

Álvaro de las Casas, autor dramático. Unha estimanza

Manuel F. Vieites¹

Recibido: 2 de setembro de 2021 / Aceptado: 15 de febreiro de 2022

Resumo. Entre 1926 e 1936, Álvaro de las Casas publica un total de dezaseis pezas dramáticas en lingua galega, de variada feitura e temática, e algunha novela relevante, ao tempo que desenvolve unha intensa actividade cultural e política, quer vinculada co catolicismo máis tradicional quer nun galeguismo de signo arredista que contribúe a conformar. Con este artigo, asentado nunha revisión de literatura e na análise desa súa obra, salientamos os trazos máis singulares da mesma e consideramos as achegas do autor ás nosas letras, mostrando igualmente como as súas idas e vindas polo espectro ideolóxico e político tamén se reflicten nesa obra literaria. Como conclusión destacamos a riqueza e diversidade desa creación dramática e os seus valores máis substantivos.

Palabras chave: saudosismo; modernismo; agit-prop; folcdrama; drama insurreccional; drama existencial.

[es] Álvaro de las Casas, autor dramático. Una apreciación

Resumen. Entre 1926 y 1936, Álvaro de las Casas publica un total de dieciséis piezas dramáticas en lengua gallega, de variada factura y temática, y alguna novela relevante, al tiempo que desarrolla una intensa actividad cultural y política, ora vinculada con el catolicismo más tradicional ora con un galleguismo de signo independentista que contribuye a conformar. Con este artículo, asentado en una revisión de literatura y en el análisis de su obra, señalamos los rasgos más singulares de la misma y consideramos la aportación del autor a nuestras letras, mostrando como sus idas y venidas por el espectro ideológico y político se reflejan en esa obra literaria. Como conclusión destacamos la riqueza y diversidad de esa creación dramática y sus valores más substantivos.

Palabras clave: saudosismo; modernismo; agit-prop; folcdrama; drama insurreccional; drama existencial.

[en] Álvaro de las Casas, the Playwright. An Estimation

Abstract. Between 1926 and 1936, Álvaro de las Casas publishes a total of sixteen plays in Galician, quite different in their making and topics, and some relevant novels, while developing an intense cultural and political activity, now linked to the most traditional Catholicism and then within a movement for Galician national independence he contributes to articulate. With this article, based on a literature review and the appraisal of his plays, we point out their most unique features and consider the author's contribution to our literature, showing how his comings and goings across the political and ideological spectrum are reflected in their form and content. As a conclusion, we highlight the richness and diversity of his dramas and their most substantive values.

Keywords: Saudosismo; Modernism; Agit-Prop; Folk Drama; Insurrectional Drama; Existential Drama.

Sumario. 1. Introducción. 2. Obra dramática. Aspectos básicos. 3. Axeito de poética. 4. Alegorías modernistas. 5. O drama existencial. 6. Agit-prop enxebre e drama insurreccional. 7. Drama rural e farsa macabra. 8. Pezas para a mocidade. 9. Conclusións. 10. Referencias bibliográficas.

Como citar: Vieites, Manuel F. (2022): "Álvaro de las Casas, autor dramático. Unha estimanza", en *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* 25, pp. 261-282, DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/madr.90535>.

¹ Funcionario docente xubilado (ESAD de Galicia, Universidade de Vigo).
Correo-e: mfvieites@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4372-6234>.

1. Introducción

Na presentación da edición crítica de *Sulco e Vento*, Cuquejo Enríquez lamentaba que o centenario do nacemento de Álvaro María de las Casas Blanco, en 2001, discorrese “con máis pena que gloria” (2004: 13), ao estarmos ante un autor que “leva décadas de purgatorio nunha especie de pelotón dos réprobos do que aínda non conseguiu saír” (*Ibid.*: 14), afirmación coa que é difícil non concordar. Asemade, Ínsua (2005) defendía a necesidade de recuperar a súa obra, sempre nunha perspectiva crítica e lonxe da haxiografía, en función da súa relevancia na historia cultural, literaria e política do país. Unha liña de reparación que abría en 2000 a revista *Casa da Gramática*, que edita o Instituto Virxe do Mar de Noia, ao dedicarlle o número 7, coa participación de voces relevantes da historiografía literaria, teatral e cultural galega.

Nestes anos de recuperación e lembranza de xentes vinculadas coa revista *Nós* ou coas coleccións Lar, Céltiga e outras, semella razoable poñer en valor a obra dramática de Álvaro de las Casas, pouco coñecida ou invisible para o público lector, e afastada igualmente dos escenarios malia a recuperación que facía Candeia, grupo de teatro de Noia, con Xosé Agrelo como director, no último cuartel do século pasado. Máis alá do cariño que lle teñen nesa vila, ou do aprecio que lle profesan en Esposende, o certo é que para as Academias e mesmo para os que dalgún xeito traballan coa literatura dramática, galega ou universal, ou conforman o mundo teatral en Galicia, trátase dun autor do que pouco se sabe e pouco se le, con algunha excepción. Amais de obra dramática, tamén publicou narrativa, poesía, ensaio, manuais escolares, e traballos para a divulgación do patrimonio cultural e literario. Otero Pedrayo, na presentación d’*A morte de Lord Staiüler*, en *Nós*, dicía: “en pouco tempo leva publicado tantos libros tratando de tan distintas cousas”, “que semella non ha ter tempo pra soñar” (1929: 183).

A súa traxectoria vital e política na Península foi reconstruída en traballos de Abeijón Núñez (2001), Arxóns Álvarez (2002), Alonso

Montero (2003), Diéguez Cequiel (2003) ou Cuquejo Enríquez (2004), que tamén dan conta da súa peripecia no exilio suramericano onde mantén o pulo historicista, literario ou divulgador, con títulos que agardan primeiros estudos, e tamén os que publica onda nós. En efecto, pois para alén dos traballos citados, doutros dos que daremos conta, e desta nota que iniciamos, a obra literaria, ensaística ou cultural de Casas Blanco agarda estudos primeiros e sistemáticos. Un deles debería ocuparse da súa dramática, seguramente no seu conxunto, porque a escrita en castelán da que temos noticia axuda a entender mellor a de expresión galega, como tamén ocorre coa novela *El pazo de Lebre* (1929), que contén claves para a análise da andaina vital e literaria do autor. Nesa dirección, abrolla un interesante tema de investigación, como é o da autoría bilingüe (con Dieste, Blanco Amor ou Cunqueiro), ou trilingüe, ao ter escrito obra en castelán, galego e portugués.

Non obviamos as idas e vindas do autor no campo do pensamento e da acción política, as reviravoltas na súa traxectoria vital en 1936, cando visita Alemaña ou na adhesión á rebelión anticonstitucional franquista, mesmo cando esta o condena ao exilio e o “depura”, perdendo a cátedra no Instituto de Noia. Non esquecemos que o que fora por un tempo nacionalista radical e arredista, antes dirixiu a Confederación de Estudiantes Católicos, alentada por un padroado presidido polo Duque do Infantado; ou que nunha conferencia de 1921, pronunciada no Ateneo de Vigo, cualificaba a Institución Libre de Enseñanza como “organismo en descomposición”, ao entender que “ni es *Institución*, ni es *Libre*, ni tiene por fin fundamental la *Enseñanza*”, e reclamaba cátedras de relixión católica nas universidades (Casas Blanco 1921: 6, 13)². Pero todo iso fai parte da súa traxectoria política, ou educativa, e nese eido debe ser analizada.

Cómpre unha revisión crítica, pero obxectiva da súa dramática. Non partillamos o xuízo sumarísimo ao que a somete Carballo Calero, ben coñecido no eido da crítica literaria polo “caso Rodríguez Mourullo” (Bermúdez Montes 2010), debido en boa medida ao feito de ser

² Anos despois, en 1932, os Ultreya, organización xuvenil galeguista creada por el, visita a Misión Biolóxica de Galicia na sede de Salcedo, Pontevedra. Un centro de investigación creado en 1921 pola Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE), promovida desde a Institución Libre de Enseñanza. A Junta fora creada en 1907, e estaba presidida por Santiago Ramón y Cajal.

Álvaro nos seus últimos anos autor de “esaltación española” (Carballo Calero 1981: 719), logo dalgúns anos de “esaltación galeguista” (*Ibid.*: 719). Un xuízo ateigado de comentarios banais tras dos que se intúe un certo fastío ante a obra analizada, pois afirma que en *Pancho de Rábade* non hai acción dramática, comenta con ironía que a peza leve como subtítulo “vía crucis en seis estaciós” (*Ibid.*: 720), ou entende que *A morte de Lord Staüler* xera “escuridade e confusión no desenlace” (*Id.*)³. De *Rechouchio* dirá que é “sinfonía ou ballet máis ben que un drama; lírica dialogada máis que outra cousa” (*Id.*), e define *Matria* como “poema patriótico”, “antre simbólico e realista, indecisión que lle resta consistencia, escrito medio en verso sin rima, medio en prosa” (*Id.*); valoracións con pouso irónico⁴ e moi discutibles, que informan dunha lectura parcial e negada. Mesmo lamenta que algunhas pezas non atinxan “as dimensións normáis dun drama en tres actos” (*Ibid.*: 719), esquecendo que outros autores refugaban naquela altura ese esquema tradicional, entre eles Synge (*Riders to the Sea*, *In the Shadow of the Glen*) ou Yeats, que o propio Carballo considera fontes posibles na tona ritual e alegórica de *Matria*. Certamente para os galeguistas perseguidos pola ditadura franquista tivo que resultar insultante a deriva política de Álvaro de las Casas, e cabe admitir unha certa teima crítica, que non se volveu recoñecemento no caso dalgúns fusilados, como Xaime Quintanilla, tan esquecido, tan silenciado. Non obstante, Otero Pedrayo, que o foi despedir cando en 1950 Casas Blanco se soterra en Sabucedo de Montes, escribiu, xeneroso: “Eu teño pola súa causa sufrido, moitas veces desacougoume, endexamais deixei de querelo

e de desexar a súa conversa, a súa dita” (1997 [1953]: 205).

Presentamos entón unha análise concisa da súa obra dramática de expresión galega sen obviar en ningún momento as ideoloxías implícitas ou explícitas que na mesma poidamos documentar. Partimos dunha revisión de literatura pertinente e da inmersión na súa obra literaria, e propoñemos unha lectura plausible do autor e das súas achegas ao campo da literatura dramática de expresión galega, mostrando liñas de indagación que poidan ser pertinentes en estudos por facer. Feita con estimanza, aspirando ao que en sánscrito se define como “maitrī” e “karuṇā”.

2. Obra dramática. Aspectos básicos

Na hora de situar autor e obra no decorrer da nosa literatura, teriamos que falar dos novecentistas, escritores aos que Carballo Calero considera abeirados a unha certa vangarda, e dos que destaca o seren bilingües, por trocar de lingua, ou ter carreiras truncadas (1981: 691). Tamén se ten falado da “xeración do 25” (Vieites 2001), unha denominación que pode ser acaída na poesía (Méndez Ferrín 1984), pero en ningún caso na dramática, pois nada aconteceu nese ano que a xustifique⁵. Atendendo á data de nacemento estaría cos novecentistas, con dramaturgos como Quintanilla (1898-1936), Blanco-Amor (1897-1979), Dieste (1899-1981) ou Manteiga (1903-1949)⁶; porén, tanto Álvaro como Xaime publican os seus textos dramáticos primeiros⁷ antes de que o fagan algúns dos integrantes do grupo Nós, dos que deberían ser continuadores, semellando verdadeiros precursores, o que dá conta dalgúns disfuncións no noso sistema literario. Con

³ O desenlace desta peza xa se vai anunciando ao longo da mesma, sobre todo a partir do romance do conde Berlín. Un dos valores do texto reside precisamente nas moitas incertezas que vai xerando e nos cabos soltos que deixa, o que esixe a colaboración do lector na construción do sentido. Por iso a visión de Carballo Calero, autor dramático tamén, semella tan desaxustada. Hai inconsistencias narrativas na peza, certamente, que esixirían unha análise polo miúdo, mais non empecen a súa calidade.

⁴ Ironía coa que comenta o feito de que a Condesa, personaxe clave n’*A morte de Lord Staüler* fale en castelán e en verso, sendo o único personaxe que o fai. A razón desa inconsistencia reside, ao noso parecer, no feito de querer caracterizar o dramaturgo implícito o tal personaxe pola súa fala, partindo dunha visión dicotómica moi presente naquela altura e que asociaba Castela e a súa lingua con todos os males posibles do país. Visto nunha perspectiva dramaturxica, podería provocar un certo distanciamento, e xerar no lector ou posible espectador unha visión negativa da Condesa, a mesma que ten Lord Staüler.

⁵ Cando Dieste publica *O drama do cabalo de xadrez* en 1925, Quintanilla xa publicara *Alén*, polo que en realidade habería que falar da “xeración do 21”, se optamos por partir da data de edición de primeiros traballos na denominación do grupo.

⁶ En 2003 Laura Tato recuperou con Edicións do Castro a súa obra dramática en lingua galega.

⁷ Quintanilla publica *Alén* en 1921, e *O xardín do castelo de Vidre* sae do prelo en 1926.

todo, esa vinculación cos novecentistas semella acaída.

Pouco antes de que Casas Blanco publique as primeiras pezas, a Galicia literaria, cando menos no eido da dramática, vive a transición entre rexionalismo e nacionalismo. Lugrís Freire publica *Estadeiña* en 1919, e *A man de Santiña*, de Cabanillas, estreada nese mesmo ano, sae do prelo en 1921. Todos eles, rexionalistas e nacionalistas, apostan por explotar ao máximo a dimensión máis instrumental da creación dramática, o que non empece a súa vontade literaria, ben que nos segundos se percibe unha transición progresiva entre nacionalismo literario e literatura nacional (González Millán 1994). Tal acontece na obra de Villar Ponte, ao compararmos *A patria do labrego* (1905) e *Os evanxeos da risa absoluta* (1934). Unha transición que tamén viven novecentistas como Dieste, entre *O drama do cabalo de xadrez* (1925) e *A fiestra valdeira* (1927), ou no grupo Nós, con *A lagarada* (1926) e *Tren mixto* (1929) de Otero Pedrayo. Esa procura dunha literatura nacional tamén é un trazo na peripecia que comentamos.

A dramática de expresión galega de Álvaro de las Casas ocupa o decenio que vai de 1926 a 1936, entre *O xardín do castelo de Vidre* e *Rechouchio*, pezas marcadas por un degoiro estético semellante, pois nas dúas abrolla a pegada simbolista e modernista⁸ cun marcado nesgo subxectivo, que se manifesta no refinamento da palabra poética, nos referentes culturais utilizados, no intimismo, no poder evocador da imaxinación liberada, ou no gusto polo misterio como trazo da realidade, tinguida de valores mitolóxicos. As dúas pezas sinalan un mesmo punto de saída e de chegada, malia as diferenzas que se dirán, quedando polo medio outras de signo diferente, nas que, con todo, aínda abrollan algúns dos trazos sinalados, como un marcado preciosismo co que o dramaturgo implícito adoita recrear os marcos e as contornas da acción.

No plano formal, na materia literaria que as alimenta, e nas escollas estéticas, hai relacións certas entre obra narrativa e dramática, tamén entre obra de expresión castelá e a de expresión galega, sequera no período coutado. Por iso, neste estudo partimos da Táboa 1, onde

situamos textos que imos analizar e outros que axudan na esexese.

| Escrita | Edición | Título |
|---------|---------|--|
| | 1922 | <i>Las caracochas</i> (d) |
| | 1924 | <i>Los villanos de Armentar</i> (d) |
| | 1925 | <i>Sol de medianoche</i> (d) |
| | 1926 | <i>O xardín do castelo de Vidre</i> (d) |
| | 1927 | <i>Ladaíña</i> (n) |
| 1926 | 1929 | <i>El pazo de Lebre</i> (n) |
| | 1929 | <i>A morte de Lord Staüler</i> (d) |
| | 1930 | <i>Pancho de Rábade</i> (d) |
| | 1930 | <i>O outro</i> (d) |
| | 1931 | <i>Tres conversas</i> [<i>O tolo de Lastra</i> (d), <i>Dente de Ouro</i> (d), <i>A gabilla</i> (d)] |
| | 1931 | <i>Xornadas de Bastián Albor</i> (n) |
| | 1931 | <i>Sulco e Vento</i> (p) |
| | 1932 | <i>Papai</i> (d) |
| | 1933 | <i>A volta</i> (d) |
| | 1934 | <i>Sabel</i> (d) |
| | 1935 | <i>Matria</i> (d) |
| | 1935 | <i>Mitín</i> (d) |
| 1930 | 1936 | <i>Os pecados (Teatro dos nenos)</i> (d) |
| 1933 | 1936 | <i>Medo (Teatro dos nenos)</i> (d) |
| | 1936 | <i>Meus reises</i> (d) |
| | 1936 | <i>Rechouchio</i> (d) |

Táboa 1. Obra literaria (d)ramática, (n)arrativa e (p)oética considerada. Elaboración propia.

Da súa obra dramática en galego tíñanse ocupado, nunha mirada máis impresionista que crítica, publicistas da época como Villar Ponte (1929) ou Blanco Torres (1935). Máis recentemente, Carballo Calero (1981), Rabunhal (1994), Tato Fontaiña (1997, 1999, 2000), Abuín González e Ruibal (2000), Agrelo Ermo (2002), Castro Rodríguez (2002) ou Ínsua (2007), ofrecen as primeiras visións analíticas dun feixe de textos que Lourenzo e Pillado entenden “en boa parte de tono patriótico, aínda que o autor tamén ensaiou o simbolismo e a traxedia histórica” (1982: 335). Partimos deses traballos e dalgunha idea propia para artellar esta panorámica xeral e destacar liñas de

⁸ Falamos do modernismo literario, non do “Modernism”, movemento artístico. Ben que na historiografía literaria galega se adoita negar calquera pegada do modernismo hispano na nosa literatura, *Rechouchio* é unha mostra evidente desa pegada na dramática.

traballo quizais relevantes nun estudo máis sistemático. Para comezar, establecemos directrices que sitúan o conxunto, e logo ofrecemos un estudo máis pormenorizado a partir das tendencias que consideramos no mesmo.

De primeiras, a lectura da súa obra literaria (e nela a dramática) informa das súas idas e vindas no plano ideolóxico, político e artístico, que reflicten trocos de lingua, títulos que indican estéticas e temáticas (así, *Las caracochas* e *Mitin*), ou historias dispares que abrollan de espazos e peripecias persoais, como poidan ser *El pazo de Lebre* (1929) e *Xornadas de Bastián Albor* (1931), con tópicos transversais. Idas, vindas e tránsitos que causan orientacións diferentes en pezas como *A morte de Lord Staüler* (1929) e *Pancho de Rábade* (1930), pois estando as dúas abeiradas ao que consideramos drama existencial, e cun eixe argumental centrado na historia de vida do personaxe que lles dá nome, a segunda posúe un pulo instrumental e político ausente na primeira.

A seguir, vemos como algúns dos seus traballos literarios, históricos ou xornalísticos, permiten intuír, adiviñar e mesmo certificar algunhas influencias. Sabemos que, durante a estadía do pazo de Vilafiz, residencia do seu amigo Lois, Bastián Albor encontra ou sabe de libros de Strindberg, Cocteau, Gide, Hebbel, Joyce, Shaw ou D'Annunzio. Un abano ben diverso de tendencias e poéticas que naquela altura tiñan un impacto certo nas letras hispanas, e mesmo nas galegas se consideramos a aproximación de Risco ou Otero Pedrayo ao *Ulysses* (Ventura Ruiz 2016). Noutros textos batemos con Eça de Queiroz, personaxe na novela *El pazo de Lebre*, na que *Os maias* (1888) deixa algunha pegada, como tamén as ten *O xardín do castelo de Vidre*. A titulada *O outro* está dedicada a Teixeira de Pascoaes, ben que a peza non mostre trazos saudosistas nin romanticismo serodio. Secasí, as dedicatorias de cada peza relevan filias e afinidades.

Nese eido tampouco non deixan de ser relevantes outras sintonías. En 1924 diserta en Madrid sobre o romanticismo na literatura portuguesa, e en 1927, noutra conferencia, glosa figura e obra de António Nobre, poeta portugués posromántico, autor de *Só* (1892), vinculado ao simbolismo e ao saudosismo. Neste mesmo ano publica un estudo, *El Rey*

Don Sebastián, no que analiza unha figura fundamental na historia e na literatura portuguesas, que se vincula coa perda e co mesianismo, mentres a saudade se vincula coa ausencia e a memoria da perda (Franco Júnior 2017), o que deriva, todo xunto, en fatalismo (Pérez López 2011), ben doado de conxugar co decadentismo. Na súa obra hai, de certo, pousos desta última orientación vital e estética, e un aquel de “dandismo” (Loredó Narciandi 2012), ao considerarmos personaxes como Fernando, protagonista en *Las caracochas*, Bastián Albor antes da súa conversión, ou Lois de Vilafiz. En *Sulco e Vento* (2004 [1931]), inclúe un poema, “Borracheira”, onde a voz do poeta colleiteiro convida a beber aos amigos, por fin xuntos, e entre eles están Leopardi, Larra, Becquer, Nobre ou Byron, pero tamén Antero de Quental, aquel que en Coimbra denunciara a “Escola do Elogio Mutuo”. Un poema que celebra unha festa da vendima, que nos derradeiros versos establece a unión íntima entre vitalismo e fatalismo: “Teño pra vos, amigos / oito moios de bágoas” (2004: 116)⁹.

Outra cuestión rechamante ten que ver co cultivo da peza breve, pois desde as primeiras propostas en castelán, Alvaro de las Casas semella preferir a peza nun acto ou escena. As razóns poden ser variadas. Algunhas derivan da dinámica de funcionamento dos teatros en relación aos tempos de exhibición ou aos públicos (Urrutia 1986), pero tamén as hai estéticas, e considerando variables diferentes podemos calibrar as razóns da escolla (Vieites, 1996; Pérez-Rasilla 1997; Szondi 2011 [1978]). Entre elas hai unha que podería resultar relevante, de atendermos unha proposta de Villar Ponte (1923a) de fuxir do anecdótico para ocuparse do esencial, o que podería implicar unha aposta pola síntese, refugando o superfluo no desenvolvemento dun motivo. Así acontece en pezas como *A volta*, *O outro*, *Sabel* ou *Dente de Ouro*, trazo que lles confire feitura precisa, malia a tendencia do autor a tirar varios cabos na acción, e deixar sempre algúns soltos.

Considerando o anterior e outras razóns que se dirán, cabe a posibilidade de propoñer unha taxonomía tentativa das dezaseis pezas en lingua galega. A proposta, en tanto ferramenta analítica, non busca crear compartimentos estancos, pois hai pezas como *Pancho de Rábade* onde se combinan trazos dispares, polo

⁹ Un moio é unha medida de capacidade, que equivale a 8 olas, levando unha ola dezaseis litros, o que dá un total de cento vinte e oito. O título do poema queda así xustifico.

que a súa adscrición a un ou outro taxon pode ser motivo de debate. En calquera caso, confiamos en que novos estudos e investigacións calibrarán e mellorarán de forma substantiva canto agora se presenta como simple hipótese. Perfilamos catro grandes liñas, no formal, nas temáticas e na orientación estética, que presentamos xunto coas pezas que incluímos en cada unha, insistindo no feito de que as raias son discontinuas. A esas catro sumamos unha quinta, en función do lector explícito das pezas, pois recolle monólogos breves escritos para a mocidade. Pero antes falemos de poética.

3. Axeito de poética

As influencias, explícitas e declaradas son diversas así como as implícitas, as que se intúen ou as que cabe adiviñar, algunhas ben temperás como a referencia a Maeterlink nun dos seus primeiros ensaios (1921), dedicado a Cristina de Arteaga, filla do Duque do Infantado. Con todo, e máis alá do moito que poidan dicir as súas pezas, o único documento de certo relevo, desde o que enxergar unha visión persoal do que puidese ser unha poética propia, vai ser un traballo de 1924 titulado “O teatro galego”. Trátase dunha conferencia lida e publicada en Portugal na que fai un percorrido por algúns nomes e títulos na historia da literatura dramática, lembrando autores como Francisco María de la Iglesia, Galo Salinas, Ramón Armada Teixeira ou Manuel Lugrís Freire, e algunhas das súas pezas máis importantes, que semella coñecer desde a lectura, atendendo aos comentarios que vai enfiando. Non esquece outros autores como Xavier Prado Lameiro, Leandro Carré Alvarellos, Xesús San Luís Romero, Antón Villar Ponte ou Ramón Cabanillas¹⁰. Máis alá da visión limitada, que el mesmo sinala, ao ser “impressões muito pessoais sobre coisas e obras por min conhecidas”¹¹ (1924b: 361), interesan dese traballo as orientacións que propón para o teatro galego. A súa idea do que poida ser “o teatro galego”, suscitará discrepancias, ao entender el que unha obra en castelán entraría

nesa categoría, pois “no teatro galego há que incluír as obras de assunto galego, aínda que estejam escritas em chinês” (*Ibid.*: 362). Con todo, outras observacións son pertinentes, ao falar de autores que, segundo el, escriben traducindo do castelán, pois “pensam em castelhano e mentalmente escrevem na lingua de Castela” (*Id.*). Convida a ir alén do evidente ao afirmar que hai “teatro galego fóra do idioma galego e teatro que não é galego neste idioma” (*Id.*)¹².

Na súa ideación do que debería ser unha dramática propia, asentada na poética que quer construír, adiviñamos algunha influencia de Villar Ponte, a quen cita e responde, pois aquel publicara entre 1923 e 1924 tres artigos sobre as problemáticas e orientacións do teatro galego. No titulado “O teatro galego”, Antón mostraba a importancia dunha estética propia, asentada no primitivismo e na procura das esenciais fronte ás anécdotas (1923a), en tanto con “El teatro que necesitamos” (1923b) demandaba aos coros galegos a dignificación dos números dramáticos nos seus espectáculos para presentar programas máis elaborados nos que se mesturasen motivos históricos e folclóricos adecuadamente estilizados. No terceiro, “Un medio para crear la emoción histórica”, reclamaba “despertar en el alma de las gentes la emoción de nuestro pasado” (1924: 3), na procura do pasado glorioso que abrolla na peza de Cabanillas, *O mariscal* (1926), que Antón encirra a nivel temático.

Esa última consideración ao pasado patrio é a primeira que recolle Álvaro de las Casas para formular o seu programa, lembrando figuras históricas de relevo como Pardo de Cela, Diego de Muros, Pedro de Miranda ou Alonso de Lanzós. Anos despois, no pazo de Vilafiz, Bastián Albor, comentando o *Nobiliario* de Gándara, fala da ledicia que sente ao “lembrar aqueles linaxes dos Lousadas, Cardónigas, Temes, Ulloas, Pugas, Dezas, Zúñigas, Altamiras, Sotelos, Salgados, Castros...! Eu ollei a maior parte dos seus castelos e pazos” (1931b: 34). Fitos da nobreza autóctona como materia literaria.

¹⁰ En 1923 Leandro Carré Alvarellos publicaba un artigo titulado “A moderna orientación do teatro galego”, no que facía un interesante reconto do camiño andado na nosa dramática. A análise das pegadas posibles de Carré no traballo de Casas Blanco queda para mellor ocasión.

¹¹ Esa declaración, a vontade de falar do coñecido por lido e non falar no non lido, ao mellor explica que non referise outros textos, coma os debidos a Armando Cotarelo.

¹² Contravén e contradí así o principio establecido por Carré Alvarellos quen sinalaba que teatro galego era o “escrito na nosa fala” (1923: 1). Un principio preciso, que, non obstante, o nacionalismo galego naquela altura contradecía ao ter por escritores irlandeses, e patriotas exemplares e preclaros, a dramaturgos como Synge ou Yeats, que non escribían en gaélico senón en inglés, ou na derivación angloirlandesa (igualmente inglés).

Demanda ampliar o abano de temáticas, lonxe da pegada ruralista da dramática rexionalista, por moito que ao público lle agrade “ouvir falar do cacique, da gaita, da zanfona, dos «pazos», da emigración, de todos êses já batidos têmes dos nosos literatos” (1924b: 362). E propón a creación de pezas de tema histórico susceptibles de seren escenificadas ao aire libre, na natureza¹³, recuperando os que denomina “recitativos de cancionero” (*Ibid.*: 363). Salienta que se trata do único medio para “ressuscitar a pantomima religiosa que há de trazer uma nova corrente de espiritualidade aos nosos montanheses adormecidos e será um teatro de luta” (*Id.*). Na referencia á “loita”, abrolla a idea de concienciación, pois “as crianças tremerão de coragem e de medo ante essa scena que lhes recorda aquela outra terrível na qual o tribunal as embargou e deixou a pedir esmola pelas portas e os rapazes rugirão de dôr ante aquela outra que evoca a partida do pai para Buenos-Aires” (*Id.*). Velái unha idea central en *Matria*.

Evidentemente hai unha contradición clara entre o desexo de superar os que considera temas xa “batidos”, como as historias de caciques e/ou da emigración, e esa dramática chamada a rebelar as consciencias dos mozos, mediante un teatro de loita, que para selo tiña que mostrar o real nunha perspectiva dialéctica, reconstruíndo causas e efectos da dominación e da opresión das clases populares. Secasí, boa parte da súa dramática bate finalmente nos temas que rexeita, moi especialmente no proceso de desgaleguización e nas relacións de poder na sociedade galega, ou na conversión do pazo en cronotopo cun alto poder simbólico. Mais tampouco non esquecemos que o noso autor contaba daquela 23 anos de idade, e na súa obra tamén atoparemos propostas coas que quer fuxir deses temas recorrentes e abrir outras liñas.

Reclama máis calidade nos cadros de declamación, en sintonía co que denunciara Villar Ponte nun dos artigos sinalados (1923b); cadros integrados segundo Casas Blanco por costureiras, modistas ou criadas de servir (1924b:

362), amais “dum sapateiro, de dois oficiais de barbeiro, dum aprendiz de mecânico e de dois ou três caixeiros de comércio” (*Ibid.*: 355), que adoito carecían da experiencia necesaria para interpretar determinados personaxes (*Ibid.*: 362). Mais non se deben entender tales xuízos como unha crítica aos que consideraba “honrados trabalhadores” pois afirmaba que “a intención destes ê, como podeis supôr, admirável, o seu trabalho meritório, o sacrificio que para si supõem de dedicar à arte duas ou três horas de recreio, digno de todo o aplauso” (*Ibid.*: 355). Reclamábanse máis ben “actores perfeitamente capazes de se identificarem com tôda a bela produção escrita” (*Id.*). Un teatro profesional en todos os sentidos, que naquela altura non existía propiamente, por moito que algunhas persoas e agrupacións tentasen facer, do teatro, profesión (Tato Fontañá 1999: 125).

Nesa ideación dun teatro posible, asentado nunha dramática capaz de servirlle de soporte, aposta por unha lingua popular, tirada das falas das xentes do común, pois defende “usar as palabras que vivem no vulgo” (Casas Blanco 1924b: 363), que tamén sería a fala máis acaída a eses recitativos¹⁴. Un modelo de composición dramática pensado igualmente para o receptor que inclúe na súa formulación, en plena sintonía coas ideas que propoñía Villar Ponte, un dos máis prolíficos publicistas na definición dun plan para desenvolver un teatro galego (Ínsua 2002; Vieites 2002b), a quen, como dixemos, parece seguir.

Por todo iso podemos dicir que cando Álvaro de las Casas inicia a súa andaina na literatura galega, e no xénero dramático, non parece descoñecer canto se levaba feito e proposto no país, e vaise inserir no campo con notable desenvoltura, sendo recibido pola crítica con afecto. E parecía ter un bo coñecemento do teatro español da época, se reparamos nas referencias a José Francos Rodríguez (1862-1931) ou José Francés y Sánchez-Heredero (1883-1964), que eran, amais de autores dramáticos, críticos de teatro moi valorados na súa época. Vaíamos agora coa obra, cos feitos.

¹³ En diferentes momentos Villar Ponte defende nas páxinas d’*A Nosa Terra*, un teatro da natureza, e mesmo escribirá en 1935 unha peza, *A festa da malla*, abeirada a esa tendencia. Esa modalidade de celebración teatral tiña referentes nos “pageants” dos Estados Unidos (MacKaye 2015) ou no “Teatre de la Natura”, que promoven en Cataluña persoas como Adriá Gual (Viñas i Faura 1997).

¹⁴ Referencia clara aos recursos da dramaturxia popular (prantos, sermóns, parrafeos, monólogos, disputas) dos que tanto partido vai tirar Castelao anos despois, e que merecerían un estudo específico.

4. Alegorías modernistas

Falamos aquí do modernismo entendido como fenómeno literario que abrolla con forza nas letras hispanas, e non do movemento artístico que se vincula coa xeira vangardista en medio mundo, aínda que tamén poderíamos falar de modernismo como movemento arquitectónico, ou gráfico, moi influído por William Morris, e no que a natureza, como elemento expresivo, vai ter un rol tan importante, como na obra de Casas Blanco. No modernismo literario, e nas letras hispanas, destacan Rubén Darío ou Valle-Inclán (Granata de Egües 2017), quen escribiu, abeirado a esa tendencia, *El marqués de Bradomín* (1907), e outras cunha orientación máis satírica e crítica como *Cuento de abril* (1910), *La marquesa Rosalinda* (1912) ou *Farsa italiana de la enamorada del Rey* (1920), nas que latexa unha pegada expresionista. Tampouco non podemos esquecer a Martínez Sierra, e as pezas publicadas en *Teatro de ensueño* (1905), das que moito tería que dicir María Lejárraga García, dramaturga notable; igualmente, o *Teatro fantástico* (1892, 1905) de Benavente, onde destacamos a peza *El encanto de una hora*, sen esquecermos *Guignol. Teatro para leer* (1907), de Francés y Sánchez-Herederó, bo amigo do Marqués de Lozoya, como Álvaro de las Casas.

Entendemos a alegoría como peza dramática ou espectáculo teatral, popular en épocas diversas, ou recurso literario utilizado en moralidades e autos sacramentais (Kantrowitz 1973), nas farsas do teatro popular e nos momos do cortesán. Pezas nas que son comúns motivos como a personificación de fenómenos ou elementos da natureza, e a irrupción de seres sobrenaturais, e aproveitaron Aristófanes, Ovidio (*Metamorfosis*), Spencer (*The Faerie Queene*) ou Shakespeare (*O soño dunha noite de San Xoán*).

Nesta categoría encadramos *O xardín do castelo de Vidre e Rechouchío*, que curiosamente sinalan o principio e o remate da súa obra dramática de expresión galega, pois escribe a primeira antes da súa conversión á causa nacionalista, e a segunda cando se afasta dela. Dúas alegorías con trazos diferentes, inda que as dúas presentan, entre outros, un motivo moi querido ao rexionalismo e ao nacionalismo literario de todos os países, cal é o do paraíso perdido, que en Álvaro de las Casas, ou en Otero Pedrayo, adoita reflectirse na gloria pasada de pazos e casas grandes, coas súas liñaxes vedrañas e labras heráldicas. A vella Galicia rural convértese en *locus amoenus* por excelencia, motivo principal nas dúas, ben que

na primeira, o que debería ser espazo de lecer e paz, xardín con árbores e fonte, tórnase lugar de morte e destrución, por causa do quebranto do mandado da caste. Na segunda, tamén hai que destacar, entre outros fitos, o conto do “nobre cabaleiro da verde Irlanda amiga” (Casas Blanco 2014: 8), que nos achega á materia literaria de cerna celta, tan querida aos rexionalistas e nacionalistas naquela altura, e á tradición oral, moi presente na obra do autor. Por aí abrolla igualmente o degoiro simbolista, e por veces un pulo expresionista, para que a natureza se encha de sonoridades, emocións e sensacións nas que mostrar o fluír das subxectividade, as moitas feridas que laceran as almas, ou os arroubos de ledicia que as exaltan.

Como alegoría, o primeiro dos textos, seguindo o modelo dunha fábula máis filosófica que poética (Vygotsky 2006 [1925]), presenta unha sorte de lección moral a partir da resolución de dúas accións vinculadas que transcurren nun xardín e nun castelo, e derivan dunha acción anterior, que é a que provoca o desenlace trágico, e igualmente conducen ao proverbio moral que propón unha natureza revolta, en tanto se violentaron lei natural e orde social. No segundo texto, que poderíamos comparar co cadro que Sandro Boticelli titulou *Allegoria della primavera*, estamos ante unha celebración do amor, na que hai certa pegada das mascaradas renacentistas, que tanto desenvolveu o dramaturgo inglés Ben Jonson. Unha fuxida do real que contrasta fortemente coa mirada que constrúe *Matria*.

O xardín do castelo de Vidre, peza que dedica “ao marqués de Casa Real, meu bo amigo” (Casas Blanco 1926: 3), recrea as últimas horas do último día do ano, ou noite de San Silvestre, entre o xardín e a cociña dun vello castelo, que coñeceu tempos mellores. A acción vai do xardín á cociña, volve ao xardín, retorna á cociña e remata no exterior, coa visión dunha lenda inscrita na torre máis alta. O ambiente de decadencia abrolla por todas partes, tamén nos “montóns de libros desfollados” (*Id.*) que hai nos bancos do xardín, mentres “ouvea un vento de morte” (*Ibid.*: 5). Estamos ante unha paisaxe, física e humana, radicalmente crepuscular, que combina pasados lendarios con miserias actuais, e que por veces nos fai lembrar, na atmosfera xeral, o que se coñece como “dark romanticism”, un romanticismo gótico e sombrizo, marcado polo macabro, o grotesco, a noite, a melancolía e a morte (Lee 2018).

Don Carlos, o vello fidalgo que estudara en Bolonia e tivera destino na embaixada en

Rusia, pasa as últimas horas do ano escoitando ao fillo do seu mordomo recitar anacos de *Tristia* (I,3), as epístolas elexíacas que Ovidio escribe en Tomi, ao ser desterrado por Augusto lonxe de Roma, e moi marcadas pola nostalxia e a melancolía na despedida do seu e dos seus, ante o que sentía como condena a unha vida miserable. Mentres, no xardín e na noite chea de tronos en que se enterra o ano, as árbores manteñen parrafeos e vellas disputas que encirran un piñeiro e un alcipreste (Cibeles contra Hades), a fonte reclama piedade ao vento que ruxe anunciando mortes, e o propio Castelo conta parte da súa historia ao tempo que os lóstregos estoupan no xardín. Don Carlos verá pola fiestra como o vento arrinca un vello carballo no que estaba escrito o nome dun seu fillo, que supoñemos era o que esperaba Puriña, criada da casa que nesa noite morre a causa dun raio. Cando Don Carlos entoa un *mea culpa*, “fillo da miña alma: antes que viñeses polo mal camiño, foi mellor así” (Casas Blanco 1926: 20), o lóstrego que bate na fortaleza ilumina a lenda dunha pedra de armas sita na torre máis alta do castelo, na que se pode ler: “antes morir que manchar su sangre” (*Ibid.*: 20). Un lema, “Potius Mori Quam Foedari” (Belda Navarro 1994), que neste caso faría referencia á limpeza de sangue e ao acto impropio cometido polo fidalgo, e ao mellor tamén por iso “das cinzas da cociña sae un lumiño mirrado, que brilla un instante e apágase para sempre” (Casas Blanco: 20). Como en *Las cacochas* (1922) ou *El pazo de Lebre* (1929), con pousos decadentes similares, a peza contén un sentido lamento por tempos que foron mellores, e recrea o afundimento económico e moral da fidalguía, tema recorrente en Valle-Inclán ou en Otero Pedrayo, nun momento en que o autor mantén fortes vínculos coa aristocracia e a nobreza do Reino de España.

Polo demais, a peza fai uso dun recurso ben coñecido, a personificación (Melion e Ramakers 2016), neste caso de formas de vida vexetal e obxectos variados, desde un carballo á torre dun castelo. A presenza de personaxes animais tamén se documenta na literatura infantil e cabe lembrar *Alice's Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll (1865). Aparecen igualmente no teatro alegórico medieval, no renacentista e no barroco, na dramática máis popular (farsas, entremeses, momos, maios), e Valle-Inclán considera tal recurso nos “dramatis personae” de *Divinas palabras* (1919), *Cara de Plata* (1922) ou *Luces de bohemia* (1920, 1924). Pouco despois, Ramón

Otero Pedrayo tamén o usa para *A lagarada* (1929) ou nalgunha das dezaseis pezas que recolle no *Teatro de máscaras* (1975), como *A subrevazón dos traxes*, escritas contra 1934.

Rechouchío publícase en 1936, despois dunha vaga de literatura comprometida. O autor volve aos escenarios modernistas, onde a natureza cobra vida e rebule habitada por seres fantásticos, ben que haxa diferenzas substantivas co texto anterior. Castro Rodríguez publicou un estudo preliminar ben interesante na edición facsímile de *Toxosoutos*, onde destaca que “continúa moi preto tanto da vía clásica dos trazos recorrentes do lugar idílico como da vizosa tradición galego-portuguesa medieval” (2014: 19). Así, a peza recolle o motivo do *locus amoenus*, con árbores, paxaros e fontes, en tanto a acción transcorre nun xardín barroco descrito nunha prosa requintada e floreada, pero tamén se relaciona coas cantigas de amigo, coas que se teñen por “cantigas de romaría” (Brea 1999), pois a “senhor” baila e comparte vivencias e esperanzas coas amigas, as fadas, e coa Vella dos Contos dos Nenos Ruíns, que ben podería representar a figura da nai, que aquí facilita o amor en vez de reprimilo ou desaconsellalo. Un personaxe cun nome que fai lembrar o lado escuro dos contos de fadas, con todas as connotacións que ten igualmente o personaxe da Vella, tantas veces con poderes máxicos que pode utilizar con intencións diversas.

A peza recrea as tristuras de Novelúa e as soidades polo amado ausente, mentres oito fadas, a modo de coro, van facendo progresar a acción, e a Vella dos Contos estimula o encontro con Ronsel e o casoiro final, bendicido pola terra e o mar, representados por un Labrego e un Mariñeiro, nun ritual de fertilidade. A acción vai decorrendo ao pé das estatuas de Baco, Niobe, Niké ou Hermes, coa carga simbólica que agochan, e que, dando conta de catro estados emocionais, sinalan un tránsito entre o desexo, a visión da morte, o trunfo da vida e o anuncio da chegada do amado, dando pé a escenas cunha variable dimensión erótica, tendo a peza un arrecendo prerrafaelista moi notable.

O autor, en toda a súa obra, tira partido da toponimia galega con finalidades diversas, conformando unha xeografía máxica. Neste caso, San Cristovo de Novelúa é unha parroquia no municipio de Monterroso, en terras da Ulloa, que conta cunha magnífica igrexa románica, construída sobre un antigo castro, e no lugar hai noticias de ritos de fertilidade que se celebrarían noutros tempos. Tal topónimo,

Novelúa, podería proceder do sintagma “nove lúas”, como as nove ondas da praia da Lanzada, pero tamén do nome dun presbítero, fundador dun templo no século VIII, e de nome Novelo, quen tería unha irmá de nome Lúa. Sexa como for, o autor adoita botar man da riqueza toponímica e lendaria de Galicia, coa que recrea mundos en pezas ou relatos e dá nome a personaxes como esta “senhor” que pena en saudades.

As dúas pezas son alegorías. No primeiro caso en relación ao crepúsculo da fidalguía e das vellas liñaxes, como ocorre en *El pazo de Lebre* ou *Xornadas de Bastián Albor*, e así remata cunha máxima moral, ao lembrar un lema de casas nobres verbo dos casoiros desiguais. No segundo, ao presentar o amor como unha experiencia á que non cabe renunciar, vella idea do “carpe diem” que lembra Castro Rodríguez na súa introdución (2014: 29). Un amor libre, carnal e sensual, encirrado pola Vella dos Contos dos Nenos Ruíns, e tal vez nesa referencia aos nenos “ruíns” atopemos liñas para indagar nalgunha significación complementaria da peza, nalgunha mensaxe latente. Pois é co rechouchío, cos trilos da paraxada, como adoitamos espertar nas aldeas. E hai moitos espertares.

5. O drama existencial

Como se dixo, na súa conferencia de 1924 sobre o teatro galego, Álvaro de las Casas propón “un teatro poético, de temática histórica e representábel en calquera lugar da xeografía galega” (Tato Fontaiña 1997: 162). Polo seu maxín ao mellor andaron pezas de Larra ou Marquina, e unha materia dramática asentada nos feitos da nobreza galega, que, na lembranza de Bastián Albor, “fixo o seu” (1931b: 34), como mostran, segundo el, tantas liñaxes, pazos e castelos. Porén, agás no caso dunha das súas pezas en castelán, *Los villanos de Armentar. Poema escénico en un acto* (1924), que recrea un suceso de armas nas guerras irmandiñas, non podemos afirmar que o autor orientase a súa escrita nesa dirección e menos na escolla dunha materia dramática histórica, inda que haxa pezas con ese transfundo, como *A morte de Lord Staüler* ou *Sabel*. Outras como *Pancho de Rábade* ou *A volta* son historias de vida, vinculadas coa emigración e coa volta ao fogar, feito histórico diferencial do país, pero cunha maior pegada existencial.

Con todo, naquela primeira peza que sitúa en Armentar e recolle feitos bélicos, mostra

un bo coñecemento da historia de Galicia, e máis concretamente da casa dos Ulloa e dalgúns acontecementos relevantes, como os que conta López Ferreiro na novela *O castelo de Pambre* (1895), dos poucos que non foi derruído polos Irmandiños grazas ás conversas que con eles ten o señor da fortaleza, Sancho Sánchez de Ulloa, circunstancia que aproveita para fuxir do asedio. Non obstante, os Ulloa dos que descendían os de Esposende tomaron partido, con Fernando de Castro, por Pedro I de Castela. Gonzalo Ozores de Ulloa participa na batalla de Montiel e coa derrota dos lexitimistas acaba preso. López Ferreiro recrea o seu retorno a Galicia e a loita por recuperar terras e poder. Dalgún xeito hai un interese por presentar aos Ulloa, liñaxe da súa muller, como xentes de ben no seu trato cos vasallos, e con eles a toda a nobreza e a toda a fidalguía do país.

Los villanos de Armentar recrea un episodio ficticio durante as revoltas irmandiñas, no que un castelo é asediado por forzas rebeldes. Tamén dá conta dun conflito amoroso, pois Don Fernando, señor do castelo, pena pola ausencia da súa dama, Dona Blanca, que abandona o pazo ao que chegara para casar con el. Un penar de amores ao que se suma o derivado da estraña desaparición do seu fillo. Velaí as razóns do seu lamento:

Hay una espesa negrura
que envuelve toda mi vida,
entre una dicha perdida
y una hallada desventura
(Casas Blanco 1924a: 15).

A trama enfía tres conflitos (asedio do castelo, perda da amada, desaparición do fillo), que se mesturan na acción dos personaxes, na que non faltan cantigas de amor nin cartas de adiñación. Esa concorrencia de varias liñas de acción é un trazo que atopamos noutras pezas, pero tamén o costume de deixar algún curso aberto, sen resolver, como acontece na que comentamos, pois nin saberemos as razóns da partida de Dona Blanca, nin da súa fortuna. Queda o misterio, mentres unha muller canta:

Heiche d’esperar meu mozo,
inda que morra n’a espera
que cando morrendo’ un ama
parez que se morre en festa
(Casas Blanco 1924a: 17)

Velaí a vivencia da saudade, que Don Fernando traslada no soneto que comeza co verso

“Señor, señor, dame para quererla” (1924a: 14), e deixa no lector preguntas varias, as mesmas que xorden no remate doutras pezas nas que, insistimos, o caer do pano non implica o peche de accións en curso. Tamén abrollan preguntas sobre outros préstamos como o que poida derivar do máis famoso soneto atribuído a Juan de Ávila.

A morte de Lord Staüler, ten como marco a denominada Primeira Guerra Civil de Castela (1366-1369), pois no texto secundario podemos ler que a acción transcorre cando “reina en Castela Pedro Primeiro” (Casas Blanco 1929b: 5). A longa loita de Pedro I contra Henrique de Trastámara, terá unha certa repercusión en Galicia, mais non se producen feitos de armas importantes, agás o asedio da cidade de Lugo por Henrique. Secasí, cómpre destacar que entre 1369 e 1371 unha parte importante da nobreza e das cidades galegas, trala morte de Pedro en Montiel, aclamaron como rei de Galicia a Fernando I de Portugal. Logo de que este renunciara, reclamou o trono John of Gaunt, casado cunha filla de Pedro, Constanza. En 1386 John viaxa a Galicia a tomar posesión do reino, para despois, aliado co rei de Portugal, João I, invadir Castela. Porén, en 1387 as tropas inglesas sofren un andazo e finalmente John pacta co rei de Castela a retirada. Vai ser entón cando algunha compañía de arqueiros galeses ande por Galicia.

A peza recrea o asedio ao Castelo de Lindo, cabo de Lilorín, e aquí volve a xeografía máxica asentada nun uso poético e simbólico da toponimia (Angueira 2014). No asedio participan tropas lexitimistas galegas, apoiadas por un grupo de arqueiros chegados de Gales e comandados por Lord Staüler, estando o castelo en poder de forzas leais aos Trastámara, e comandadas por un alcaide novo que goza dun enorme aprecio popular. No obstante, a mirada que propón o dramaturgo implícito sitúa as vivencias humanas por diante de antinomias vinculadas aos bandos enfrontados, ao mellor lamentando, con Vicetto, a desunión das forzas galegas e as súas consecuencias (1872: 383). Varias escenas mostran cursos de acción diferentes, e así temos secuencias de vida dos guerreiros galegos e dos arqueiros galeses, xuntos e separados; encontros dos xefes da tropa lexitimista, e finalmente a escena final coa (ir)resolución do conflito, dobremente trágica. Nelas destacan personaxes relevantes, como poidan ser Xoaquina ou Lord Staüler. A primeira porque, amais dos segredos que a envolven, nas súas cantigas abrolla una rica

tradición oral de vellos romances que o autor ben coñecía, e o segundo porqué será o vehículo por medio do cal se constrúa un pouso de saudade e de baleiro existencial marcados sen dúbida pola certeza da morte, que implica non volver á terra propia, e pola inutilidade e crueldade da guerra.

No pano de fondo das guerras de Castela, van emerxendo esoutras historias das que tan pouco saberemos. E así temos a da Condessa de Penafría e o seu fillo, a de Xoaquina e as súas relacións con Don Luís ou con Lord Staüler, a peripecia deste último, lonxe das súas terras galesas, as dos soldados galegos e galeses, pero tamén poderemos ler o romance do conde Berlín, que tanto nos fai lembrar un outro romance publicado en *Sulco e Vento*, o de Don Pedro Mexía. Tamén (des)coñeceremos as causas do destino trágico de Lord Staüler ou a razón das súas decisións últimas, que ao mellor poderían explicarse na queixa dun guerreiro galego xa vello, que retruca o comentario dun guerreiro novo: “¿De que rei? Dimo ti, Coutiño. Decíde vós, homes da pouteira. ¿De que rei? Eu teño ouvido falar dun Alfonso, dun Pedro, dun Enrique... ¿De que rei? ¿Cal é de todos tres...? Aquí quen manda é o rei das tebras” (Casas Blanco 1929b: 17-18).

Se na peza *Los villanos de Armentar*, a batalla final entre irmandiños e nobres non ten lugar, pois Don Sancho, en nome do pai, acepta as demandas dos rebeldes, tamén aquí o conflito esmorece coas mortes da Condessa e Lord Staüler, mentres ao lonxe se escoitan berros a favor de Pedro de Castela, licenza irónica tras da que se pode adiviñar a crítica da guerra, ou a lembranza das lealdades galegas. Velá cursos de acción entre os que o conflito histórico vai pasando a un segundo plano para traer ao primeiro os conflitos humanos, entre os que destaca a traxedia existencial de Lord Staüler, e das súas xentes. De novo, fatalismo e saudade, e preguntas que activan o rol lector.

Outro tanto acontece con *Sabel*, peza breve na que, tendo como marco histórico de referencia os preparativos da Revolución de 1846 en Galicia, asistimos aos galanteos entre o capitán Xosé de Leis e Lady Kilrush, dama irlandesa de Cill Rois, vila sita no Contae an Chláir (Irlanda). Aquel está casado con Sabel, quen contempla a escena ao lonxe, asumindo o sacrificio persoal que se recrea no Romance de Don Sancho, co que adormece o seu fillo, antes do pano. A acción transcorre, entre xogos e conversas, nun pazo fidalgo, e vendo personaxes como a Vizcondesa de Láncara, cabe

lembrar a Juana María de la Vega Martínez y Losada, Condesa de Espoz y Mina, quen na súa casa da Rúa Real da Coruña tanto promoveu reunións de forzas liberais, nas que chegaría a participar o comandante Miguel Solís Cuetos, un dos líderes da dita Revolución. Outra vez abrolla aquí o motivo da saudade, trazo común dos pobos celtas atlánticos, que, en palabras de Lady Kilrush, serían “irmáns de raza”, ao teren todos “a mesma saudade, as mesmas tristuras, esa mesma ledicia de sentirse en bágoas” (Casas Blanco 1934a: 22); pero tamén hai pousos de saudade na dor inmensa de Sabel ante a “volubilidade do seu home” (*Ibid.*: 26). Unha vez máis o conflito histórico vai deixando paso ao conflito persoal, o que fai que aos poucos vaia collendo forza o drama inmenso de Sabel, verdadeira heroína, e tal vez por iso a peza leva o título que leva.

Similar mestura de planos hai en *Pancho de Rábade* que leva o subtítulo de “Vía Crucis en VI estacións”¹⁵, peza que foi pretexto dun espectáculo homónimo presentado en 1974 polo grupo Candeia, de Noia, con dirección de Xosé Agrelo Hermo. De novo aparecen espazos máxicos, que transita o ariadno Pancho de Rábade cando volve á terra e á casa familiar despois de andar polo mundo. En cada un, en cada estación, un curso de acción, un conflito, unha temática relevante. Así, a rúa primeira pola que anda, xa dá conta do ton narrativo, semántico e pragmático da peza, ao ser unha:

(...) rúa longa, tristeira, medoñenta; rúa enlousada de pedras esvaradizas e brillantes; rúa de tendas miúdas e pretas, como nichos de Camposanto; rúa de outos paredós a conter viñas enramexadas; rúa de pazos antergos, con troneiras do castelo de Herodes; rúa retorta de vai e vén; rúa estreitiña do dezasete, con cheiro de lendas e arume de cancións romances. (Casas Blanco 1930a: 11)

No seu andar, Pancho conversa con seis persoas, seis cruces que exemplifican os males que naquela altura padecía Galicia, e que non son tan diferentes dos que agora mesmo padecemos. Na conversa que ten con Antón Pitorrín (estación 1) ou con Jumersinda López (e. 3), abrolla o drama do abandono da lingua e das tradicións propias; na parolada coa Vella de Cuíñas (e. 2) saberemos do gusto das xentes do común por andar en preitos cos veciños; con Delmiro (e.

4) fala dunha educación allea ás necesidades reais da infancia e da mocidade (Casas Blanco 1931d, 1931e, 1932a); as palabras do Mozo (e. 5) que se vai de ariadno polo mundo, mostrarán o drama da emigración, e coa chegada á casa de Rosa de Láncara, súa irmá (e. 6), saberemos das condicións de pouquidade, abandono e miseria en que vivía unha parte importante das xentes do agro no primeiro cuartel do século XX. O drama existencial estoura nos retallos de vida que vai confrontando Pancho de Rábade, sen esquecer o do propio protagonista, un home derrotado pola vida que volve a un mundo derruído en todas as ordes posibles. Por riba da pulsión instrumental evidente, latexa un conflito existencial de maior fondura, que na última escena deriva en melodrama lacrimógeno.

A volta, peza breve que decorre nun escenario máxico que nun primeiro plano se concreta nun espazo escolar, recrea o diálogo entre un vello cego, noutro o escolante Xohán de Miñortos, e un rapaz, no que aquel conta os seus infortunios vitais, mentres se van revelando cousas pasadas que aumentan a súa vivencia da derrota, despois de andar fuxindo do pasado polo mundo adiante. Tamén aquí, no pano que enmarca o conflito, estoura unha Galicia máxica, sobre a que se proxecta a Galicia irredenta, real e veraz:

Unha fiestra aberta á campía. Vai sendo noitiña e óllanse por ela os derradeiros lumes do sol e as primeiras somas, que parece que veñen choutando por enriba dos valados a manducar nas coitadas chabolas aldeáns, que se arremuíñan medoñentas en volta da espadana freguesa. Solpor outonizo nas penedías da serra de Milarelle. Fungan os piñeiros nas esgrevias ladeiras, e nos outos esváese o brancor albexante dos granitos. Como micos enrabexados, mían os eixos dos carros polas congostras embaixo. Parrandean os rapaces no alpendre do Chuco de Laza. Por veces latexan na fiestra, incertos de vieiros, uns mouchos miúdos e titiriteiros aínda coa quentura dos ovos. Agoira un lebrél no liñar da Pepa Fanía. (Casas Blanco 1933: 160)

Como imos vendo, un dos aspectos salientables dunha boa parte da obra dramática de Álvaro de las Casas está nos textos secundarios, onde destaca a voz dun dramaturgo implícito que, malia excesos por floreo, recrea con esmero a contorna que habitan os personaxes,

¹⁵ Lendo a peza na súa configuración estrutural, o subtítulo non pode ser máis acaído, considerando ademais a paixón de Pancho.

conformando unha xeografía física e humana, e por tanto cultural, cunha enorme riqueza, que deriva da toponimia, das conformacións das paisaxes, das forzas naturais que se despregan, ou do acontecer das xentes e dos seus nomes e historias, das súas culturas. A pegada de Valle-Inclán semella evidente.

6. Agit-prop enxebre e drama insurreccional

Tanto os rexionalistas como os nacionalistas entenderon a creación dramática e teatral como medio de difusión do seu ideario, en textos diversos, que van do parrafeo no que se critican usos e costumes ata pezas máis elaboradas con mensaxes precisas dirixidas a lectores ou espectadores (Vieites 2005). Por iso tanto a literatura dramática como a escena teñen unha clara dimensión instrumental. Poderían darse moitos exemplos, mais abonda con *A man de Santiña* (1921) de Cabanillas, *Almas mortas* (1922) de Villar Ponte ou *A fiestra valdeira* (1927) de Dieste.

Amais desa tipoloxía textual, hai outra, máis produtiva, na que o desexo de propagar o ideario vai acompañado dunha invocación á mobilización, á acción, co que agroma unha vontade de axitación das conciencias, que se desenvolve en Europa e América (AA. VV. 1977), pero tamén en España, onde abrolla con forza un teatro de tendencia revolucionaria (Castellón 1994), que mesmo prende na Coruña, grazas ao Centro de Estudios Sociales Germinal (Freán Hernández 2009). Por iso podemos falar dunha sorte de peza na que se combinan os elementos citados (difusión, axitación, propaganda), coa defensa do enxebre, do propio. E diremos “axitación e propaganda enxebre”, seguindo a Pena cando fala de “vanguardia enxebre” en Galicia (1996, 2016), e considerando textos como *A patria do labrego* (1905) de Villar Ponte, *Mal de moitos* (1915) de Charlón e Sánchez Hermida, *O fidalgo* (1918) de San Luís Romero, ou *A retirada de Napoleón* (1920) de Prado Lameiro, coas distancias que se queiran establecer entre textos e autores (Fernández González 1999).

No caso de Casas Blanco, tal acontece en pezas como *O tolo de Lastra* ou *A gabilla*, publicadas, con *Dente de Ouro*, no volume *Tres conversas*, presentadas cunha breve nota na que o dramaturgo empírico se dirixe aos “rapaces da miña Terra” (1931a: 4) aos que pide loitar “pola redención dos nosos labregos”, sendo preciso antes “meterlles na alma o sentimento de independencia que hoxe non teñen” (*Id.*).

Pensaba Álvaro de las Casas nos mozos que pouco despois formarían parte de Ultreya para esa empresa?

O tolo de Lastra, presenta un diálogo entre o personaxe do Tolo, que moito fai lembrar ao Fuso Negro de *Cara de plata* (1922), e un Vello, no que polo medio de frases sen sentido e xogos de palabras o Tolo vai armar un discurso crítico e racional no que lle mostra ao Vello que os que pensan e viven de forma irracional son os que padecen todo tipo de males sen lles poñer solución, debido á súa submisión e á incapacidade para tomar un curso de acción que alente unha vida nova. Así abrollan as verdades acedadas, que mostran a cordura do Tolo, a mesma que fai que as xentes o acantacen nos camiños. Unha peza especialmente relevante e moi actual pois mostra como se constrúe a hegemónía e a dominación (Gramsci 1977), pero tamén como se asume e dá por boa a submisión, pois as clases subalternas conceden que mande quen ten que mandar. Nesta obra parécenos ben interesante o final pois non remata coa habitual invocación ao receptor implícito senón que presenta a situación de submisión e dependencia para que cada quen tire as súas conclusións, e aposta por unha recepción activa, na que a mensaxe debe ser construída.

A gabilla, vocábulo castelán que se escribe “gavilla”, e que refire un feixe, mollo, brazado ou gavela, fala de xuntanza de elementos dunha mesma clase, pero tamén pode indicar un grupo de bandidos que asaltaban xentes en casas e camiños, e agora refire un fato de persoas que buscan o lucro propio simulando andar en defensa do benestar alleo. Esa poliseimia abrolla nos diálogos de Mincho, zapateiro, primeiro con Don Xaquín e despois con Don Lois, avogado e médico, que veñen pedirlle o voto para cadanseu partido, aínda que non o piden para eles, ao non ser candidatos, senón para os que se coñecen aínda como “cuneros”, figura coa que Prado Lameiro escribiría unha peza moi notable, *A retirada de Napoleón*, estreada pola Coral De Ruada en 1920. Logo chega Xan, que lle ofrece ao Mincho o seu voto, pedíndolle que se presente el, e dándolle argumentos a favor da unión como vía para a emancipación: “Pasámo-la vida a traballar para os nosos verdugos: imos agora a loitar para nós” (Casas Blanco 1931a: 53). Xan actúa como axente activador de conciencias, personaxe funcional en moitos textos da época, e aquí busca convencer a Mincho para que quebre a vella cadea da dominación. Cando volven Don Xaquín e Don Lois onda el a saber se lles vai

dar o voto, será el quen lles pida que voten por el. Remata a peza cun chamamento á loita de Mincho: “Ei, rapaces! Poñede man nos mallos que imos a escorrentar a esta gabilla solta” (*Ibid.*: 55). Pois a única maneira de acabar coa “gabilla” que tantos males trae ao país, e formar unha “gabilla” propia, e non para asaltar facendas senón para melloralas.

Unha terceira peza, *Mitin*, presenta conversas entre Míngos, Solón e Don Xoquín, nas que volven aparecer temas recorrentes como hexemonía, submisión, caciquismo, achega de votos, amais da crítica de certos costumes como poidan ser o uso do castrapo ou o abuso da xustiza para beneficio persoal e creba de facendas e da unión veciñal. Tamén abrolla a temática dos indianos, lembremos *Almas mortas* de Villar Ponte, e das transformacións que trouxeron, entre elas a merca dos vellos pazos do señorío que transforman en mansións de recreo, como explica Solón ao falar da Casa Grande dos Quintáns (antes propiedade da familia de Don Xoquín): “El indiano púsolo todo de galerías, desmochó la torre, picou aqueles bichos de la piedra de armas, echo embajo la cheminea... Agora tiene otro nombre, llámanle Villa-Rosario” (Casas Blanco 1935b: 172). Nas conversas abrollan as relacións de dependencia que motivan determinadas conductas, como a antedita submisión que se traduce en hexemonía. Por iso non cabe para os dominados apoiar o programa de Don Xoquín, que demanda “hixiene, limpeza, traballo, cultura, método, orde” (*Ibid.*: 175), pois carecen dunha conciencia transitiva e crítica, sumidos na identidade subalterna. Esa rolda incesante do poder é a que fai que Míngos, ante a pregunta de Don Xoquín, “Ti cres en min, meu vello Míngos” (*Id.*), lle responda “con moito medo”, “Eu si. Pero non llo digo a ninguén” (*Id.*).

Son tres pezas breves, moi doadas de escenificar, que buscan trasladar ao público lector ou espectador problemas esenciais que padecía antes, que padece agora, unha parte importante da poboación galega. Problemas que impedían, e impiden, a emancipación, en tanto as relacións de poder se asentaban na submisión, a que criticaba Castela coa frase: “Mexan por nós e temos que dicir que chove”. Velaí a actualidade dos tres textos, en tempos avoltos nos que as formas de construír e manter hexemonía e denominación seguen avanzando e diversificándose, e o benestar da maioría segue diminuído de forma exponencial.

Caso diferente é o de *Matria* (1935), que consideramos “drama insurreccional”, pois garda

bastantes semellanzas cunha peza de Lady Augusta Gregory e Yeats, *Cathleen ni Houlihan* (1902), publicada en galego, na primeira versión de Villar Ponte, no número 8 de *Nós* (1921). Nela de Albán, personaxe principal e núcleo da acción en *Matria*, mantén semellanzas coa Vella Pobre (Cathleen) que percorría aldeas e casas por Irlanda adiante chamando xentes á rebelión que tivo lugar en 1798 contra a ocupación inglesa. De igual modo, hai unha certa semellanza coa Vella que atopamos n’*O Mariscal* de Cabanillas, que se presenta “de xeito maxestoso, aristocrático, de branquísimos cabelos” (1996: 198), e que nos *dramatis personae*, se explica como personificación da “Raza” (*Ibid.*: 11). O mesmo fará o dramaturgo implícito nas indicacións da escena primeira de *Matria*: “esta velliña que esmorece aflita, ergueita aínda como un piñeiro lanzal podería significar a Patria nun fermoso lenzo de retablo nacional” (Casas Blanco 2002: 5). Con todo, a diferenza de textos como *A patria do labrego* ou *O fidalgo* de San Luís Romero, aquí prodúcese unha invocación á rebelión (armada) e curiosamente o autor recupera ideas da súa conferencia en Portugal na que propoñía textos cos que construír un teatro de loita (Casas Blanco 1924b.: 363), outro motivo de investigación ben interesante.

Porén, a miseria presente na que habita Nela de Albán, non empece un pasado aristocrático e glorioso, que ela mesma lembra ao falar co primeiro dos fillos que lle marchan da casa na procura de fortuna, fartura e liberdade: “en lenzos de liño real durmín os meus soños, e só pedras teño en que pousar a testa; fidalgos pazos por herdanza tiven, e esmola ando a pedir” (Casas Blanco 2002: 13). Saberemos logo do Pazo de Manle e da liñaxe dos Albán, noutro tempo poderosos, hoxe humildes, e de como “pedras de Manle empedran os camiños vilegos” (*Ibid.*: 26), símbolos poderosos cos que tamén se afonda no menosprezo da vila, como marco de desgaleguización, e na gabanza da aldea. A peza deixa sentir o peso das antinomías na construción dun imaxinario no que se contrapón o propio co alleo, xente do país coa de fóra, estranxeiros que son a encarnación de todos os males posibles, visión moi común en pezas cunha dimensión instrumental como poidan ser as de Lugrís Freire (Vieites 2006).

Velaí a Terra noutroira fartureta e venturosa e hoxe aldraxada e sometida, mentres os fillos foxen da miseria, e andan as terras todas ao tempo que os estranxeiros ocupan pazos e facendas. Dos tres fillos de Nela, os tres partirán.

Bastián, ao igual que o pai de Migueliño, volve enfermo a morrer na casa da Nai, mentres Xelo acaba ferido e morto, cando a revolta armada que promove é derrotada, e o Coro das Mulleres (tráxico e grego) proclama a desfeita nos seguintes termos: “En Manle temos mortos para facer funeral cada día do ano” (Casas Blanco 2002: 39). Na escena final aparece na casa de Nela o fillo máis novo, Xohan, o mariñeiro que fora ver os mares todos e volve “para vingar a matanza” (*Ibid.*: 44), enfiando, ao pé da nai morta, unha proclama épica chamando á revolta: “hoxe estamos vencidos, pro mañá venceremos” (*Id.*). Interesan especialmente os personaxes femininos, mulleres de nome Delaira, Ádega, Cantina ou Sabel, e o Coro de Mulleres Aflitas, nas que o dramaturgo implícito suma as voces críticas das mulleres todas, mentres os homes loitan en montes e camiños. Os roles repártense segundo unha mirada de xénero dominante naquela altura, na que palabras como Terra e Nai, en tanto substantivos femininos, mantiñan relacións de forte sinonimia. O título, *Matria*, é ben indicativo.

Segundo podemos ler nos paratextos do volume publicado, o autor asina a peza en Noia, un 22 de marzo de 1935, feito sorprendente se temos en conta o que escribe Diéguez Cequiel sobre a súa estadia no cárcere durante dezanove días, con Suárez Picallo, pois unha vez sae dos calabozos do consistorio compostelán “a grande actividade do ourensán vai esmorecendo” (2003: 79). Un feito que ao mellor ten algo que ver con algunha estraña superposición de actitudes e maneiras de entender a vida, que tanto marcaron a súa existencia e mesmo a súa obra literaria e ensaística. Roberto Blanco Torres, escribirá unha nota en *SER (Semanao Gallego de Izquierdas)*, na que presenta a peza como “gran drama de exaltación nacional”, destacando que “é unha das mellores cousas que ten feito Álvaro de las Casas..., con verdadeiro ambiente e senso artístico e ben trabado axustamento psíquico na vida dos personaxes”, amais dunha “finura e unha precisión de linguaxe que eu quixera servise de modelo para os que cultivan as nosas letras” (1935: 7).

Entendemos, con Blanco Torres, que se trata dunha das pezas máis elaboradas e logradas do autor, que destaca en sintetismo e simbolismo. Así, o dramaturxista ficticio, pensando na escenificación, opta por prescindir da requintada descrición de espazos e tempos, para dar sentido á súa primeira nota: “Os traxes extraordinariamente simples. A obra manterá sempre unha armónica severidade de estampa”

(Casas Blanco 2002: 3). Aquí, o texto secundario, lonxe da perspectiva do máxico realismo doutras pezas, está ao servizo do retrato máis íntimo do personaxe central, Nela de Aldán, a quen se dedica a longa descrición que antecede a primeira escena, que se mestura coa cantiga do Conde Laiño, para afondar máis aínda na dimensión simbólica. De igual xeito destaca o xogo escénico dos personaxes, concibido como unha coreografía, tonalidade coral que fai lembrar o concepto de “oratorio” na súa visión máis dramática ou narrativa, e non tanto musical, pois nese sintetismo invocado tamén xogan un rol importante os silencios.

7. Drama rural e farsa macabra

En realidade ben poderíamos falar de “folc-drama”, pensando nalgunha peza de Synge (Vieites 2002a, 2003b), incluso de “comedias bárbaras” (Vieites 2016), dada a pegada que, ao noso entender, semella ter deixado o arrousán no ourensán (logo ribeirán), e considerando elementos en pezas como *Cara de Plata*, *El embrujado* ou *Las galas del difunto*. Tamén podemos establecer algunha relación coa denominada “Comédie rosse” (tal vez “comedia cruel”), que explora e desenvolve Méténier (Gerould 1984), ao fundar en 1897 en París o Théâtre du Grand-Guignol, que aposta por un modelo de espectáculo teatral marcado por un naturalismo sórdido e macabro, adobiado con escenas de terror, horror e sangue, sendo outro dos dramaturgos desa xeira André de Lorde (Déak 1974). Un modelo que en Galicia tivo eco en pezas de Villar Ponte, *Entre dous abismos* (1920) e *Nouturnio de medo e morte* (1935), ou en relatos de Casas Blanco (1931c).

O outro preséntase como un conto dramático en tres escenas que mestura a partes iguais naturalismo cru ou expresionismo. Este último abrolla da paixón acendida dos personaxes pero tamén dunha natureza animada que semella acompañar e encerrar o decorrer da traxedia. O título fai referencia ao apelativo con que diferentes personaxes poden considerar dous suxeitos que poden interferir cos seus desexos, ou cumprilos: (1) o fillo de Xan, de nome Xanciño, que tamén é neto de Ramón de Rabelle ao ser fillo da primeira muller de Xan (agora morta), e (2) o fillo que van ter Xan e Sabela, sendo Sabela a criada que se xuntou co Xan cando a filla do tío Ramón finou. Así, por veces, para Sabela e Xan, o outro é Xanciño, pois o fillo que eles terán por propio é o que está por nacer, mentres que noutros momentos o outro é o non nato, en tanto Xanciño vai herdar os

bens do seu avó, quen pola súa vez considera ao outro (ao non nato) un perigo para o seu neto. Así prodúcese un xogo entre o “noso” e o “outro”, pero tamén entre o rico e estoutro, e emerxe o tema central da peza: a cobiza e o degoiro que provocan os bens alleos e o desexo de preservar os propios. O dramaturgo implícito sitúa a acción fóra de Galicia, pois “as cousas pasan lonxe, moi lonxe, nunha terra imprecisa” (Casas Blanco 1930b: 11), poida que na “terra onde nacen tódolos homes ruíns, país daqueles outros que ás veces veñen xunto de nós a ferirnos cos aguillóns emponzoñados” (*Id.*). De novo estamos ante a xeografía dicotómica que estoura en *Matria*.

Con todo, a medida que progresa a acción asoma a mesma Galicia recreada noutras pezas, onde as vellas tradicións (feirantes que cantan coplas, mozas e mozos que van ao fiadeiro, artesáns de alquitara...) se mesturan con algunha modernidade (o son dun gramófono no casal do indiano). Un mundo primitivo, moi ben retratado na escena inicial, na que Sabela e Xan pasan a noite bebendo viño, e que contrasta coa segunda, que transcorre na casa grande e xa vedraña do tío Ramón de Rabelle, que tanto se parecen, casa e personaxe, ao lugar que habita Don Pedro Bolaño en *El embrujado*. Nese mundo primitivo e máxico e na noite escura da terceira escena, é onde alenta a morte e estoura a traxedia, na casa onde só pode haber un neno: este ou o outro. Ramiro, criado do tío Ramón, provoca o desenlace cando, armado cunha escopeta e chantado diante da porta da casa de Xan e Sabela, tenta protexer ao Xanciño do que semella morte segura, mentres asubían as curuxas entre a “chuvia miúda e tristeira de noite de Defuntos” (Casas Blanco 1930b: 55). Como noutras pezas, o dramaturgo implícito opta por un final aberto e os lectores non chegan a ter unha idea precisa do alcance real da traxedia. Ramiro dispara a escopeta e parte do misterio queda por enxergar.

Papai pode considerarse un conto escénico, moi breve, que transcorre na noite, nesta ocasión “pecha e fonda”, na que as estrelas “cintilan esvaídas no luar” (1932b: 224). Dous cativos atopan o corpo sen vida dun afiador, Bastián de Miñortos, a quen un dos cativos lle quita os cartos que leva para evitar que llos rouben os malfeitores e ladróns que inzan os camiños, coa intención de llos dar ao fillo de Bastián, seu amigo Pepiño Nombelo. Cando este aparece, danlle os cartos, e logo foxen, cheos de medo, mentres Pepiño, “estragado de espantos”, chama polo seu pai (*Ibid.*: 225). Un texto dunha sinxeleza extrema, que no seu

sintetismo acerta a crear unha situación chea de significantes, ao mesturar elementos moi diversos, desde a negrume da noite que ameaza con bandidos agochados ata a compaixón que senten os cativos polo seu amigo, sexa a inocencia e a ilusión do Pepiño sexa a vivencia da perda e da morte. Unha escena moi ben construída que dá conta da imaxinación dramática de Casas Blanco.

Nos dous casos, estamos ante pezas que recollen o motivo da “ironía trágica”, en distinta forma e grao, porque os lectores saben máis que os personaxes e tamén saben do destino trágico que lles agarda, malia que no texto anterior, *O outro*, unha capa de néboa envolva o desenlace, pois non se sabe, de certo, o que pasou co Xanciño, por moitas inferencias que queiramos facer.

En *Dente de Ouro* domina a hipérbole, a acción transcorre no “*sagrado de San Mamede de Caseiroa, todo en roda da igrexa*” (1931a: 21), e na mesma participan o dito Dente de Ouro, O Rebeque, Vaiamodo e Caramuña, personaxes definidos nos alcumes, practica moi común en Galicia que dá conta do enxeño das xentes, e que tanto aproveitou Valle-Inclán. Os catro cean no adro da igrexa, cheos de viño e augardente, mentres fan soar nun gramófono cantigas da época, ben rechamantes. Ao estar cabo das campas, Dente de Ouro vai lendo as lápidas, ata que dá coa de Xaquín Rodríguez, a quen ten por pai, e dálle por botar os ósos fóra da caixa. Finalmente Vaiamodo, vello sabido e rosmón, fará unha revelación, e Dente de Ouro “fica morto como unha moneca de guiñol”, mentres o “Rebeque e mailo Caramuña rin como doídos” (*Ibid.*: 34). Nesta peza cobra relevancia a dimensión máis grotesca, macabra e mesmo cruel, dunha realidade que semella un pesadelo, que tamén lle é propia a pezas de monicreques. Se antes falabamos do “grand-guignol” ou de negrume romántica, agora destacamos un pouso expresionista e a filiación grotesca que define o concepto de “esperpento”.

Por todo o escrito, estas catro pezas, que fan da brevidade virtude, ben se poderían considerar “comedias bárbaras”, pois nas catro hai unha combinación variable dos elementos propios do drama rural e da farsa grotesca, pero tamén “folcdramas”, cando menos se consideramos a maneira en que Synge quixo retratar as esenciais da Irlanda máis rural en títulos como *In the Shadow of the Glen* (1903) ou *The Well of the Saints* (1905), e que se teñen por paradigmas dese taxon, o “folcdrama”.

8. Pezas para a mocidade.

Contamos cos monólogos breves *Os pecados*, *Medo*, e *Meus reises* (1936d), cunha orientación ben diferente, nas temáticas e na forma, pero tamén no que atinxe ao receptor implícito, pois semellan estar dirixidas a un público lector ou espectador máis novo, e así as dúas primeiras editáronse nun volume titulado *Teatro dos nenos* (1936c). A titulada *Medo* presenta unha divertida situación na que un mocíño que anda ao mar nunha pequena chalana, reconta o medo que pasou cando no medio dun temporal se decata de que algo que reloce na auga os vai perseguindo desde augas de Carnota ata as rochas de Portosín. Na primeira das citadas, un mozo crítica, dende o palco, que xentes que sentan entre o público fagan aquilo mesmo que a el lle prohiben facer (fumar, faltar á escola...), eses pecados veniais referidos no título. *Meus reises* é outro monólogo, no que un orfo escribe unha carta aos Reis Magos pedíndolle selos de correos para se cartear ca nai morta, que el imaxina anda polo Ceo, e da que nada sabe.

9. Conclusións

O desenvolvemento progresivo dunha literatura dramática e dun teatro propios foi interrompido en 1936, e o mesmo aconteceu coas traxectorias persoais e públicas de tantos dramaturgos. Álvaro de las Casas, con trinta e cinco anos, debeu reorientar a súa vida e tamén o seu quefacer literario, ben que non falte quen diga, e ao mellor con razóns sobradas (Diéguez Cequiel 2003), que na viaxe que fai a Alemaña en 1936 prodúcense cambios substantivos (Casas Blanco 1936b), como se produciron, por estas ou aquelas razóns, no caso de compañeiros de promoción como Evaristo Correa Calderón, Eugenio Montes ou Felipe Fernández Armesto.

Mais agora trátase de recuperar ao autor dramático, non ao mozo amante de vellas pedras de armas (Casas Blanco 1935c) nin ao político ora conservador ora arredista. Para alén dos xuízos que a súa traxectoria política poida provocar (Alonso Montero 2003), Álvaro de las Casas era unha persoa cunha moi notable formación e cun bo coñecemento do acontecer literario, do que dá mostras na preparación e alcance da súa *Antología de la lírica gallega* (1928). Outro tanto acontece coa conferencia “El teatro gallego” (1924), pois coas obxeccións que poida suscitar (Tato Fontañá 1997), son traballos realizados á idade de 27 e 23 anos, respectivamente, e cos recursos naquela altura dispoñibles. Por iso queremos rematar esta presentación salientando algúns

trazos que, na globalidade ou en parte, definen e outorgan valor a esa obra dramática. Na nosa lectura queremos destacar:

- a. Vocación literaria. Non estamos ante un dramaturgo ocasional ou circunstancial, como houbo tantos na nosa literatura entre finais do século XIX e principios do XX, que quixeron contribuír á causa galeguista cunha “peciña”, “xoguete cómico” ou texto máis substantivo. Son un fato de autores e algunha autora que agardan aínda un estudo específico, pero neste caso estamos ante un autor destacado no campo da narrativa e no da dramática, que entra na república das letras sendo mozo. Cabo da literaria hai vontade estilística, que se volve trazo singular nos usos da lingua, con rexistros diversos. Queremos lembrar que na revista *Nós*, Carballo Calero define ao autor das *Xornadas de Bastián Albor* como “un dos nosos mellores prosistas” (1932: 222). Esa calidade déixase sentir na ideación das pezas e no texto secundario, malia o floreo modernista que abrolla en moitos. Todas mostran unha boa composición da trama, e algunhas destacan polo final aberto que tan bo resultado lle deu a Ibsen.
- b. Diversidade formal e temática, malia que o autor, para alén de *Los villanos de Armentar*, nunca puxese en marcha o seu proxecto dunha dramática histórica e en verso, coa que recrear os fitos históricos da nación, que vinculaba cos relatos das liñaxes da nobreza galega. Por aí cabería falar dunha alternancia entre un tímido alento obxectivista, na descrición dos males do país, e un degoiro subxectivista, tan propio das escolas posromántica e simbolista, que en moitas ocasións alenta na voz dun dramaturgo implícito mergullado na natureza, que reflicte emoción e sentir, pero tamén vivencias íntimas, súas e dos personaxes, mesmo da Terra, da Matria.
- c. Conversión da natureza física en protagonista, ao igual que a xeografía humana, e con ela a xeografía cultural, pois serven para recrear tanto unha Galicia nobre e rexa (o pasado heroico da terra) como a Galicia irredenta (o presente). Esa ideación dunha Galicia máxica e mítica, maniféstase na creación de cronotopos a partir de elementos xeográficos (montes, ríos, vales...), e culturais, coa toponimia e a arquitectura popular, e tamén con pazos, rúas e rueiros. Así abrolla unha Galicia ucrónica,

tan certa como irreal. Con eses elementos pode promover unha dimensión épica (lendas e feitos heroicos), lírica (emoción da terra), ou oculta (misterios e negrume). Velaí un trazo ben relevante na obra dramática de Ramón del Valle-Inclán, quen, coma Álvaro de las Casas, amaba pedras de armas, xenealoxías, vedraños pazos, e unha Galicia de tradición e lenda. E así temos, en Valle, os mundos de Viana del Prior ou Santiago el Verde, onde transcorre algunha comedia bárbara ou se encetan os motivos dalgún esperpento, e que se crean a partir de elementos tomados da realidade, pero situados nun cronotopo de ficción, que impide a súa localización exacta, pero que, con todo, resulta perfectamente identificable por parte do lector, como algo coñecido, sabido, percibido e sentido. Con Álvaro de las Casas saberemos do “castelo de Vidre”, que para algúns podería ter relación co “castelo de Vide” (Portugal) ou coa ponte medieval de La Vidre (Asturias), ou do “pazo de Lebre”, ao mellor en Vilar de Lebres. Esa maxia xeográfica e mesmo cultural é un trazo dominante en toda a súa obra, e como exemplo temos a novela breve *Ladaíña* (1927), onde atopamos a Señora Rosa, sabedora de moitos contos e lendas, e que tanto nos fai lembrar a Micalela la Galana, que aseñora *Jardín Umbrío* (1903) de Valle-Inclán. En *Sulco e Vento*, na edición portuguesa de 1936, publica un poema “Minha terra”, que recolle moi ben esa síntese xeográfica:

Montelouro, Moimenta, Santa Comba,
Cartelhe dos meus xogos de pequeno,
San Finx de Vilacoba, Nebra, Aguinho,
Barzamedelhe, cons de Corrubedo,
Lóira, Ráiro, Bueu, San Xoan de Mélias,
Ezaro, Liborin, chans de Amoeiro...
(2004: 136).

- d. Relevancia do texto secundario. Pagaría a pena analizar a pegada de autores como d’Annunzio, e considerar a influencia de panteísmo e vitalismo, que adoitan dotar de pulso (“élan” francés) o mundo natural, transformado por veces en personaxes. Así, na hora de determinar os marcos da acción, as contornas de cada situación, o dramaturgo implícito propón unha natureza animada, ora pesimista ora gozosa, e dela emerxe a Galicia máxica que acompaña o andar de Pancho de Rábade:

Camiño de carro por entre os piñeirais da serra de Pazos. Asas de rola a bater o ar saloucante de solpor. Sombras cintilantes dos primeiros mouchos. Cantata malencónica do reiseñor e parola matemática do cuco. Os liñares reverdecen en luz de marea; as gallas dos piñeiros, abertas ledas á noite, semellan remos a puxar nas dornas; os roquedos esgrevios teñen cor de pel de grosos peixes a mexer a cauda na liña dos baixíos, e os lameiros —coa herba en tempo— dan, revoltos polo vento, o cintilar das areas costeiras. Este recanto de val, na outa serra de Pazos, fai adiviñar cheiros mariños na praia de Samil. (Casas Blanco 1930a: 31-32)

- e. No plano temático, hai moitos trazos transversais. Dunha banda, a decadencia, material e inmaterial, da nobreza e da fidalguía galegas, motivo que igualmente percorre pezas de Valle-Inclán e Ramón Otero Pedrayo. Da outra, a denuncia da desgaleguización do país, que se manifesta no abandono da lingua e das tradicións propias, pero tamén da dominación e da submisión das xentes do común. Cabo deses dous, tamén hai unha sorte de latencia permanente do saudosismo, que se manifesta nos lamentos polo paraíso perdido e se transloce nas palabras e historias de vida dos seus personaxes, e tras das que atopamos o lamento do propio autor, ora como fidalgo ora como nacionalista e arredista. Así o lemos nun dos seus “roteiros líricos”, o que dedica á vila de Allariz, que realiza na compañía de lembranzas do pasado, como se calquera dos tempos idos fose mellor. Diante da vila xa recollida e baleira, recorda os versos que Machado escribe en “Campos de Soria” (1912), “agria melancolía, de la ciudad decrepita” (Casas Blanco 1930c).
- f. Co saudosismo, pero tamén nesa mirada ferida ante a decadencia da vella orde social tradicional, hai pousos de fatalismo e decadentismo, que se vincula coa perda de poder económico da nobreza e da fidalguía, e na súa renuncia a cumprir un rol de liderado activo da defensa de Galicia. Lembremos a Fernando de Figueroa, último morgado dunha liñaxe ilustre de Galicia (os Figueroa de Abegondo) que retrata nos seus derradeiros latexos en *Las caracochas*, e a frase que pronuncia ao pé da fiestra mentres contempla a vida que estoura fóra do pazo, “Y el mundo en tanto sin cesar navega, por el piélago inmenso del vacío”,

verso de Manuel J. Quintana, tirado de *Oda a la invención de la imprenta* (1800).

- g. Hai na súa obra unha visión instrumental da creación dramática, ora en relación á defensa da vella orde señorial que sentía esmorecer, como deixa escrito en *El pazo de Lebre*, ora consonte un nacionalismo literario acusado, dominante nun momento en que non abundan tentativas de promover unha literatura nacional (González Millán, 1994), que Casas Blanco, con todo, alenta en *Dente de Ouro* ou *Rechouchío*.
- h. Posta en valor da tradición oral (Casas Blanco, 1934b), que abrolla en forma de contos, cantigas, romances ou rexistros da fala popular, seguindo aquel chamado a recuperar tradicións propias que tanto gorentaba Villar Ponte, e con elas os parrafeos, farsas, monólogos e lerias da dramaturxia popular.
- i. Finalmente, canto á súa pertenza a grupos, xeracións ou movementos, participamos da idea de Carballo Calero ao situalo entre os

novecentistas, en parte por ser autor atento á renovación da nosa dramática, pois se na súa obra hai pegadas simbolistas e modernistas, mesmo expresionistas, tamén hai unha aposta por un teatro político e de axitación e propaganda que naquel momento exploraban creadores de países diferentes, desde Alemaña, con Erwin Piscator, á Unión Soviética, con Sergei Tretyakov. Unha dimensión timidamente vangardista, na pluralidade de vieiros posibles, que invita a un estudo con maior profundidade.

Non sabemos o que tería dado de si a obra futura de Álvaro de las Casas se o decorrer da Segunda República fose outro, e tampouco non cabe aventurar hipóteses que non deixarían de ser xogos azarosos. Inda que si podemos comprobar que en 1935 e 1936 publica dous dos seus textos máis logrados, *Matria* e *Rechouchío*. Con 35 anos era un dos autores máis promisorios das letras galegas. Pero pasou o que pasou. Con todo, e como el adoitaba rematar os seus discursos, digamos tamén: Ei terra!

10. Referencias bibliográficas

- AA.VV. (1977): *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*. Lausanne: La Cité-L'Age d'Homme.
- Abeijón Núñez, Francisco (2001): *Álvaro de las Casas*. Noia: Toxosoutos.
- Abuín González, Anxo e Euloxio R. Ruibal (2000): "O teatro galego entre 1900 e 1936", en A. Tarrío Varela (ed.): *Galicia. Literatura. O Século XX. A literatura anterior á Guerra Civil*. A Coruña: Hércules, pp. 279-355.
- Agrelo Hermo, Xosé (2002): "O teatro de Álvaro de las Casas. *Matria*", en Á. de las Casas: *Matria*. Compostela: Follas Novas, pp. 55-63.
- Alonso Montero, Xesús (2003): "Sobre o escritor Álvaro de las Casas: o seu estraño exilio no 36 e a silenciada edición do libro de poemas *Sulco e Vento* (1931; 1936)", *Madrygal. Revista de estudios gallegos* 6, pp. 7-20, <https://revistas.ucm.es/index.php/MADR/article/view/MADR0303110007A> [consulta: 05/08/2021].
- Angueira, Anxo (2014): "Literatura, paisaxe e toponimia: outra vez Sarmiento", *Madrygal. Revista de estudios gallegos* 17, pp. 153-161, <https://revistas.ucm.es/index.php/MADR/article/view/46290> [consulta: 05/08/2021].
- Arxóns Álvarez, Dolores (2002): "Vida", en Á. de las Casas: *Matria*. Santiago de Compostela: Follas Novas, pp. 17-24.
- Belda Navarro, Cristóbal (1994): "Potius Mori Quam Foedari", *Imafronte* 10, pp. 21-40, <https://revistas.um.es/imafronte/article/view/39551> [consulta: 05/08/2021].
- Bermúdez Montes, M. Teresa (2010): "Piñeiro e os albores da 'nova narrativa' galega", *Revista de Linguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca* XV, pp. 55-75, <https://doi.org/10.5944/rllcg.vol.15.2010>.
- Blanco Torres, Roberto (1935): "Un comentario sobre «Matria»", *SER. Semanario Gallego de Izquierdas* 18, p. 7.
- Brea, Mercedes (1999): "Las «Cantigas de Romería» de los juglares gallegos", en S. Fortuño Llorens e T. Martínez Romero (eds.): *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval I*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, pp. 381-396.
- Cabanillas, Ramón (1996): *Obra dramática* (Edición de C. López Bernárdez e M. F. Vieites). Vigo: Xerais.
- Carballo Calero, Ricardo (1932): "Balance e inventario da nosa literatura", *Nós* 108, pp. 222-223.
- (1981): *Historia da literatura galega contemporánea: 1808-1936*. Vigo: Galaxia.

- Carré Alvarellos, Leandro (1923): “A moderna orientación do Teatro Galego”, *A Nosa Terra* 184 (01/05), pp. 1-6.
- Casas Blanco, Álvaro de las (1921): *Las universidades y las asociaciones de estudiantes*. Orense: La Región.
- (1922): *Las caracochas*. Valladolid: Imprenta de la Casa Social Católica.
- (1924a): *Los villanos de Armentar*. Madrid: Industrial Gráfica.
- (1924b): “O Teatro Galego”, *Arquivo Literario* II, pp. 353-364.
- (1926): *O xardín do castelo de Vidre*. A Coruña: Lar.
- (1927a): *Ladaíña*. A Coruña: Lar.
- (1927b): *El Rey Don Sebastián*. Madrid: Revista Semanal Hispanoamericana.
- (1929a): *El pazo de Lebre*. Madrid: Iberoamericana de Publicaciones.
- (1929b): *A morte de Lord Staüler*. A Coruña: Nós.
- (1930a): *Pancho de Rábade*. Ourense: Aláuda.
- (1930b): *O outro*. Ourense: Aláuda.
- (1930c): “Roteiros lírecos”, *Nós* 82, pp. 204-206.
- (1931a): *Tres conversas (O tolo de Lastra, Dente de Ouro, A gabilla)*. Compostela: Nós.
- (1931b): *Xornadas de Bastián Albor*. Ourense: Aláuda.
- (1931c): “O cadabre de Don Xosé dos Santos”, *Logos* 9 e 10, pp. 11-12 e 7-10.
- (1931d): “La galleguización de la enseñanza”, *El Pueblo Gallego* 24/01.
- (1931e): “Más de la galleguización de la enseñanza”, *El Pueblo Gallego* 28/01.
- (1932a): “En precúra da realidade galega. A nosa Universidade”, *Nós* 97, pp. 13-18.
- (1932b): *Papai*, *Nós* 108, pp. 222-223.
- (1933): *A volta*, *Nós* 116, pp. 160-163.
- (1934a): *Sabel*, *Nós* 122, pp. 24-27.
- (1934b): “A illa de Ons”, *Nós* 131-132, pp. 167-181.
- (1935a): *Matria*. Santiago: Nós.
- (1935b): *Miñin*, *Nós* 139-144, pp. 170-175.
- (1935c): “La casa de Banga”, *El Pueblo Gallego* 19/09.
- (1936a): *Rechouchío*. Compostela: Nós.
- (1936b): “Cartas de Alemania”, *El Pueblo Gallego* 10/07.
- (1936c): *Teatro dos nenos*. Noia: Imprenta Loroño.
- (1936d): *Meus Reises*. Noia: Imprenta Loroño.
- (2002): *Matria* (Edición de D. Arxóns Álvarez, X. Castro Rodríguez e X. Agrelo Hermo). Compostela: Follas Novas.
- (2004): *Sulco e vento* (Edición de M. Cuquejo Enríquez). Compostela: Xunta de Galicia.
- (2014): *Rechouchío* (Edición de X. Castro Rodríguez). Noia: Toxosoutos.
- (2021): *Obra dramática*. Vigo: Galaxia.
- Castellón, Antonio (1994): *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*. Madrid: Endymion.
- Castro Rodríguez, Xavier (2002): “Notas sobre o teatro galego no período 1916-1936”, en Á. de las Casas: *Matria*. Compostela: Follas Novas, pp. 39-53.
- (2014): “Cronoloxía Bio-Bibliográfica. *Rechouchío*. Intrahistoria de dúas edicións”, en Á. de las Casas: *Rechouchío*. Noia: Toxosoutos, pp. 7-37.
- Cuquejo Enríquez, María (2004): “Introdución”, en Á. de las Casas: *Sulco e Vento*. Compostela: Xunta de Galicia, pp. 13-108.
- Deák, František (1974): “Théâtre du Grand Guignol”, *The Drama Review* 18/1, pp. 34-43, <https://doi.org/10.2307/1144859>
- Diéguez Cequiel, Uxío Breogán (2003): *Álvaro de las Casas. Biografía e documentos*. Vigo: Galaxia.
- Fernández González, Camilo (1999): “Na orixe da nova dramaturxia e do teatro galego moderno: *A Patria do Labrego* (1905), de A. Villar Ponte”, en R. Álvarez e D. Vilavedra (eds.): *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ao profesor Xesús Alonso Montero*. Compostela: Universidade de Santiago, pp. 457-482.
- Franco Júnior, Hilario (2017): “Saudade, memoria do paraíso”, *Romania* 135 (537/538, 1-2), pp. 139-180, <https://www.jstor.org/stable/i40214463> [consulta: 05/08/2021].
- Freán Hernández, Óscar (2009): El anarquismo en la ciudad de A Coruña: un ensayo de contrasociedad, *Zainak* 21, pp. 635-648, <http://hedatuz.euskomedia.org/8376/> [consulta: 05/08/2021].

- Gerould, Daniel (1984): “Oscar Méténier and «Comédie Rosse»: From the Théâtre Libre to the Grand Guignol”, *The Drama Review* 28/1, pp. 15-28, <https://doi.org/10.2307/1145558>.
- González Millán, Xoán (1994): “Do nacionalismo literario a unha literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudio institucional da literatura galega”, *Anuario Galego de Estudos Literarios* 3, pp. 67-81.
- Gramsci, Antonio (1977): *Política y sociedad* (Edición de J. Solé-Tura). Barcelona: Península
- Granata de Egües, Gladys (2017): “El modernismo según Ramón del Valle Inclán”, *Revista de Literaturas Modernas* 47/1, pp. 165-178, <https://bdigital.uncu.edu.ar/12349> [consulta: 05/08/2021].
- Ínsua, Emilio X. (2002): “Contexto, peripecia e contido de dúas pezas menores do teatro de Antón Villar Ponte: *A pobriña que está xorda e A festa da malla*”, *Anuario Galego de Estudos Teatrais* 2, pp. 45-102.
- (2005): “Álvaro de las Casas e a ledicia de botarse enteiramente no colo da natureza”, *Cerna. Revista galega de ecoloxía e medio ambiente* 46, pp. 43-45.
- (2007): “O teatro galego desde a estrea de *A fonte do xuramento* ao fatídico 1936”, en AA. VV.: *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego*. Vigo: Galaxia, pp. 67-80.
- Kantrowitz, Joanne S. (1973): “Dramatic Allegory, or, Exploring the Moral Play”, *Comparative Drama* 7/1, pp. 68-82, <https://muse.jhu.edu/article/661708/pdf> [consulta: 05/08/2021].
- Lee, Derek (2018): “Dark Romantic: F. Scott Fitzgerald and the Specters of Gothic Modernism”, *Journal of Modern Literature* 41/4, pp. 125-142, <https://muse.jhu.edu/article/705431/pdf> [consulta: 05/08/2021].
- Loredó Narciandi, José C. (2012): “El yo como obra de arte en el dandismo: una primera aproximación”, *Revista de Historia de la Psicología* 33/1, pp. 29-50, <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/423956> [consulta: 05/08/2021].
- Lourenzo, Manuel e Franciso Pillado (1982): *Antoloxía do teatro galego*. Sada: Edición do Castro.
- MacKaye, Percy (2015): *Por un teatro cívico* (Edición de Manuel F. Vieites). Madrid: Publicaciones de la ADE.
- Melion, Walter S. e Bart Ramakers (2016): “Personification: An Introduction”, en W. S. Melion e B. Ramakers (eds.): *Personification. Embodying Meaning and Emotion*. Boston: Brill, pp. 1-40.
- Méndez Ferrín, Xosé Luís (1984): *De Pondal a Novoneyra*. Vigo: Xerais.
- Otero Pedrayo, Ramón (1929): “Os homes, os feitos, as verbas. *A morte de Lord Staüler*”, *Nós* 70, pp. 183-184.
- (1997): *O libro dos amigos*. Vigo: Galaxia.
- Pena, Xosé Ramón (1996): *Manoel Antonio e a vangarda*. Compostela: Sotelo Blanco.
- (2016): *Historia da literatura galega III. De 1916 a 1936*. Vigo: Xerais.
- Pérez-Rasilla, Eduardo (1997): *Antología del teatro breve español, 1898-1940*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Pérez López, Pablo J. (2011): “Historia y Destino: el fatalismo como identidad nacional lusa”, *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea* 8/4, <http://journals.openedition.org/diacronie/3514> [consulta: 05/08/2021].
- Quintanilla, Xaime (2010): *Alén* (Edición de R. Pascual Rodríguez). Vigo: Galaxia.
- Rabunhal, Henrique (1994): *Textos e contextos do teatro galego: 1671-1936*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Risco, Vicente (1927): *Libros, Nós* 45, pp. 17-19.
- Szondi, Peter (2011): *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Dykinson.
- Tato Fontaiña, Laura (1997): *Teatro galego: 1915-1931*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- (1999): *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936*. Vigo: A Nosa Terra.
- (2000): “Álvaro de las Casas, un dramaturgo esquecido”, *Casa da Gramática* 7.
- Urrutía, Jorge (1986): “La primera crisis del espectáculo cinematográfico y su influencia en el espectáculo teatral”, *Philologia hispalensis* 1, pp. 41-43.
- Ventura Ruíz, Joaquim (2016): “Joyce en gallego: los fragmentos de Ramón Otero Pedrayo. Recepción y publicación”, *1611 Revista de Historia de la traducción*, 10, <https://bit.ly/3wPVurR> [consulta: 05/08/2021].
- Vicetto, Benito (1872): *Historia de Galicia, V*. Ferrol: Tipografía Taxonera.
- Vieites, Manuel F. (1996): “Notas arredor da peza breve na literatura dramática galega. A brevidade como imposición e como elección”, *Grial* 131, pp. 361-378.
- (2001): “Cronoloxía e temporalidade na literatura dramática galega. A periodización. Unha proposta de traballo”, *Boletín Galego de Literatura* 25, pp. 51-90, <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/1963> [consulta: 05/08/2021].

- (2002a): “O folc drama en Galicia (I). A propósito do Movemento Dramático Angloirlandés e do Movemento Dramático Nacional”, *Anuario de Estudos Literarios Galegos* 11, pp. 167-197.
- (2002b): “Antón Villar Ponte traductor. Apropiaición e recreación do ideario artístico do Movemento Dramático Angloirlandés e do Abbey Theatre”, *Viceversa* 7-8, pp. 11-50.
- (2003a): “As presentacións da nación no teatro galego. (A propósito de *Alén*, un texto inaugural de Xaime Quintanilla)”, *Madrygal. Revista de estudos gallegos* 6, pp. 125-144.
- (2003b): “O folc drama en Galicia (II). A propósito do Movemento Dramático Angloirlandés e do Movemento Dramático Nacional”, *Anuario de Estudos Literarios Galegos* 12, pp. 72-85.
- (2005): *Creación dramática, educación popular e construción nacional. Galicia 1882-1936*. Lugo: TrisTram.
- (2006): “Manuel Lugrís Freire e a creación dramática do seu tempo”, en AA.VV.: *Manuel Lugrís Freire. Do texto ao escenario*. Vigo: Galaxia, pp. 47-121.
- (2016): “Las Comedias Bárbaras de Valle-Inclán. Entre el folk drama y el realismo épico. Una nota”, *Bradomín* 5, pp. 9-28.
- Villar Ponte, Antón (1923a): “O teatro galego”, *La Zarpa* 24/04.
- (1923b): “El teatro que necesitamos”, *Galicia. Diario de Vigo* 18/12.
- (1924): “Un medio para crear la emoción histórica”, *Galicia. Diario de Vigo* 24/03.
- (1929): “Un bon libro e unha boa idea”, *El Pueblo Gallego* 25/09.
- Viñas i Faura, Francesc (1997): “El teatro de la natura: els modernistes a la Garriga”, *Lauro* 13, pp. 27-36.
- Vygotsky, Lev (2006): *Psicología del arte*. Barcelona: Paidós.