenos Aires, en 1940. Na capa figura o deseño dunha rapaza bailando, e a seguinte lenda: "*Os vellos non deben de namorarse*. Teatro de Caretas por Castelao". Non se coñeceu a súa existencia, aquí en Galiza, até que foi adquirido polo Museo de Pontevedra, en 1999. Xosé Carlos Valle Pérez adiantaba que este manuscrito era a "primeira versión manuscrita de *Os vellos non deben de namorarse*" (Valle Pérez 1999: 13) e indicaba que nun par de follas aparece o carimbo dun hotel de San Francisco (California). Aínda que non se coñecese aquí, este manuscrito é o que utilizaron os escritores que, na Arxentina, se ocuparon da obra de Castelao.

A primeira referencia a el, ou á algunha copia, está na obra *Castelao Escritor*, de Eduardo Blanco-Amor. Este texto, publicado por Isaac Díaz Pardo en 1986, tivo que ser escrito entre 1950 e 1953, pois Blanco-Amor afirma nel que *Os vellos non deben de namorarse* é unha obra "inédita no prelo" (Blanco-Amor 1986: 89), mais non no escenario. Díaz Pardo, no Limiar, explicaba as razóns polas que Blanco-Amor redactara este estudo:

> Sabíase que o Consello de Galiza encargara tres traballos sobor Castelao: *Castelao Artista*, a Luis Seoane; *Castelao Escritor*, a Eduado Blanco-Amor, e *Castelao Político*, a Ramón Suárez Picallo. Cando eu cheguei á Arxentina, cinco anos logo da morte de Castelao, decíase que os traballos foran realizados polos tres escritores e pagados polo Consello de Galiza. (Blanco-Amor 1986: 5)

Eduardo Blanco-Amor abría o capítulo dedicado a *Os vellos non deben de namorarse* comentando que, no texto, Castelao informaba de como fora xestando a súa primeira e única peza, da súa data de estrea e de que estaba estruturada en tres lances do chamado Teatro de Caretas. Como mostra, reproducía a nota que acompañaba o primeiro lance:

> Este lance apenas foi alviscado en Pontevedra. Somentes entrevín a escea do coro de boticarios, cando xa tramara o lance segundo. Comeceino a traballar en Barcelona. Escribín a escea do pranto no vapor "Koperatzia", cando ía camiño de Leningrado; navegando polo Báltico; pero saiume mal e non me sirveu. Por fin dinlle remate n-uns días de folganza e de tristura, en Nova York, no Nadal de 1939. (1986: 87)

Tamén Ricardo Palmás na preparación do seu volume *Castelao: prosa do exilio* (1976) utilizou o manuscrito de Prada, pois comenta que na edición de *Os vellos non deben de namorarse* feita por Galaxia non se incluíran as notas que acompañaban os títulos de cada lance, nin a nota final. Supuña el que foran eliminadas para evitar a censura franquista xa que nelas había referencias á guerra. E para subsanar esta tacha, reproduciu en nota a rodapé tanto os textos que acompañaban os tres lances, como a nota final:

> I *O Boticario*. Pasatempo maxinado por Castelao para regalía do pobo. Nota:Este lance apenas foi alviscado en Pontevedra. Somentes entrevín a escea do coro de boticarios, cando xa tramara o lance segundo. Comeceino a traballar en Barcelona. Escribín a escea do pranto no vapor "Koperatzia", cando ía camiño de Leningrado; navegando polo Báltico; pero saiume mal e non me sirveu. Por fin dinlle remate n-uns días de folganza e de tristura, en Nova York, no Nadal de 1939.
>
> II *Don Ramón*. Pasatempo maxinado por Castelao para regalía do pobo. Nota: Este lance comecei a tramalo en Pontevedra, mediteino en Badaxoz e compuxen gran parte d-el en Pontevedra, no Nadal de 1935. Dinlle remate en Barcelona no xaneiro de 1938, antre bombardeo e bombardeo.
>
> III *Pimpinela*. Pasatempo maxinado por Castelao para regalía do pobo. Nota:Este lance compúxeno en Pontevedra o ano 1933 con intención de publicalo e despois representalo como proba de Teatro Galego. Así se anunciou en *Retrincos*. Axiña comezou a bulirme a idea de compor tres lances para dar unha sesión compreta de teatro, contando coa Polifónica. En Badaxoz modifiqueino algo. Foi lido en Lisboa, n-unha xuntanza de artistas, a petición de Teixeira de Pascoães, no 1935.
>
> Na derradeira páxina do manuscrito lése:
>
> O terceiro lance fíxose en Pontevedra. Parte do segundo tamén. O segundo rematouse en Barcelona, o primeiro en Nova York en Nadal de 1938. Este traballo andivo conmigo sempre e comigo percorréu muito mundo. ¿Quén sabe ainda o que percorrerá e a sorte que lle agarda? (Palmás 1976: 12)

Efectivamente, esas son as notas que acompañan a cada lance. Entre o terceiro lance e a nota final hai vinte e sete páxinas con deseños das caretas, do vestiario, o bosquexo dalgunhas escenas, da forma de montar os espantallos, dos retratos que falan... aínda que non hai nada relativo ao Epílogo. Non existen neste manuscrito nin o Prólogo nin o Epílogo.

O segundo manuscrito, que debeu ser o utilizado na publicación realizada pola editorial Galaxia en 1953, e imaxinamos que tamén na estrea, en 1941, é mais descoidado e contén, ademais dos tres lances (sen títulos nin notas), un Prólogo e un Epílogo. En follas soltas están o texto que ten como título "Ao marxe da farsa" (que non foi reproducido na primeira edición), e un outro titulado "Indicacións", tamén datado en New York, en xaneiro de 1940, que si foi incluído na primeira edición de 1953. Este manuscrito contén letras da parte cantada e unhas adaptacións musicais cuxa atribución a Castelao é cuestionada por Manuel Rosales na edición de *Os vellos non deben de namorarse*, de 1999:

> O manuscrito compleméntase coas letras da parte musical (...) e unhas "adaptaciones musicales a la farsa de Castelao" (de man allea pois están escritas cun tipo de letra diferente á do manuscrito), datadas en 1941" (...) A excepción da cantiga dos boticarios no primeiro lance e os vira do segundo, as letras da música ou ben non figuran dentro de cada lance... ou ben, no caso de figurar, manifestan diverxencias coas letras que Castelao coloca despois das Indicacións. (Castelao 1999: 21)

Esta discrepancia pode explicarse polo feito de que, en principio, Castelao contaba con Emilio Pita para se encargar da parte musical da obra, e cando isto resultou imposíbel, porque Pita tivo que deixar Buenos Aires, lamentaba a súa ausencia nunha carta, sen data, en que aínda non sabía con quen podería contar para substituílo[3]:

> Eu estou bastante ledo cos ensaios primeiros da miña obra. (...) Noto a túa falla, porque non sei cómo a parte musical se poderá arranxar sen estares ti para preparala. En fin, faráse o que se poida. O conto é estreala para que, polo menos, apareza algo diferente ás trangalladas que tanto gostan ás nosas xentes. (Castelao 2000b: 363)

O cualificativo de "trangallada" atribuído ao teatro galego aplaudido e celebrado pola comunidade emigrante, pon en evidencia que Castelao, despois dun ano vivindo en Buenos Aires, coñecía perfectamente o que gustaba "ás nosas xentes" e ese coñecemento, na nosa opinión, explica que engadise o Epílogo. Vexamos como era ese teatro.

3.2. O teatro galego na comunidade emigrante

O teatro na emigración non variara substancialmente ao longo de todo o século XX debido ás condicións socioeconómicas, ideolóxicas e políticas en que se realizaba. As pequenas comunidades asociadas na Federación de Sociedades Gallegas facían algunhas representacións dramáticas en datas moi concretas, como o día do Apóstolo Santiago ou polo Nadal, sobre todo, naquelas agrupacións que contaban cun coro e con dirixentes próximos ideoloxicamente ao rexionalismo ou ao nacionalismo.Mais a partir da visita do coro ourensán De Ruada, en 1931, as representacións aumentaron. Este aumento debeuse non só á influencia do coro, senón tamén a que a colonia nesa altura contaba coa presenza de actores, como Fernando Iglesias "Tacholas" e dramaturgos, como Ricardo Flores e Manuel Daniel Varela Buxan. Os dous primeiros estiveran vinculados ás actividades dramáticas xa con anterioridade ao momento de emigraren. Este aumento das representacións galegas culminou, en 1938, coa creación dunha compañía semiprofisional, impulsada por Manuel D.Varela Buxan, que fixo a súa presentación no Teatro Maravillas, coa estrea da comedia *Se o sei... non volvo á casa*, do seu director. A partir de 1939 pasou a se denominar "Compañía Gallega Marujita Villanueva" por mor de aproveitar a fama da primeira actriz, que era tamén cantante e locutora de radio. Integraban o elenco, ademais de Maruxa Villanueva, Maruxa Boga, Eva Carreras, Fernando Iglesias "Tacholas", Alfonso Costela e Antonio Cubela.

Todo o teatro representado pola compañía, da autoría de Varela Buxán, seguía a liña do ambiente rural, exaltación dos valores morais do pobo galego, louvanza de Galiza, recreación dos costumes e do folclore, denuncia da emigración... cunha estética realista que cubría

---

[3] Segundo Maruxa Villanueva, os arrranxos musicais foron de María Iniesta (Pociña e López 1995: 74). En Castelao 1941, é citada como harmonizadora da serenata dos estudantes.

a demanda dun público de emigrantes que asistía aos espectáculos galegos para reencontrar neles unha patria idealizada, nos antípodas da cosmopolita cidade en que vivían. En palabras de Luis Pérez (1996: 78):

> É un teatro moralizador, didáctico e propagandístico dos ideais da Terra. Reflexa, fundamentalmente, á Galiza campesiña e mariñeira, depositaria da lingua, da tradición e dos costumes máis enxebres.Triunfou na Arxentina e no Uruguai, no contexto da emigración, pois o público que asistía a estas representacións transpúñase ó seu recuncho natal, ansioso de recordar á Terra. O seu teatro soubo intuír os gostos da colonia emigrante, ofrecéndolle un teatro de ton sentimental, pero patriótico.

Isto non quere dicir que todos os emigrantes coincidisen en que o teatro galego debía seguir ancorado no costumismo, pois desde as páxinas da publicación *A Fouce* se criticaba con frecuencia esta situación, e mesmo chegaron a descualificar as pezas do dramaturgo Xavier Prado "Lameiro" que representou o coro De Ruada. Con este panorama toparon os exiliados republicanos, polo que, na nosa opinión, a escrita do Epílogo foi un intento de Castelao de aproximar o seu moderno Teatro de Caretas á realidade do público emigrante, das "nosas xentes" que gustaban tanto do teatro de exaltación do mundo rural. Collera o tema, sen lle dar importancia, nun momento de esperanza tanto para el como para Galiza, pensando en ofrecer un espectáculo total ao público ilustrado dos ambientes nacionalistas republicanos, pero tivo que estreala nun tempo de desesperanza persoal e nacional, polo que intentou adaptala aos gustos dun público que, no tocante a teatro, nada tiña que ver co que el imaxinara na Galiza republicana.

En realidade, todas as ambigüidades que foron sinaladas polos/as diversos/as estudiosos/as da peza de Castelao están relacionadas co engadido realizado en Buenos Aires para se adaptar ao gusto do público, pois con el aparece a cuestión do didactismo e do moralismo da peza. Ricardo Carvalho Calero declaraba abertamente que o Epílogo estragaba a obra:

> Este epílogo, por muito valor que tenha do ponto de vista das cenas expresionistas que contém, amera un pouco, ao meu juízo, a peça, porque parece que quer converté-la numha peça moralista, cando na realidade é umha peça existencialista. Insistir em que os velhos nom devem de namorar-se é um pouco pueril (...) Aí cedeu Castelao, se calhar, ao sentimento de que a gente ia procurar a liçom didáctica (...) ou, se calhar, em Castelao, na sua velhez, surdiu algum amor por algumha moça, e umha autoconsciência de repressom determinou-no a castigar-se simbolicamente nesse epílogo. (Carvalho Calero 2000: 205)

Tamén no Epílogo se apoian gran parte das pexas que se lle apoñen á obra desde o ámbito dos estudos de xénero e da crítica feminista. Así Goretti e Monserrat Sanmartín (1989), despois de estabeleceren que, ao se tratar dunha farsa, tanto as personaxes dos Vellos como as das Mozas están deseñadas a partir da caricatura e da ridiculización, insisten en que o tratamento que Castelao aplica ás rapazas é máis duro que o atribuído os Vellos, pois a peza destila compaixón pola traxedia do amor serodio de imposíbel correspondencia. Insisten en que onde fica clara esa diferenza é no Epílogo:

> Este aspecto positivo das figuras dos vellos fronte ás mozas refléxase dun xeito especial no epílogo, no que os tres vellos se presentan como elementos dramáticos ou tráxicos e as tres mozas aparecen caracterizadas como aproveitadas, frívolas e sen corazón (...) O significado do epílogo non deixa lugar a confusións: a compaixón polos vellos e o desprecio polas mozas non se fai agardar: as tres conseguiron sacar proveito da situación. (Sanmartín 1989: 347)

De lermos *Os vellos non deben de namorarse* polo manuscrito de Prada, é dicir, prescindindo do Epílogo, a única moza que casa é Lela. Da voda de Micaela só se sabe no epílogo, non no lance, e, na nosa opinión, é moito supoñer que un proxeneta cumprise a palabra dada á muller que prostitúe. Canto a Pimpinela, acaba o lance soa e desconsolada perante o período de loito e a perda do namorado mozo. Mentres, el canta que aínda que viuva, xa non a quere.

4. A recepción de *Os vellos non deben de namorarse*

Tradicionalmente, tanto a historiografía literaria como a teatral repetían que a estrea de *Os vellos non deben de namorarse* fora un éxito de público e crítica, mais parece que esta é unha verdade a medias e que deberemos atender por unha banda ao público da colonia emigrante máis popular e, pola outra, á crítica e o público especializados.

4.1. Dentro da comunidade emigrante

A información de que a acollida da farsa por parte do público fora un éxito estivo reforzada polo relato que transmitiron os exiliados que

puideron regresar a partir de finais da década de 1960. Como exemplo desas versións adozadas, e/ou ambiguas, podemos citar a que ofreceu Luís Seoane:

> *Os vellos non deben de namorarse* estreouse en Buenos Aires o 14 de agosto de 1941. Foi unha noite de trunfo para os galegos de Buenos Aires. Castelao dirixiu a posta en escea da obra. Os actores estiveron á outura da obra. Os decorados, os traxes, as caretas (hoxe no museo de Carlos Maside, no Castro), constituíron un grande éisito. (Seoane 1975: 117)

De todos os xeitos, en privado e nunca por escrito, eses mesmos retornados comentaban que o propietario do teatro quixera anular o contrato coa compañía por falta de público, e que o propio Luís Seoane tivera que intervir economicamente para o impedir. Repasando as recensións e comentarios que apareceron na prensa da colonia galega, unicamente podemos encontrar un artigo en que se cuestiona a actitude do público que asistiu a estrea:

> Facer a obra, e crear os intérpretes, non é cousa tan sinxela como a moitos lles pode parecer, mais faltar, faltou algo e esto que faltou foron espectadores capaces de estar á outura que iste teatro necesita. E ainda que esto nos avergonce como galegos, decímolo con claridade, porque temos a obriga de encauzar o sentido artístico das nosas xentes, pol-os vieiros que non están emporcados. (Cantón 1941: 6)

A segunda actriz, Maruxa Boga, que interpretara o papel de Pimpinela, nunha entrevista realizada en 1955 para a audición Galicia Emigrante, cando respondeu á pregunta de Luís Seoane sobre cal era a tempada de teatro galego que lembraba con máis agarimo, matizou a diferenza de resposta do público migrante e do público procedente dos ámbitos artísticos da capital arxentina:

> A tempada que fixemos no desaparecido Teatro Mayo, con aquela alfaia do grande Castelao que non alcanzou sen dúvida o éxito que todos agardábamos: *Os vellos non deben de namorarse*. Era un teatro demasiado sutil para que gustase, asi tan facilmente. Noite a noite chegaban os mais calificados homes das letras e de crítica; as mais calificadas actrices e actores... todos estaban dacordo en asegurar que era algo maravilloso aquel teatro de caretas... mais o público non o entendeu asi (Braxe e Seoane 1996: 231)

Tiveron que pasar moitos anos antes de que aparecesen as primeiras testemuñas escritas sobre a verdadeira reacción do público.O actor Fernando Iglesias "Tacholas", nunha entrevistarealizada máis de trinta anos despois, comentaba sobre *Os vellos non deben de namorarse* o seguinte:

> Lamentabelmente a colectividade, o groso dos que tiñan a obriga de entendela, non a entenderon. E que non se torza o que digo, tiñan máis éxito e chegaban máis as cousas de Varela Buxán, que enchíamos o teatro, tres funcións no día, máis dunha temporada. A xente víase alí retratada, pero con dignidade, con moita dignidade. (Iglesias Calvo 1987: 12)

Consciente de que acababa de romper o mito de que a peza fora un éxito de público, "Tacholas" intentou que o seu entrevistador entendese as razóns sociais que levaban aqueles espectadores a valorar máis o teatro de Manuel D. Varela Buxan que o de Castelao:

> Cecais as obras de Varela sexan hoxe obsoletas – que é unha palabra que agora está de moda–, pero daquela non o eran porque unían aos paisanos, facíanlle lembrar a Terra. En certos ambentes onde o galego era considerado "o torpe" ían a ciertos teatros da calle Corrientes onde o galego era o tacaño, o suxo, o burdo, o analfabeto, o porco... todas as vilezas. En troques, o teatro de Varela Buxán exaltaba a Galiza, ás súas xentes. (Iglesias Calvo 1987: 12)

Pola súa parte, a primeira actriz, Maruxa Villanueva, pasados máis de corenta anos, recoñecía que a ela non lle gustara nada *Os vellos non deben de namorarse* e que se non fose porque Castelao era un referente político e ético da Galicia derrotada, non aceptaría interpretala. Para Maruxa Villanueva a moralidade das mulleres galegas quedaba cuestionada:

> Penso que é unha obra moi bonita, ten un fondo humanísimo por suposto, con tódalas da lei... Pero se non fose de Castelao, de verdade que non a facía. Porque é que non me gusta: tira polo chan a honradez da muller galega, e eso non me vai. Xa vos digo, fíxena porque era de Castelao. (Villanueva 1995: 73-74)

Actualmente, ninguén dubida de que a obra non foi un éxito. Emilio Ínsua acabou definitivamente co mito recollendo o número de días que se mantivo a obra de Castelao (dez, nas versións máis xenerosas) fronte as cincuenta e cinco representacións de *Marola*, de Ramón Suárez Picallo ou as trinta e dúas de *Se o sei... non volvo a casa*, de Manuel Varela Buxán (Ínsua 2015: 69). Porén, os intelectuais,

artistas e demais elementos cultos da colonia, tanto exiliados como emigrantes, deberon ser conscientes de que a obra de Castelao, tal como se esperaba en 1934, abría unha nova etapa na historia do teatro galego. O entusiasmo de Eduardo Blanco-Amor así o confirma:

> Tamén eiquí [no teatro] Castelao é fundador. (...) Trátase dun mundo novo, dunha conceición integral de teatro total onde a liña literaria vive en inseparabel xuntanza co-a plástica e co ritmo. (...) En liñas xeraes non se pode falar de teatro, como teatro en sí, senón dimpois de telo visto –gozado ou sofrido– no seu ar natural que é o esceario. E tratándose dista obra dun xeito especial e determinante, porque é tanto obra de letra como de imaxe i-está feita tanto pra os ollos como pra os ouvidos.. É de tal modo obra teatral que somentes no teatro ten caval eisistenza. (Blanco-Amor 1986: 88-90)

De todos os xeitos, tamén deberon sentir o abismo que existía entre as súas ansias de crearen unha arte galega moderna e universal e a realidade da "nosa xente", de feito, no Prólogo á súa novela *Xente ao lonxe*, Blanco-Amor diferenciaba entre dúas clases de público para a arte e a literatura galegas.

4.2 Crítica allea á comunidade emigrante

Hai probas máis que suficientes de que entre a crítica especializada da capital arxentina *Os vellos non deben de namorarse* tivo unha boa acollida, a pesar de que non todos os membros do elenco eran actores profesionais e da cuestión lingüística. Así o declaraba Ricardo Palmás (1976: 13):

> A obra alcanzou gran suceso, especialmente entre o público e a crítica non galegas. Exemplo disto son os conceitos do crítico do xornal banaerense 'El Mundo': «Aquel sentido plástico y sensual que alienta en las tragedias bárbaras [sic] de Valle-Inclán se ha enraizado en la sensibilidad de otro artista español: Alfonso R. Castelao. También trae a la escena este autor un soplo renovador que lo baña con fragancia del cancionero y acrimonías de la picaresca».

Non podemos deixar de marcar que, como parece lóxico, os parámetros polos que medía o teatro de Castelao este anónimo crítico de *El Mundo* estaban impregnados de referencias á literatura española como Valle-Inclán e a picaresca, aínda que tamén dintingue o aire renovador da farsa. Pola súa banda, o crítico de *La Nación*, sen deixar de anotar as "marcas" galegas da obra, incide tamén na súa universalidade e no moito que se afasta dos cánones da escena rexional:

> Castelao ha construido su pieza con un sentido cabal de la farsa antigua, impregnándola con un aire de delicada sugestión del arte de la ficción que va desde el tono candoroso y sutil de la comedia del siglo XVII y del XVIII, a ratos Molière, a ratos Goldoni, para pasar, frecuentemente, a la ruda expresión del "esperpento" que tuvo en D. Ramón del Valle-Inclán su cultor predilecto y máximo. Encierra la pieza de Castelao una delicada pintura de ambiente gallego que, apartándose mucho de los cánones de la escena regional, mantiene de ésta la esencia de su sentimentalismo y su expresión pueblerina, para reconstruirla encerrándola en los moldes del teatro antiguo, con su inevitable figura simbólica y su también inevitable moraleja o comentario ejemplificador. En esa forma, la pieza estrenada anoche mantiene su carácter regional tan sólo en lo que de idiosincracia [sic] espontánea ofrece el pueblo de Galicia, con sus supersticiones y sus cánticos; pero en general puede decirse que el espíritu que alienta en la obra de referencia tiene un aspecto de extraordinaria universalidad (...) La farsa de Castelao está sostenida con ponderable realce escénico, a base de un juego de máscaras que, como en la tragedia antigua, mantiene la expresión de cada alma a través de lo que dicen, más que sus palabras, sus rostros de cera (...) De muy grato efecto visual el decorado y sobre todo los vestidos. (Anónimo 1941: 12)

Dentro das críticas de *Os vellos non deben de namorarse* realizadas desde fóra do ámbito galego, quizás a máis coñecida sexa a do norteamericano James Graham que acompañou a Blanco-Amor á estrea e que este recolleu na súa obra sobre o rianxeiro:

> Ista obra maxinada para Pontevedra, estrénase nun gran teatro de Bos Aires co-as máximas gabanzas da crítica e co-ista anéudota que non podo menos de engadir eiquí: Isa noite levei comigo ao teatro a James Graham, da School of American Ballet, que estaba na Arxentina, ao frente da xira do American Original Ballet, que, por aquiles días estaba arrebatando de entusiasmo ao público dista urbe, un dos mais informados do mundo en materia de espeitáculos coas suas representacións de "ballet integral". Pois Graham díxome "que nada tiña ollado en Nova York, nos derradeiros anos, que contivese tanta suma de orixinalidade e tan extraordinaria posibilidá dun montaxe de grande espeitáculo" como a obra de Castelao. (Blanco-Amor 1986: 91-92)

Contodo, para nós, a crítica más valiosa e clarificadora foi a realizada por Alejandro Casona[4], porque el era un dramaturgo republicano, que tamén estaba exiliado e que tiña en común con Castelao moitas experiencias vitais e artísticas, entre estas últimas, que consideraba que o teatro feito para o pobo debía incorporar máscaras. Casona, durante os anos da República española, estivera ligado á institución da "Escuela Libre de Enseñanza" e fora nomeado director, en 1931, do "Teatro del Pueblo" ou "Teatro ambulante", que acompañaba ás "Misiones Pedagógicas". Lémbrese que o pequeno grupo de teatro creado en Pontevedra, en 1934, tiña a intención de se unir ás "Misiones Pedagógicas" na súa visita a Galiza. Alejandro Casona, dramaturgo máis coñecido, e aplaudido, fóra que dentro de España, continuou escribindo no exilio e estreou as súas pezas en México, Caracas e Montevideo até acabar en Buenos Aires. Aquí asistiu á estrea de *Os vellos non deben de namorarse* e realizou, para unha axencia de noticias, unha fermosa crónica que comeza comentando a estrañeza do público:

> La presente temporada en Buenos Aires nos ha traído la revelación de Castelao como dramaturgo en el escenario del Teatro Mayo, con su obra inicial titulada *Os vellos non deben de namorarse*, que constituyó una de las veladas más interesantes del año teatral, aunque haya resbalado sin mayor huella sobre el espectador desprevenido. Es evidente que el público habitual de los espectáculos galleguistas trenzados sobre los tópicos superficiales de la gaita y la *soidade* no acudió a la sala del Mayo con el ánimo preparado para la cabriola inteligente de esta farsa. (Casona 1986: 86-87)

Como home de teatro que era, Alejando Casona xulgou a obra polos seus valores estéticos e pola novidade da proposta escénica, e por tanto, explicaba o proceso de creación da obra nos seguintes termos:

> Castelao, invirtiendo el orden tradicional de los valores [en el teatro], pasa el colorido a primer plano y releva la palabra a un puesto segundón, de puro valor informativo. De ahí que su obra no sea una auténtica comedia, aunque sí un bello espectáculo dramático de dificil clasificación, lindante por su juego con la farsa, por su intención con el apólogo y por momentos de su resolución escénica con el ballet y la pantomima. (Ibid. 87)

Alejandro Casona buscou coincidencias entre a obra de Castelao e o mundo teatral europeo, encontrándoas nas teorizacións do francés Gastón Baty, publicadas en 1932, *Vie de l'art théâtral des origines à nos jours*, onde defendía o teatro de vangarda da época no sentido de que o texto literario era só un punto de apoio sobre o que contruír a arquitectura dun espectáculo plástico:

> Era natural que Castelao, pintor dramático, incurriera espontáneamente en semejante doctrina. Y en esa sinceridad de su conducta radica tanto la belleza inédita de su obra como su falta de eficacia sobre un público nutrido generalmente de mala literatura, pero al fin al cabo de procedencia literaria. (Ibid. 87)

5. Conclusións

Co visto até aquí coido que queda demostrado que o interese de Castelao por contribuír á creación dun teatro nacional galego tal como o imaxinaran nas Irmandades da Fala foi constante até 1941. Porén tamén parece evidente que a única obra que nos deixou, *Os vellos non deben de enamorarse*, só responde parcialmente á idea inicial. Semella que na peza, tal como foi estreada e publicada, o máis importante era a lección moral e/ou didáctica que transmitía, cando en realidade o que menos importaba a Castelao cando imaxinou o seu teatro de caretas era o tema ou asunto, e así llo deixaba claro a Ramón Otero Pedrayo cando lle enviou o texto de *Pimpinela* para que el, Vicente Risco e Florentino Cuevillas viran o que estaba matinando: "Collín un asunto calquera e fixen un acto en cinco cadros ou esceas. Entramentas se preparan as esceas pode haber un explicador que fale. N'estas obras un pouco raras debe haber bastante música, algo de poesía, etc..." (Castelao 2015: 56). Pedíalles que escribisen unha peza en tres actos para montala coa Coral Polífonica de Pontevedra, mais o único que lle mandaron os compoñentes do grupo de Ourense foron as pezas que conforman o *Teatro de máscaras*, de Ramón Otero Pedrayo.

---

[4] Sobre a capacidade crítica do dramaturgo español, podemos ler a Mª Carmen Alfonso cando afirma: "Sobresalen, a mi juicio, las críticas que Alejandro Casona dedica a obras y autores clásicos y modernos, nacionales y extranjeros; nuevas señales de sus ideas literarias que revelan, por enésima vez, al hombre de curiosidad infatigable, culto, muy abierto a cualquier noticia que le brinde el entorno" (2004: 596).

Non lle quedaba outra opción a Castelao que intentar escribir el a obra en tres actos e, por suposto, non ía desbotar o que xa tiña feito, polo que comezou un outro acto, que acabaría sendo *Don Ramón*. A actividade política como deputado e a guerra provocada pola sublevación fascista paralizaron o seu proxecto teatral, que lle servíu de refuxio anímico entre "bombardeo e bombardeo". Cando, en 1938, solicitou que o enviasen a Arxentina incluía nos seus propósitos propagandísticos facer teatro, e volveu definitivamente a el cando preparou un programa cultural para o Centro Gallego de Buenos Aires. En decembro de 1939, en New York, remataba a súa peza en tres actos escribindo *O Boticario* e, en febreiro de 1940, as Indicacións sobre os seus elementos plásticos. Co manuscrito de Prada na maleta, en que a obra só consta de tres lances, chegaría Castelao a Arxentina.

Ás poucas semanas da súa chegada, en setembro de 1940, puido asistir, no Teatro Mayo, a unha función da "Compañía de Arte Regional Gallego Marujita Villanueva" que estreaba ás 19:00 h. o sainete nun acto *Por borrachíns!*, e ás 22:15h. a peza cómica en tres actos *Pol-a nosa culpa*, ambas as dúas de Daniel M. Varela Buxán. Poucos días despois, e no mesmo teatro, representaron *A xustiza d'un muiñeiro*, que se reporía en outubro e novembro nos teatros Avenida e Solis. Castelao coñeceu a fondo o tipo de teatro que tiña éxito na colonia;debeu comprender que o público a quen el se ía dirixir buscaba na escena a representación dunha patria idealizada e a exaltación moral do pobo galego: homes e mulleres honrados, nobres, traballadores, xenerosos, valentes... De aí que decidise suavizar o tema da súa obra cunha mensaxe didáctica que o aproximase á moral maioritaria. A pouca importancia que lle daba ao tema volveu repetilo na Autocrítica publicada o día anterior á estrea. "el asunto surge de las preocupaciones más vulgares de mi pueblo. Se trata de tres viejos imprudentes que mueren por haberse enamorado a destiempo y sin remiso posible" (Castelao 1999: 568). Intentando adaptar no posíbel a súa obra ao gusto xeral, creou un emplasto de urxencia botando man dos recursos que fora acumulando ao longo dos anos,e preparou un cadro final, o Epílogo, en que reproducía a ambientación e a personaxe (por triplicado) do monólogo *Un ollo de vidro*.

Para explicarmos o rexeitamento dese público que, como Maruxa Villanueva, considerou que Castelao estaba faltándolle ao respecto ao pobo galego, porque transmitía a mensaxe de que os homes eran todos uns vellos verdes e as mozas unhas candongas, o máis doado sería apelar á falta de cultura dos emigrantes, pero a cuestión era moito máis complexa. Os galegos de Buenos Aires estaban fartos da utilización que o sainete porteño facía deles; as denuncias contra os seus autores eran unha constante na prensa galega, sobre todo contra Alberto Vacarezza, que transformaba os galegos e as galegas en seres ou ben desprezábeis ou ben grotescos. Determinados grupos chegaron a se organizar para paralizar as representacións, pateándoas e facendo ruido (Anónimo 1934). Para compensar esta situación, o teatro escrito polos dramaturgos galegos en Buenos Aires contiña sempre unha grande dose de exaltación moral.

Fronte a visión idílica da xente galega que trasmitía o teatro de autores como Varela Buxán, a obra de Castelao carecía por completo desa menxase e, postos a procurar espellos morais, as Mozas deixaban bastante que dexesar, mesmo poderían apoiar certos tópicos que corrían por Buenos Aires sobre a lixeireza sexual da muller galega ou sobre a súa cobiza; e os Vellos poderían ser vistos como lamentables variantes do vello verde, por non falarmos da situación en que ficaban os Mozos consentidores e/ou proxenetas. Salvando as distancias, a respecto da temática, o rexeitamento que o público galego debeu sentir cara ao tema de *Os vello non deben de namorarse*, debeu ser parecido ao que sentiu o público irlandés do Abbey Theatre perante as primeiras obras de O'Casey. A vendaxe de Castelao, o Epílogo, só serviu para desvirtuar a súa peza e que os/as estudosos/as da súa obra pasemos horas e horas buscando explicacións para compaxinar "A tola do monte" e "A Marquesiña" con Lela e Micaela.

Canto ao Prólogo, aparece xa nas Indicacións coas que se cerra o volume de *Os vellos non deben de namorarse*, datadas en xaneiro de 1940, en New York: "O prólogo da farsa será dito por alta-voz colocado na carátula que porta unha gran moneca de cartón, feita según deseño. Esa figura aparecerá dispois de erguerse o pano de boca e diante das cortinas negras, cerradas" (Castelao 1999: 555-556), e responde en certa maneira ao "explicador" do que falara na carta a Otero Pedrayo de marzo de 1934. Mais non hai ningún prólogo no manuscrito de Prada. Podería ser que ou ben non o escribise en New York ou ben o modificase despois, cando decidiu engadir o Epílogo.

O feito de que a interpretación da morte de don Fuco que se proporciona no Prólogo non sexa a mesma que se dá no Epílogo apoia a opción de que estivese escrito e se lle engadisen algúns elementos que apoiasen a interpretación moralizante. No Prólogo, Castelao afirma que don Fuco "por casar con Pimpinela mórrese de felicidade", mais no Epílogo, don Fuco declara: "A miña morte foi arrabeada. Morrín coma un can de rabia, coma quen olla unha fonte de auga pura e non pode bebela".

O triste da cuestión é que para Castelao o único importante da súa obra era a proposta estética, a dramatúrxica, a montaxe que combinaba as caretas cun vestiario e uns decorados de cores rechamantes e texturas diversas, con música e danzas que non tiñan que ter, obrigatoriamente, a gaita como protagonista... e non o tema. Deixou claro nas Indicacións finais que só admitiría correccións e emendas na parte literaria, nunca na plástica: "O autor sería capaz de ver a súa obra revisada por un literato (...) pero non consentiría ningunha alteración na fisionomía dos personaxes e no coorido das esceas" (Ibid. 555).

E por moito que co Epílogo intentase confortar ás boas xentes do público, e aínda que o tivese conseguido, con respecto á técnica e á estética tamén tiña problemas, porque os emigrantes estaban afeitos ao teatro realista e o que se encontraron foi co esquematismo da farsa e coas máscaras,que impedían que se puidesen identificar coas personaxes e as accións que se desenvolvían no escenario, e ese estrañamento levaría tamén ao rexeitamento. A colonia galega non estaba preparada para aceptar un teatro galego non laudatorio, e quizais tampouco as técnicas da farsa e de distanciamento.

Castelao debeu ser consciente de que *Os vellos non deben de namorarse* non tivo o éxito que esperaba entre a xente a quen el se dirixía e, por tanto, cumpriu a promesa feita na Autocrítica de que se iso pasaba, non volvería escribir teatro: "Es mi primera obra de teatro y ardo en deseos de verla en escena, para saber lo que hice, pues sólo despues de verificar con éxito esta prueba tendre ánimos para emprender nueva aventuras" (Ibid. 567). Non é unha suposición gratuíta que Castelao renunciase ao teatro polo fracaso de *Os vellos non deben de namorarse*, nin que antes dese fracaso tivese pensado seguir escribindo teatro. No artigo publicado no xornal *Crítica* o día anterior á estrea, Castelao envíaba unha enérxica reprimenda tanto aos intelectuais galegos como as institucións máis poderosas da comunidade, porque non colaboraban o que deberían,artistica e economicamente, coa Compañía Maruxa Villanueva para evitaren que caese na "chabacanería". E tamén anunciaba que, se a súa obra tiña éxito, seguiría facendo teatro cunha peza ambientada na Pampa da súa infancia:

> La obra se estrenará y pronto he de saber si tengo aptitudes para este arte. Si descubro en mi las condiciones necesarias,soy capaz... (no me atrevo a decirlo con tanta anticipación)... ¿Quiere usted que se lo diga? Pues bien: yo guardo en mis recuerdos de la infancia muchas imágenes de la Pampa–allí me crié–, estampas de una pulpería y de una estancia de hace cuarenta y cinco años. Mi calidad de pintor retiene cuadros de vida extraordinaria, y como, según mi teoría, el literato puede ser un simple colaborador... Perdone usted mi optimismo y mis ilusiones... (Castelao 1941: 2)[5]

6. Anexo

Castelao, el ilustre escritor y dibujante, escribe sobre su primera obra teatral "Os Vellos Non Deben Namorarse" [sic] a estrenarse Mañana Jueves en el Teatro Mayo[6]

Mi obra "Os vellos non deben namorarse" [sic] será puesta en escena mañana por la Compañía Gallega que dirige Maruja Villanueva y anima el escritor Varela Buján. Estimo que esta agrupación necesita el aliento de las entidades gallegas, que tanto se preocupan por el desarrollo de nuestra cultura y el buen nombre de nuestro país. Hora es de decirle a todos mis paisanos que la Compañía Gallega puede y debe ser una de nuestras más elevadas manifestaciones y que no basta con acercarse a la taquilla del teatro en que actúen. Necesita algo más. Necesita el consejo y la cooperación de los intelectuales gallegos. Necesita el calor y la ayuda de nuestras poderosas instituciones, que para merecer el título que ostentan y

---

[5] Dado que este artigo só foi reproducido parcialmente en Francisco Pillado Mayor e Manuel Lourenzo 1979: 1, e mais en Emilio Ínsua 2015: 76, reproducímolo completo no Anexo.

[6] Publicado polo diario bonaerense *Crítica*, o mércores 13 de agosto de 1941, p. 2.

cumplir el mandato de sus Estatutos, no pueden desentenderse de ninguna empresa creada para enaltecer nuestro nombre. Empresas de este tipo no se mejoran sin protección, y cuando fracasan por falta de medios materiales o se rebajan hasta la chabacanería, sólo cabe exigir responsabilidad a los que se han encogido de hombros pudiendo ayudarlas y salvarlas.

Mi obra se ha ensayado escrupulosamente y los artistas de la Compañía Gallega conocen bien sus papeles. Es verdad que no disponemos de recursos económicos para montarla tal y como yo hubiera deseado. En muchos detalles tenemos que conformarnos con pobres simulaciones y con sustitutivos impropios de una obra netamente gallega y popular. El vestuario, pongo por ejemplo, no puede ser auténtico y carecemos de los pañuelos estampados que allá se usan. Por fortuna, este género de teatro no exige lujos costosos ni artificios extraordinarios y la obra se pondrá con dignidad suficiente. Lo esencial habrá de verse, porque los actores ponen el máximo interés de que son capaces y no carecen ciertamente, de facultades, porque encontré una colaboración inteligente y desinteresada en el escenógrafo Hornos y porque nadie me ha negado su cooperación cuando se la solicité. Los ensayos se hicieron con careta, y los actores saben manejarla de tal modo, que ya les sería difícil actuar a cara descubierta.

Las caretas han sido modeladas por el excelente escultor gallego Domingo Maza, y esta labor representa mucho trabajo y mucho arte. Es indudable que sin la colaboración de Maza me hubiera visto muy apurado para cumplir mis intenciones, pues yo jamás modelé. He tenido una gran suerte, pues para mi fortuna existía en Buenos Aires un escultor gallego al que me es grato tributarle mi admiración y mi agradecimiento.

El actor Enrique A. González fué el encargado de realizar las caretas de cartón sobre los moldes que el escultor Maza nos iba entregando. Este gran amigo me ha prestado una ayuda impagable.

Tratándose de una obra gallega y popular, sería extraño que careciese de música. Por esta vez no habrá gaitas; pero se oirán algunas hermosas canciones. La música es popular y de antiguo origen; pero se ha intercalado una serenata de estudiantes, armonizada sabiamente por María Iniesta, sobre un tema romántico. También se cantará una tonada miñota, es decir, portuguesa.

En fin; ya no puedo retroceder. La obra se estrenará, y pronto he de saber si tengo aptitudes para este arte. Si descubro en mí las condiciones necesarias, soy capaz... (no me atrevo a decirlo con tanta anticipación).

¿Quiere usted que se lo diga? Pues bien; yo guardo en mis recuerdos de la infancia muchas imágenes de la Pampa −allí me crié−, estampas de una pulpería y de una estancia de hace cuarenta y cinco años. Mi calidad de pintor retiene cuadros de vida extraordianria, y como, según mi teoría, el literato puede ser un simple colaborador... Perdone usted mi optimismo y mis ilusiones; pero yo no quisiera ir a morirme a la tierra en que he nacido sin antes dejar constancia del amor que siento por la tierra en que me crié y a la que vine a envejecer.

7. Referencias bibliográficas

Alfonso García, María del Carmen (2004): "La literatura y la crítica literaria en las colaboraciones periodísticas de Alejandro Casona", en Mª del C. Insuela *et alii* (eds.), *Actas del Homenaje a Alejandro Casona (1903-1965). Congreso Internacional en el centenario de su nacimiento (Universidad de Oviedo 5-8 de noviembre de 2003)*. Oviedo: Fundación Universidad de Oviedo y Ediciones Nobel, pp. 581-599.

Álvarez, Santiago (1984): *Castelao y nosotros los comunistas*. Sada: Ediciós do Castro.

Anónimo (1934): "Galiza aldraxada no teatro arxentino. Doña Quijota de Orense", *A Fouce* (Buenos Aires) 70.

Anónimo (1941): "Los dos estrenos de anoche", *La Nación* (Buenos Aires) 15/08/1941, 12.

Blanco-Amor, Eduardo (1986): *Castelao Escritor. Pórtico encol da prosa galega*. Sada: Ediciós do Castro.

Braxe, Lino e Xavier Seoane (1996): *Luís Seoane e o Teatro*. Sada: Ediciós do Castro.

Cantón, C. (1941): "Fernando Tacholas", *A Fouce* (Recorte de prensa sin data, no Arquivo Teatral 'Francisco Pillado Mayor' da UDC, PRE 25-8).

Carvalho Calero, Ricardo (2000): *Escritos sobre teatro* (ed. Laura Tato). A Coruña: Colección da Biblioteca--Arquivo Teatral 'Francisco Pillado Mayor' da Universidade da Coruña.

Carballeira, Joan (1934): "Para el logro de un teatro nuestro", *El Pueblo Gallego* (Vigo) 15/11/1934, p. 1.

Casona, Alejandro (1986): "Castelao, pintor y dramático", en *Castelao 1886-1950. Exposición celebrada en el Jardín Botánico: 3 de Maio-13 de Abril.* Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 86-88.

Castelao, Alfonso R. (1941): "Castelao, el ilustre escritor y dibujante, escribe sobre su primera obra teatral *Os vellos non deben de namorarse* a estrenarse Mañana Jueves en el Teatro Mayo", *Crítica* (Buenos Aires) 13/08/1941, p. 2.

——— (1999): *Obras 1. Obra literaria.* Edición de Manuel Rosales. Vigo: Editorial Galaxia.

——— (2000a): *Obras 5. Diario 1921. Revista Nós. Do meu diario. Cubismo. Apéndices* (ed. Xosé Antón Castro). Vigo: Galaxia.

——— (2000b): *Obras 6. Epistolario*. Vigo: Galaxia.

——— (2015): "Meu querido amigo e irmán. Cartas de Castelao a Otero Pedrayo", *Grial* 205/53, pp. 51-63.

Fernández del Riego, Francisco (1934): "A necesidade dun teatro galego", *El Pueblo Gallego* (Vigo) 08/11/1934, p. 12.

Filgueira Valverde, Xosé (1987): *Cuarto Adral. Castelao na lembranza*. Sada: Ediciós do Castro.

Iglesias Calvo, A. (1987): "Entrevista a Fernando Iglesias Tacholas", *A Nosa Terra* (Vigo) 22, pp. 12-13.

Ínsua, Emilio (2015): "El estreno de *Os vellos non deben de namorarse*, de Castelao. Peripecia compositiva, puesta en escena, recepción crítica y fortuna posterior", en I. López Silva e E. R. Ruibal (ed.), *El teatro gallego en el exilio republicano de 1939*. Sevilla: Editorial Renacimiento, pp. 33-94.

Jarry, Alfred (2004): *Alguns textos teóricos de 1896* (selec. e trad. Eugénia Vasques). Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema.

Manteiga, Luis (2003): *Teatro galego* (ed. e est. Laura Tato). Sada: Ediciós do Castro.

Ogando, Iolanda e Laura Tato (2012): *Textos recuperados. De Galo Salinas a Castelao.* A Coruña: Colección da Biblioteca-Arquivo Teatral 'Francisco Pillado Mayor' da Universidade da Coruña.

O'Neill, Eugene e Thorton Wilder (1996): *Textos sobre teatro norteamericano (II)* (introd., trad. e notas A. R. Celada). León: Universidad, Servicio de Publicaciones.

Palmás, Ricardo (1976): *Castelao; prosas do exilio*. Montevideo: Patronato da Cultura Galega.

Paz Andrade, Valentín (2000): *Castelao na luz e na sombra*. Sada: Ediciós do Castro.

Pérez Rodríguez, Luis (1996): *Fernando Iglesias «Tacholas», un actor auriense na Galicia ideal*. Sada: Ediciós do Castro.

Pillado Mayor, Fracisco e Manuel Lourenzo (1979): "A Compañía Galega Maruxa Villanueva", *Cadernos da Escola Dramática Galega* 4, p. 7.

Pociña, Andrés e Aurora Marco (1995): *Maruxa Villanueva*. *Conversas con Maruxa Villanueva na Casa de Rosalía*. A Coruña: Hércules de Ediciones.

Sanmartín, Goretti e Monserrat Sanmartín (1989): "Dos fanados anceios de Dona Florinda e Dona Micaela e doutras personaxes femininas en Castelao", en J. Beramendi e R. Villares (eds.), *Congreso Castelao*. *Santiago de Compostela, 24-29 novembro 1986*. Santiago de Compostela: Universidade, pp. 343-352.

Seoane, Luís (1975): "Os vellos non deben de namorarse", *Boletín da Real Academia Galega* 357, pp. 116-117.

Tato Fontaíña, Laura (1999): *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936*. Vigo: Promocións Culturais Galegas, http://hdl.handle.net/2183/16981.

——— (2013): *Do teatro ao cinema. Obras dramáticas e guións de Ramón Otero Pedrayo*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.

Valle Pérez, Xosé Carlos (2000): *Castelao e o teatro. Escenografías*. Pontevedra: Museo de Pontevedra; Fundación Pedro Barrié de la Maza.

——— (1999): *Castelao e as cruces de pedra*. Pontevedra: Museo de Pontevedra.

Villar Ponte, Antón (1934): "Un camino de galleguización que señalamos a nuestra juventud", *El Pueblo Gallego* (Vigo) 16/10/1934, p. 9.