

Documento distribuído por



# Mulleres e teatro

**Laura Tato Fontaiña**

Data de publicación: 27-04-2011



**Comisión de Igualdade**

Pazo de Raxoi, 2º andar. 15705 Santiago de Compostela (Galicia)

Tfno.: 981957202 / Fax: 981957205 / [xenero@consellodacultura.org](mailto:xenero@consellodacultura.org)

## MULLERES E TEATRO

Laura Tato Fontaíña

Universidade da Coruña

Como non podía ser doutro modo na historia do teatro galego, a primeira actriz de que temos noticia aparece vinculada ao teatro popular que, até o século XX, se representaba durante as festas patronais, ao aire libre, e interpretado polos propios veciños do lugar correspondente. Desta primeira actriz, quen nos informa é Farruco Teixido, cando convida a Valentín Lamas Carvajal a pasar as festas de Allariz na súa casa e, para incitalo a se desprazar desde Ourense, describe un programa de festexos en que se inclúe a representación dunha comedia, *O casamento d'un capitán tempero*:

Namentras se divirten bailando os señoritos d'a vila, a xente de ferro entreteráse con unha comedia que terá lugar n'o campo de San Benito, titulada *O casamento d'un Capitán tempero*, n'a que agarrarán partes o Carcaxo, que fará de duque d'a lua chea, o baron Xan Pancho, que fará de Comendador d'a rial orden de Carlos terceiro, e a fermosa e sempáteca tia Falcona, que co-a gracea e tenrura que ten no falar arrincará vágoas como cantazos a cantos teñan o pracer d'escoitala (Teixido 1887)

Esta fermosa *tia Falcona* que, polo que se intúe, faría ouvear o público masculino de Allariz, debía ser unha veciña da localidade, igual que o Carcaxo e mais o Xan Pancho que interpretarían, polo título a descrición dos papeis, unha comedia de capa e espada. José Antonio Saco Arce, na introdución a súa *Literatura Popular de Galicia*, lembra que na súa infancia asistía a ese tipo de representacións e reflexiona sobre a querenza do público popular polas comedias dese tipo.

En 1882, coa publicación e estrea na Coruña do drama *A fonte do xuramento*, de Francisco M<sup>a</sup> de la Iglesia, inaugurouse o teatro galego escrito, e representado, con vontade de completar o sistema literario. O cadro de declamación que o estreou foi o da sociedade Liceo Brigantino e, sobre as súas actrices, circulaba unha pequena lenda negra entre os estudosos do teatro de que me fixen eco na *Historia do Teatro Galego* (Tato Fontaíña 1999: 18) e que agora teño a oportunidade de emendar. O erro consistía

en comentar que ningunha daquelas rapazas coruñesas quixera subir ao escenario falando galego, polo que o papel protagonista, o de *Minia*, tivera que ser interpretado por unha moza de orixe francesa, Noelia Rosfat. O certo é que Noelia Rosfat era a primeira actriz do Liceo Brigantino, e así o recolle a prensa cando anuncia ou realiza a crónica das veladas que celebrou o grupo, en español, durante os meses anteriores, e posteriores, á estrea da obra galega. Os papeis femininos d'*A fonte do xuramento* foron distribuídos, e aceptados, como era habitual nas representacións do cadro: Noelia Rosfat (*Minia*), Carlota Sánchez (*Minga*) e Carolina Escudero (*Tadea*).

Posto que é tarde de máis para me desculpar con estas meritorias mulleres, cómpre reflexionar sobre as razóns que explican que nacesse esa lenda e, sobre todo, que a aceptásemos con naturalidade. Desde o primeiro texto teórico sobre o teatro galego, a *Memoria acerca de la Dramática Gallega* (1896), de Galo Salinas, foi unha constante entre os estudosos do tema atribuír á falta de actores a febleza do teatro, e posto que cadros de declamación había bastantes, era doado deducirmos que o que se botaba en falta era actores e actrices que, dentro da clase media urbana, estivesen dispostos a subir ao escenario falando galego. A isto hai que engadir que desde comezo do século XX, cando o nacionalismo foi consciente de que se estaban perdendo falantes, apareceu unha corrente de pensamento que atribuíu ás mulleres a responsabilidade de transmitiren a lingua e, como consecuencia, non é difícil achar textos en que ou ben se lles reproba o abandono do galego ou ben as intentan convencer de que o usen. Do primeiro caso temos como exemplo o poema en que Xosé Manuel Pintos se dirixe as mozas de Santiago:

¿Nenas do Sar e Sarela  
tendes vergoza n'a cara?  
¿Deyxades a vosa lingua  
nosa tenra e compasada? (Chacón 1984: 231)

Como exemplo do segundo caso, quizais o máis coñecido sexa o poema en que Eduardo Pondal exhorta ás rapazas da Coruña:

Miniñas da Cruña  
d'amabre despejo,  
de falas graciosas

e pasos ligeiros,  
deixá de Castilla  
os duros acentos:  
falade, miniñas,  
falade gallego (Pondal 2001: 59)

Sabemos ademáis, polos estudos de sociolingüística, que o sexo marca tamén unha certa diferenza nos comportamentos sociais, e que as rapazas a quen se dirixe Pondal, fillas da pequena burguesía urbana, eran educadas para o matrimonio, que sería máis ‘proveitoso’ canto máis afastadas estivesen de todo o que ulise a ámbito rural. Para explicar este fenómeno, Louis-Jean Calvet reproduce un texto de Pierre Bourdieu:

[As mulleres] están predispostas a aceptar, na escola en primeiro lugar, as novas esixencias do mercado dos bens simbólicos, porque están consagradas á docilidade a respecto dos usos dominantes, pola división do traballo entre os sexos, que as especializa no campo do consumo, e pola lóxica do matrimonio, que é para elas a vía principal, senón exclusiva, de ascensión social, onde circulan de baixo a riba. (Calvet 1998: 46)

O desprestixio e a marxinación que sufría a lingua nos ámbitos urbanos agravábase nos escenarios e non eran demasidos os homes e mulleres que se prestaban a representar teatro galego. Que o problema era máis profundo no sector feminino, foi recollido tamén en artigos xornalísticos da época:

Pero se tropieza con una dificultad, hay autores, existen obras teatrales, pero falta quienes las interprete y esa falta se hace notar principalmente en el insustituible sexo femenino. (Masdías 1919)

Toda a historia do teatro galego está salferida de comentarios sobre a escaseza de actrices, mais nunca se comenta outro problema que tamén as afectaba: a súa falta de continuidade nos cadros de declamación. Isto creou outro tipo de confusión de que temos un bo exemplo na historiografía da Escola Rexional de Declamación da Coruña (1903-1905). A primeira noticia que se ten do que acabará sendo esta Escola é un minúsculo comentario de prensa en que se informa de que un grupo de animosos rapaces ten intención de crear un cadro de declamación galego que comezará a traballar

en canto teñan rapazas que os secunden (Tato Fontaíña 1999: 47). Na estrea de *¡Filla...!*, de Galo Salinas, realizada o 18 de xaneiro de 1903, no Teatro Principal da Coruña, actuaron Luísa Losada (*María*) e María A. González (*Xuliana*). Con esta función pretendían recadar fondos para crear a Escola Rexional de Declamación, e conseguiron o seu obxectivo, xa que no mes seguinte constituíron a Escola. Os estudosos pensábamos que as actrices daquela primeira actuación foran as mesmas que ficaron inmortalizadas na única fotografía que se conserva da Escola: Consuelo Puga e mais Julia e María Anguita, mais non foi así, non coñecíamos a Luísa Losada e María A. González porque o único xornal que as citaba non estivo accesíbel para nós até a década de 2000.

A case transparencia das mulleres na súa actividade como actrices transfórmase en invisibilidade total cando intentamos profundizar no seu labor como dramaturgas. En 1915, no Colexio da “Enseñanza” de Vigo representouse a peza titulada *Boa festa* da autoría da Reverenda Madre Margarita e, en 1916, *A festa do Patrón*, da mesma autora; esta última obra foi representada tamén en Santiago, en 1917, polo cadro de declamación das Escolas Dominicais e, outravolta en Vigo e Santiago, en 1921. Vinculada tamén aos ámbitos relixiosos estaba a escritora M<sup>a</sup> Dolores del Río Sánchez Granados; sobre ela, Antonio Couceiro Freijomil ofrece as seguintes noticias:

Publicó gran número de poesías, especialmente en *El Eco Franciscano*. Reunió algunas premiadas y otras inéditas en un volumen, con el título de *Ráfagas* (Coruña, 1908). En 1914 estrenó en La Coruña el cuadro dramático *Lonxe da aldea*, y en 1916 el monólogo *A pantasma*. (Couceiro 1954: 186)

A estas pezas hai que engadir outras dúas, *Parla e Parrafeo* e mais *Costumes novas*, que foron representadas, non sabemos se como estrea ou non, polo cadro de declamación da Asociación das “Doctrinas Sociales y Escuelas Nocturnas Obreras” no Instituto da Guarda da Coruña o 5 de xaneiro de 1916 (Tato Fontaíña 1996: 41). Na década de 1910 houbo por toda Galiza unha grande explosión de cadros de declamación de amadores cuxa aparición foi explicada por Eduardo Blanco-Amor en termos un pouco despectivos, mais que encaixan perfectamente no contexto do que estamos a falar:

Por estos años, 1911, se funda la Escuela Nueva, con estos propósitos. Incluso se funda y echa a andar una ‘Liga de Educación Política’ a cargo de los intelectuales más resaltantes (sic) y de los políticos decentes, que algunos había [...] En la programación de este futuro de urgencia, el teatro va a desempeñar un papel importante cuyo impulso llega hasta 1956. [...] Como siempre en su periferia simplista, esta pasión tan noble roza la ineficacia deformadora en manos de los “bien intencionados” que, como siempre, cogen el rábano por las hojas. Proliferan los teatros de aficionados (contrafigura, de supervivencia decimonónica, de lo que habrían de ser los teatros independientes) con repertorios mansurrones y conformistas en las asociaciones religiosas, o del pueril socio-melodramatismo con que se desgañitaban galanes y “característicos” de “ideas avanzadas”, queriendo demostrar que los pobres siempre tienen razón y los ricos nunca, del mismo modo que los teatros de sacristía afirmaban que es tan difícil a un pobre de ideas avanzadas entrar por las puertas del cielo como a un camello multimillonario pasar por el ojo de una aguja. (Blanco-Amor 1994: 163-164)

Efectivamente, nos Sindicatos Católicos, nas escolas para adultos e nos centros escolares relixiosos en que había alumnos/as das clases populares (fosen orfos ou non) representouse nestes anos moito teatro galego. Os textos que chegaron até nós, ningún deles escrito pola Madre Margarita nin por Dolores del Ríó, teñen todos unha grande carga doutrinal e/ou moralizante, é teatro didáctico destinado a instruír e aleccionar as clases baixas, posto que nos colexios de elite, os textos escollidos polos freires e monxas para ser representados nas funcións escolares, nunca foron textos galegos.

Que se admitise con naturalidade a presenza de mulleres nos escenarios non foi unha tarefa doada. Os coros populares iniciaron a súa andaina, en 1915, coa presentación ao público do ferrolán ‘Toxos e Froles’, formado única e exclusivamente por homes, igual que o seu cadro de declamación, que só contaba con Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida. Outros coros populares, que naceron máis tarde, en moitas ocasións con membros das Irmandades da Fala nas directivas, contaron con voces femininas desde o primeiro momento, mais en ‘Toxos e Froles’ non foron admitidas até 1920, cando Xaime Quintanilla tomou as rédeas da agrupación e planificou a súa actualización. Para as incorporar aproveitou unha visita do coro ourensán De Ruada, que fora contratado pola empresa Fraga para realizar unha xira por toda Galiza e que

contaba con mulleres desde a súa constitución (Tato Fontaiña 1995: 49). Algúns celebraron a iniciativa con moito fervor:

No era tan fácil contar con ellas para tan patriótica labor. El maldito “qué dirán” tan en boga en boca de gentes que no tienen la menor noción de lo que es el arte, ni un poco de amor propio por la conservación de todo lo que sea la cultura artística de nuestra tierra, obligaba a nuestras sencillas y honradas jóvenes a retraerse y no tomar parte en los festivales; costando gran trabajo a los autores de obras gallegas encontrar personal que quisiera ser protagonista en sus producciones. [...] Las cosas van cambiando. El milagro se debe al señor Quintanilla. (Xoquín s.d.).

A presenza das mulleres nos coros facilitou que estes comezasen a contar tamén con números de danza, mais non temos datos que nos permitan saber se as mesmas mozas cantaban, bailaban e interpretaban pezas dramáticas, porque nin nas crónicas xornalísticas nin nas Actas dos coros a que tivemos acceso figuran os nomes dos/as coristas. A este respecto funcionou a paridade entre sexos, nunca se cita nin os coristas masculinos nin as coristas femininas.

Outras veces, as actrices pagaron culpas que non lles correspondían. O caso de Pilar Suárez, de Ferrol, é un dos máis rechamantes. Esta rapaza formou parte, con Josefina Veiga e Carmen Teijeiro, do elenco do cadro de declamación da Asociación de Dependentes do Comercio que, baixo a dirección de Xosé Antonio Romero, se presentou ao público, en 1918, coa comedia de Manuel Lugrís Freire, *O pazo*. A mediados de 1919, o grupo, desvinculado xa da asociación en que nacera e baixo a dirección de Xaime Quintanilla, estreou a obra de Manuel Comellas Coimbra, *Pilara ou Grandezas dos humildes*. Cando a Irmandade da Fala da Coruña desfixo o Conservatorio Nacional de Arte Galego por mor da polémica suscitada a raíz dos ensaios do drama *Donosiña*, o seu autor, Xaime Quintanilla, decidiu montar a obra co grupo que dirixía, con Pilar Suárez no papel da protagonista feminina (*Madanela*), e el propio no do protagonista masculino (*Andrés*). A estrea realizouse en abril de 1920 e, a pesar de que foi moi celebrada polo público, ao igual que sucedera dentro da Irmandade da Coruña, o sector máis conservador da sociedade ferrolá tivo unha reacción moi virulenta que ficou recollida na prensa local. A obra foi cualificada de inmoral:

Anoche tocole el turno al drama trágico *Donosiña* del inteligente médico y culto polígrafo, D. Jaime Quintanilla, cuyo talento es de tal modo expansivo que sobre el antipático tema del adulterio, con las agravantes de robo de la honra y de la hacienda del burlado amigo, ha edificado una artística obra de impecable forma literaria, vistiendo un fondo harto escabroso. Decíanle a Luis XIV sus cortesanos cuando les mostraba algunos versos detestables: "Vuestra Majestad tiene tal poder, que cuando se propone hacer malos versos, lo consigue." Parodiando estas palabras y sin asomo de adulación, puede decirse del Sr. Quintanilla: Es tal el vigor de su genio y tal la exuberancia de su fantasía, que acierta a engastar un tema repulsivo en una joya valiosa.

Imaginaos un cuerpo putrefacto encerrado en rico sarcófago, enpreciado mausoleo: el *estuche* es la obra del artista; el *cuerpo* se lo proporciona la materialidad de los hechos en la vida real; y como el sarcófago es de sutil transparencia, no puede admirarse la belleza del mismo sin condenarse a la contemplación de la gusanera que en el interior se retuerce convulsionada por la fiebre libidinosa de la carne en fermentación.

He aquí, en compendiosa síntesis, la impresión producida en el espíritu ante el drama del Sr. Quintanilla: admirable factura, detestable asunto. (Un espectador 1920)

O anónimo autor desta crónica demoledora, probabelmente fose o adineirado e poderoso Manuel Comellas Coimbra, escritor e publicista que gozaba de grande prestixio na cidade, director do semanario *La Voz de la Liga. Órgano de la Liga Popular Ferrolana* (organización política de que era Presidente), e moi vinculado ao sindicalismo católico para o que escribira o *Catecismo social según las enseñanzas de la inmortal Encíclica de la Santidad de León XIII "Rerum Novarum"* (A Coruña, 1905). Sen dúbida Comellas recorreu ao anonimato porque era membro da Irmandade da Fala local, dirixida por Xaime Quintanilla. De feito, abandonou inmediatamente a Irmandade.

Indignado pola "inmoralidade" de *Donosiña*, Manuel Comellas non permitiu que a súa seguinte obra, *Redención por amor*, que ía ser estreada nas festas da cidade, fose interpretada polo grupo de Quintanilla. Os actores intentaron ignorar o ataque montando unha nova obra, *A nai do poeta*, de Nicolás García Pereira, mais as actrices non foron quen de soportar a presión e ningunha delas participou nesa nova aventura; fixéronno no seu lugar Fina Mauriz, Conchita Freijomil, Araceli Fraga e Adela Gómez (García Pereira 1920). De todos os xeitos, o cadro de declamación non sobreviviu e Pilar Suárez



non volveu aos escenarios até que Xaime Quintanilla conseguiu que as mulleres fosen admitidas no coro Toxos e Froles e ela se puido incorporarse ao cadro de declamación.

As Irmandades da Fala, e despois o Nacionalismo, incluíran no seu ideario político a igualdade de dereitos para as mulleres, mais isto non garantía que todos os homes da organización actuasen, na práctica, de acordo coa teoría. De feito, na primeira crónica que *A Nosa Terra* publicou sobre a presentación do Conservatorio, non figuraba o nome das actrices mais si o dos actores. Repárese nas reviravoltas lingüísticas que dá o cronista para louvar as rapazas sen as nomear:

As distintas e fermosas señoritas que interpretaron os personaxes femininos de *A man de Santiña* demostraron sere madeira d'artistas notabres. O mesmo a protagonista, que no seu difícil papel de nena inxénua estivo encantadora, que a que facía de *Marirros*a elegante e apaixonada - e a que se chamou Rosario na escea - tan bonita como un caravel -e a que caracterizada de vella enferma, de *Misia Manoela*. [...] E os actores foron dinos das actrices. Lois Lafuente, arrogante e dono dunha voz admirablemente timbrada, fixo un *Don Salvador* que era espello de fidalguía; Edreira, compuxo un *Ricardo* ben entendido; Xerardo Roel, un *Alcalde*, que era a verdá mesma; Victor Casas, un *criado do Pazo*, moi en papel. (Anónimo 1919)

Por iniciativa do sector máis progresista, entre 1920 e 1921, o cadro de declamación da Irmandade da Coruña representou obras características do *Teatro Livre* portugués e do teatro naturalista en que, entre outras cousas, se denunciaba a discriminación e a inxustiza a que estaban sometidas as mulleres na sociedade contemporánea. Tamén se escribiron algunhas pezas, como *María Rosa*, de López Abente, en que se puña en evidencia os distintos criterios que se utilizaban para xulgar os mesmos comportamentos cando se trataba de homes ou de mulleres. Porén, que os integrantes das Irmandades non estaban todos de acordo coa igualdade de dereitos resulta evidente coa “contraprogramación” que presentaron, levando á escena pezas que ensalzaban os roles tradicionais para a muller, como *Rosas de todo o ano* e mais *Sóror Mariana*, de Júlio Dantas. A respecto da arcaica visión que nesta pezas ofrece o dramaturgo portugués sobre a condición feminina e o seu papel na sociedade, resulta moi ilustrativo escoitarmos Oscar Lopes:

*Rosas de Todo o Ano* (1907), e *Sóror Mariana* (1915), [são] peças em um acto onde as expressões apaixonadas das *Cartas de Uma Religiosa Portuguesa*, tão exaltadas pelo novi-romantismo desta época, servem, habilmente parafraseadas, como base de

um diálogo entre jovens apaixonadas que em clausura monástica acabam por se desenganar acerca da fidelidade masculina, sem que isso contribua para outra coisa que não seja uma paixão ainda mais exaltada e abnegada, uma profunda saudade sem esperança, que os religiosos experientes aceitam, perdoam, acarinhos e santificam. No fundo emocional destas peças, e de muito da obra de Júlio Dantas, dir-se-ia palpitar uma inconsciente egolatria masculina, canonizando, admirativamente, uma nova forma de santidade feminina de que nesta vida se dispõe a colher as glórias e benefícios, certamente bem pagos com o Ceu que concede às heroínas. (Lopes 1987: 34)

Os primeiros anos da década de 1920 foron de moita actividade dramática, e a creación dun cadro de declamación na Universidade significou, en termos de prestixio, moito máis que todo o feito anteriormente. Resulta absolutamente significativo que nos seis grupos que houbo en Compostela entre 1919 e 1923 (A Terriña, o Cadro Escolar, Cativezas, Agrupación Galicia, La Raza e mais o Cadro Universitario) os actores fosen practicamente os mesmos en todos, mais nas actrices hai un comportamento diferente: eran as mesmas para os grupos alleos á Universidade (Concha Nogueira, Mercedes Iglesias, Carmen Ulla...) mais o grupo da institución académica contou con algunha das pouquísimas universitarias da época e con fillas de familias vinculadas a ela (Olimpia Valencia, Mercedes Aller, Pilar Cotarelo...). Non podemos deixar de nos preguntar se esas universitarias se prestarían a representar obras como *O sí de Gabriela*, do crego e catedrático do Instituto de Santiago, Manuel Vidal Rodríguez, montada en 1923 polo Cadro Escolar, en que se procuraba a comicidade con escenas en que un labrego mallaba na filla para que aceptase un matrimonio de comenencia.

Existe a crenza de que a primeira actriz profesional do teatro galego foi Maruxa Villanueva, mais isto non é correcto. A primeira profesional da escena, a tempo completo, foi a arxentina Obdulia Rodríguez, quen, co seu home, o pontevedrés Ricardo Vidal Vázquez, formaba o Duetto Malvar-Vidal, que comezou a súa andaina polos escenarios galegos en 1920, despois de moitos anos de traballar nos escenarios latino-americanos. A parella presentábase como “dueto hispano-argentino-enxebre” e actuaban en teatros e cafés cantantes compartindo cartel con magos, malabaristas, cantantes e/ou grupos musicais; a medida que foron pasando os anos e se foi impondo o cinema, a súa actuación pasou a completar a programación cinematográfica. No seu repertorio figuraban

números musicais das nacionalidades con que se definían e, como número forte, interpretaban “duetos enxebres”: pezas breves para actor e actriz, sen grandes complicacións escenográficas, que incluían sempre unha certa reivindicación galeguista. Títulos como *O noso mal*, *O Afilador*, *O zapateiro de Ambroa*, *O cego romeiro*, *¡Ey, boy, ey!*, *Benito o Taberneiro* ou *Pelengrina a Peixeira* formaban parte do seu repertorio e un bo fado permitiu que chegara até nós, esquecido nun recuncho dun antigo local da O.J.E. franquista, un vello caderno en que estaban copiados os tres primeiros (Tato Fontaíña 1996: 300-305). Na década de 1990 aínda achamos algunha persoa que recordaba a parella nalgunha actuación, mais do seu éxito entre o público popular falan as crónicas xornalísticas, que tamén describen os decorados de Camilo Díaz Baliño con que enmarcaban as súas actuacións. Reproducimos unha crónica de 1925 pola que sabemos que contaban con panos de boca diferentes para cada cidade galega:

Hoy estos aplaudidos duetistas nos darán a conocer un nuevo decorado alegórico a nuestra ciudad [Ferrol], decorado expresamente para ellos por el notable escenógrafo ferrolano Camilo Díaz. De tan reputado escenógrafo hemos visto a los ‘Malvar-Vidal’ un telón de boca alegoría de Galicia; el de la ribera de Vigo (panorama primitivo); el de las “tres cosas” de Orense; el de Lugo, ciudad del Sacramento; el de la parte histórica de Pontevedra y el del panorama de la Coruña. (Anónimo 1925)

O feito de que traballasen no ámbito dos cafés-cantantes dificultou a investigación, porque non eran espectáculos que se referenciasen moito na prensa, de forma que o único que podemos dicir de Obdulia Rodríguez como actriz é o que comentaba, en 1921, un anónimo cronista de Pontevedra: que tiña unha voz bonita, poderosa e limpa e que cantaba con moito gusto (Anónimo 1921). Temos documentadas actuacións dos Malvar-Vidal en Vigo, Pontevedra, Tui, A Guarda, Bueu, Porriño, Marín, Cangas, Santiago, A Coruña, Ferrol, Lugo e Ourense ao longo de toda a década de 1920. O máis probábel é que percorresen todo o territorio galego.

En 1930 Ricardo Vidal decidiu transformar o dueto en Compañía Gallega Malvar-Vidal cun elenco en que, ademais de Obdulia e el propio, figuran como actrices Carmiña Rodríguez e Luz Villar, así como Ricardo e Luís Rodríguez. Leandro Carré Alvarellos informaba de que a compañía estreara o seu drama *Rexurdimento* e a comedia *O Farruco*, do propio Ricardo Vidal, e de que “celebrou representazóns en diversas vilas,

das que lembramos Padrón, Riveira, Puebla do Caramiñal, Tuy e Vilagarcía” (Carré 1931). A compañía non debeu resultar rendíbel, porque a partir de finais de 1931 o Duetto Malvar-Vidal volvía a circular polos cafés e cinemas, e así continuaron durante os anos da República.

A Ditadura do Xeneral Primo de Rivera (1923-1931) paralizou as actividades dramáticas que non estivesen vinculadas ao folclore, de forma que desapareceron todos os cadros de declamación e, só a finais de 1926, superado xa o Estado de Excepción, comezan a se organizar, devagariño e con menos forza, algúns grupos de teatro. Serán os anos das polémicas sobre a orientación que se debería dar ao teatro (Tato Fontaiña 1997) e cando Juan Jesús González, disposto a crear un grupo en Compostela, se dirixía ás mulleres solicitando a súa colaboración nos seguintes termos:

Se me ha ocurrido fundar una compañía de teatro gallego en serio, de un teatro gallego verdad, de un teatro gallego en el que se ponga de manifiesto todo cuanto Galicia puede valer artística y socialmente. [...] Ya somos un grupo de entusiastas, de jóvenes abnegados, anhelantes, ansiosos de realizar una obra ponderal. Solo nos falta el concurso de unas cuantas mujeres que sabiendo ser gallegas nos presten su ayuda... [...] No habrá ninguna mujer que, además de ganar su correspondiente sueldo diario, nos secunde en esta obra que nos decidimos a comenzar a pesar de que no ignoramos las serias dificultades que hemos de tener que vencer? A vosotras damas gallegas, seais de la clase que seais, recurrimos en este momento. (González 1926)

Este chamamento ás mulleres galegas intentando comprometelas nun labor artístico e, á vez, patriótico foi burlado e escarnecido en *La Voz de Galicia*, baixo o anonimato, cunha especie de reclamo prostibulario:

MUJERES BUENA PRESENCIA.- Jóvenes se necesitan con urgencia para constituir una compañía de teatro gallego, a fin de recorrer toda Galicia y América. Sueldos iniciales: 15 pesetas desde la primera representación. Para informes, etc.. El arte regional, el teatro dinamizado y universalizado y quince pesetas por de pronto, son objetivos tentadores. Además del viaje a América. No faltarán inscripciones de mujeres de buena presencia. Fue una excelente idea la del compañero Sr. González. (Anónimo 1926)

Por toda a zuna e xenreira que, como estamos vendo, espertaba a incorporación da muller ao teatro, resulta insólito e merecente de certa reflexión a andrómena montada, en 1927, arredor de Herminia Fariña Cobián, e a súa obra *Margarita a Malfadada*, estreada no Teatro Principal de Santiago o 23 de marzo de 1927, baixo a dirección de Mariano Tito Vázquez, director do antigo Cadro da Universidade. O papel da protagonista foi interpretado pola propia autora, e completaban o elenco feminino Faustina Noya, Maruja Calvo, María Espino, Mercedes Ameneiro e María Teresa Rivas. Os xornais de Compostela, que xa deran noticia da lectura e ensaios da obra, dedicaron á estrea de *Margarida a Malfadada* planas enteiras, ao tempo que o resto da prensa galega referenciaba o acontecemento con moita máis atención da que prestaran nunca ao teatro galego, mesmo ao Cadro da Universidade. Porén, o máis notábel foi que á estrea de Herminia Fariña asistiron, ou enviaron representación, todas as autoridades:

De diversas localidades gallegas se adheriron al grandioso acto muchas corporaciones y personalidades, algunas personalmente y otras por telégrafo. La Diputación de Pontevedra estuvo representada por el diputado Sr. Espinosa y al Ayuntamiento de aquella ciudad lo representó por delegación, el Alcalde de Santiago. (Anónimo 1927)

Cando se representou en Pontevedra, contou coa presenza do Gobernador Civil que subiu ao escenario para agasallar á autora e actriz; e o mesmo acontecería en Vigo. Tanta solicitude cara a unha autora galega por parte dunhas autoridades que acabaran con toda a actividade dramática emprendida polas Irmandades da Fala, esixe certa reflexión. Herminia Fariña contaba unicamente 23 anos cando estreou *Margarida a Malfadada*, e o seu currículo literario en galego limitábase a un poemario, *Seara* (1925). Descoñecemos o texto do poema dramático, mais cústanos acreditar en que fose un novo *Hamlet*, dada a idade da autora e a súa inexperiencia teatral. Tampouco podemos aceptar que as autoridades ficasen impresionadas pola extraordinaria beleza que, segundo os comentarios de prensa, adornaba a Herminia Fariña, ou que as abraiase o feito de que, tamén segundo a prensa, fose "la primera escritora gallega que escribe en su lengua natal para el arte de Talía" (Anónimo 1927a).

O máis probábel é que toda a parafernalia que se montou arredor de Herminia Fariña se debese a que, como escritora, presentaba unhas características que eran perfectamente asumíbeis pola Ditadura. Contaba no seu haber con dous poemarios en español e un en

galego; este último respondía á estética decimonónica e a unha temática “de pombas e froles”. En palabras de Ricardo Carballo Calero (609-610):

Contén trinta e catro poesías, na súa maioría de tendencia modernista pola métrica e o estilo, románticas polo contido sentimental, dominadas pola tristeza. Algunhas composicións revelan unha estética anterior ao modernismo. Amiude os temas son galegos e rurais.

O bilingüismo da autora ficaba plasmado na diglosia do evento, xa que estreaba a obra galega, *Margarida a Malfadada*, “drama de la tierra, rural y fuerte” (Álvarez Limeses 1927), e a peza en español, *La Marquesa de Miraflores*, “delicada comedia inspirada en los naturales caracteres de la vida elegante y señorial” (Anónimo 1927b). O modelo era acorde coa ideoloxía dominante.

A prensa de Santiago, sobre todo, *El Compostelano*, dedicoulle moitos artigos á escritora, de tal forma que ela mesma acabou crendo que estaba destinada a ser a grande figura do teatro galego, e isto, unido a unha visión non demasiado realista da situación de Galiza, levárona a facer declaracións que, probabelmente, fixesen sorrir con tristeza aos homes das Irmandades. Ao longo das entrevistas que concedeu, Herminia explicaba que se impuxera o labor de revitalizar o teatro galego e, mostrando unha ignorancia total sobre o xa feito, chegou a anunciar o proxecto de levar as súas obras dramáticas aos escenarios de Cuba e Arxentina. Porén, ao final, acababa por descubrir perante os xornalistas, e os lectores, que o seu grande soño, a súa maior ilusión, sería triunfar nos escenarios de Madrid (Belaustegui 1927). Velaí unha boa razón para que o teatro galego de Herminia Fariña fose tan celebrado polas mesmas persoas que acabaran co teatro galego. Mais os soños da escritora ficaron reducidos a cinsas. Non hai constancia en ningures de que se chegase a estrear a zarzuela que estaba escribindo, nin de que realizase xira ningunha por Galiza e América. Aos únicos que interesaba realmente a obra de Herminia era a aqueles que estaban vinculados ao nacionalismo, e así, para que a Agrupación Dramática Galega, de Vigo, creada por Emilio Nogueira, puidese representar *Margarida a Malfadada*, a autora substituíu a comedia *La Marquesa de Miraflores* por unha outra peza galega, *O soldado Froita*. Con esta estrea, celebrada no Teatro Tamberlik de Vigo, en Decembro de 1927, rematou a súa carreira como impulsora do teatro galego.

A finais da Ditadura, en 1929, vai aparecer a primeira tradutora do teatro galego. Para conseguir a colaboración entre o cadro de declamación do coro popular Toxos e Froles e o da Asociación de Amigos da Paisaxe Galega do Seixo (Mugardos), o pintor Felipe Bello Piñeiro encargou a Teruca Bouza que buscara un texto *ad hoc*. Teruca Bouza, desde Nova York, explica cales eran as súas funcións nesta curiosa entidade que, naquela altura, mantiña dous cadros de declamación en español para obterer o diñeiro necesario para ampliar a facenda da sociedade:

La directiva del Paisaje gallego decidió entonces comprar los campos y ese fue el motivo de los teatros y con eso pagamos, en 5 años. Trabajamos muy duro pero con entusiasmo y una feliz juventud. Los cuadros de declamación eran 2, los formaban diez o doce muchachos y muchachas cada uno; mientras un grupo trabajaba el otro se ensayaba, y así durante 5 años cada 15 días había una función.

Yo tenía el cargo del vestuario, y copiaba los papeles del teatro, era muy entusiasta y ayudaba lo que podía.

Ya usted sabrá que *O médeco a Paus* lo traduje yo; necesitábamos una obra gallega; queríamos hacer un teatro con el coro “Toxos e Froles” y D. Manuel Lorenzo, que era el gaitero, era simpático y Felipe Bello me pidió que tradujera la obra. Me trajo los libros necesarios de la Academia Gallega de Coruña, y lo hice. (Bouza 1991)

En realidade, Teruca Bouza, encargada do vestiario e de copiar os papeis dos actores do cadro de declamación do Seixo, non fixo unha tradución directa do francés, senón que, prendada da adaptación que da obra de Molière fixera Leandro de Moratín, realizou a tradución desde o español:

Recordé esa admirable adaptación que hizo Moratín de la obra de Molière, y que yo había visto representar algunas veces. [...] Me pareció muy interesante el contraste de ver a Manolo<sup>1</sup>, que no concebimos sin el típico traje tradicional, engalanado con peluca y un pomposo traje de gran señor del siglo XVIII (Bouza 1929).

A falta de continuidade das actrices seguiu a ser un problema durante a República, pois a Agrupación Dramática Gallega de Vigo, creada por Emilio Nogueira e Xulio Rúa (1927-1932) só tivo unha actriz que permanecese nela ao longo de todos os seus anos de

---

<sup>1</sup> Refírese a Manuel Lorenzo, gaitero fundador do coro Toxos e Froles.

existencia, Marina Quintas. As outras rapazas cambiaban decote e mesmo houbo momentos en que a súa ausencia condicionou a escolla dos textos que representaban.

Temos que cerrar este breve traballo, como non podía ser menos, falando da máis coñecidas das actrices da primeira metade do século XX, de Maruxa Villanueva, primeira actriz da Compañía que leva o seu nome, creada por Varela Buxán, en Bos Aires, en 1938, e que estreou *Os vellos non deben de namorarse*, de Afonso D. R. Castelao. Ela estivo acompañada no reparto por Maruxa Boga e Eva Carreras. A data en que se dissolveu a compañía é unha cuestión que non está demasiado clara, pois Varela Buxán conta que funcionou até 1946, mais a última estrea galega está datada en 1941 e, dado que este mesmo ano a segunda actriz, Maruxa Boga, e mais o primeiro actor, Fernando Iglesias ‘Tacholas’, crearon a ‘Compañía de Comedias Galegas Boga-Tacholas’ (Pérez 1996), parece improbable que cos mesmos actores e actrices coexistisen dúas compañías de teatro galego.

Nin Maruxa Villanueva nin Maruxa Boga foron profesionais do teatro galego a ‘tempo completo’, como o fora Obdulia Rodríguez, xa que sabemos por declaracións de Varela Buxán que a Compañía tivo que renunciar a diversas actuacións en Montevideo e outras cidades por mor das obrigas laborais dos seus actores e actrices. Maruxa Villanueva era unha locutora radiofónica que xa gozaba de certo prestixio na comunidade emigrante antes de iniciar a súa carreira como actriz, mais tanto ela como Maruxa Boga contan no seu haber con todo o valor simbólico de seren as protagonistas da obra de Castelao, e serviron de referencia para as primeiras mulleres que se atreveron a subir ao escenario durante a ditadura franquista.



## BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ LIMESSES, Gerardo: “Discurso de presentación pronunciado no Teatro Principal de Pontevedra, con motivo da representación de *Margarida a Malfadada*”, *El Compostelano* (06-06-1927).

BLANCO-AMOR, Eduardo: “Teatros Libres de Pregarra. Primeira edición do texto íntegro da conferencia do mesmo título pronunciada no Auditorium de la Caja Provincial de Ahorros de Madrid o 25 de setembro de 1974”, en AA. VV.: *Eduardo Blanco Amor e o teatro. Teatros Libres de Pregarra. Procés a Jacobusland. Commemoració Lletres Gallegues*, Universitat de Barcelona, 1995, p. 153-172.

BELAUSTEGUI, C.: “Herminia Fariña. Una noble aspiración y un magno proyecto”, *El Compostelano* (18-08-1927).

BOUZA, Teruca: “O médeco a paus”, *El Correo Gallego* (11-01-1929).

BOUZA, Teruca: Carta a Jorge Gómez Rodríguez, Presidente da Sociedade Amigos da Paisaxe Galega, datada en New York, o 1 de febreiro de 1991. Arquivo da S.A.P.G., Seixo (Mugardos).

CALVET, Louis-Jean: *A (Socio)lingüística*, Santiago de Compostela, Laivento, 1998.

CHACÓN, R.: “De novo sobre bibliografía de Pintos e Pondal”, *Grial*, nº 84 (1984), p. 230-231.

COUCEIRO FREIJOMIL, Antonio: *Diccionario Bio-Bliográfico de Escritores*, Vol. III, Santiago de Compostela, Bibliófilos Gallegos, 1954.

GONZÁLEZ, Juan Jesús: “Llamamiento”, *El Compostelano* (03-02-1926).

LOPES, Oscar: *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporánea*, I e II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

MASDÍAS, Manuel: “El Teatro Gallego”, *El Noticiero Gallego* (01-10-1919).

PÉREZ RODRÍGUEZ, Luís: *Fernando Iglesias, Tacholas, un actor auriense na Galicia Ideal*, A Coruña, Edicións do Castro, 1996.

PONDAL, Eduardo: *Poesía galega completa II. Poemas impresos*. Edición de Manuel Ferreiro, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 2001.

SACO Y ARCE, José Antonio: *Literatura Popular de Galicia*, Ourense, Deputación Provincial, 1987.

SALINAS, Galo: *Memoria acerca de la Dramática Gallega, causas de su poco desarrollo é influencia que en el mismo puede ejercer el Regionalismo*, A Coruña, 1886.

TATO FONTAÍÑA, Laura: *Teatro e Nacionalismo. Ferrol 1915-1936*, Compostela, Laiovento, 1995.

TATO FONTAÍÑA, Laura: *O teatro galego e os coros populares (1915-1931)*, Tese de Doutoramento, Universidade da Coruña, 1996.

TATO FONTAÍÑA, Laura: *Teatro galego (1915-1931)*, Compostela, Laiovento, 1997.

TATO FONTAÍÑA, Laura: *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936*, Vigo, A Nosa Terra, 1999.

TEIXIDO, Farruco: “Correspondencia d’o Tio Marcos”, *O Tio Marcos d’a Portela*, nº 53 (8-7-1877).

UN ESPECTADOR: “En Jofre. *Donosiña*”, *El Correo Gallego*, Ferrol (08-04-1920).

XOQUÍN: “Teatro Galego”, Recorte de prensa, Arquivo Toxos e Froles, t. I, p. 22.

## ANÓNIMOS

“O Rexurdir do Teatro Galego”, *A Nosa Terra*, A Coruña, nº 87 (25-04-1919).

“Apostillas Teatrales. Un duetto <enxebre>”, *Diario de Pontevedra* (17-02-1921).

“En Jofre. Semana popular”, *El Correo Gallego* (13-03-1925).

“Trata de formarse una compañía”, *La Voz de Galicia* (05-02-1926).

“Éxito colosal. Los estrenos de Herminia Fariña”, *El Compostelano* (24-03-1927a).

“Teatro Principal. Herminia Fariña Cobián”, *El Compostelano* (31-03-1927b).