

## XABIER PRADO LAMEIRO Y *A RETIRADA DE NAPOLEÓN*: EJEMPLO DE UN TEATRO POPULAR GALLEGO Y SU PARALELISMO CON LA REAPROPIACIÓN VANGUARDISTA DE LA *COMMEDIA DELL'ARTE* EN EUROPA

Xabier Prado Lameiro's *A retirada de Napoleón*: An example of Galician popular theater and its parallelism with the avant-garde reappropriation of *Commedia dell'Arte* in Europe

FERNANDO LLERA RODRÍGUEZ

Escola Superior de Arte Dramática de Galicia  
nandollera75@gmail.com

**Resumen:** El presente artículo observa la Galicia de Xabier Rodríguez Prado "Lameiro", una Galicia pujante en tecnología y que avanza en un intenso proceso de modernización social y económica. Esta situación corre en paralelo con la creación de las *Irmandades da Fala* o de la revista *Nós*, movimientos que a su vez, suponen grandes avances en el terreno de la cultura y el teatro: se asiste a la representación de gran número de espectáculos (entre los que destaca *A retirada de Napoleón*, que revisaremos), se dan a conocer nuevos dramaturgos, se genera un gran interés por la pedagogía teatral y se pone mayor atención en las corrientes culturales y sociales de la Europa coetánea. Autores como Meyerhold, Gordon Craig o Jacques Copeau tendieron a recuperar la *Commedia dell'Arte* en busca de un acercamiento a las raíces del teatro popular, mientras en Galicia, Prado Lameiro, también jugaba con la comedia clásica para elevar su personal denuncia social.

**Palabras clave:** Teatro/*Commedia dell'Arte*/Teatro Galego/Teatro Europeo/ Literatura dramática

**Abstract:** The Galicia of Xabier Rodríguez Prado "Lameiro", is a Galicia thriving in technology and that advances in an intense process of social and economic modernization. This situation runs in parallel with the creation of the *Irmandades da Fala* or the magazine *Nós*, movements that in turn, represent great advances in the field of culture and theater, and attends the representation of a large number of shows and new playwrights are made known, which generates a great interest in theatrical pedagogy and puts an attentive eye on cultural and social currents of contemporary Europe. Authors such as Meyerhold, Gordon Craig or Jacques Copeau tended to recover the *Commedia dell'Arte* in search of an approach to the roots of popular theater, while in Galicia, Prado Lameiro, also played with resources of classical comedy to raise his personal social denunciation.

**Keywords:** Theatre/*Commedia dell'Arte*/Galician Theatre/European Theatre/Dramatic Literature

### 1. INTRODUCCIÓN

Xabier Rodríguez Prado "Lameiro", nació en Ourense en 1874. Su trabajo siempre estuvo muy ligado y comprometido con el universo del rural, que se convirtió en el tema principal de su obra y de su investigación científica, dedicada fundamentalmente a mejorar la situación social y laboral de la gente del campo.

Cómo citar este artículo: Llera, F. (2022). Xabier Prado Lameiro y *A Retirada de Napoleón*: Ejemplo de un teatro popular gallego y su paralelismo con la reapropiación vanguardista de la *Commedia dell'Arte* en Europa.

*Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, XXV-2, 155-170

Recibido: 18/05/22, Aceptado: 25/06/22

© Fernando Llera Rodríguez



Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0)

A Prado Lameiro le toca vivir una intensa y convulsa época en una Galicia de vigorosos cambios sociales, científicos, industriales y culturales. En aquellos tiempos, la mayoría de la población activa de Galicia se dedica a la agricultura y la ganadería -ya desde mitades del siglo XIX-, actividad que junto a la emigración a países americanos, es prácticamente la única salida para un pueblo que sufre una terrible precariedad a la que debemos añadir una tasa de analfabetismo que abarca a más de la mitad de la población gallega del momento.

## 2. ANÁLISIS

La primera mitad del siglo XX supone, tras el cierre del Antiguo Régimen, un tiempo decisivo para un país que puja por sumarse a una “modernidad” que se traduce en una profunda transformación de la agricultura gracias a la redención de los foros, a su perfeccionamiento tecnológico y a su esfuerzo por desarrollar su industria y vive una interesante metamorfosis en su base social: el antiguo campesinado ahora es propietario de sus tierras, por fin tiene voz y puede mostrar los trazos de su identidad frente a las clases poderosas y adineradas.

Las referidas mejoras técnicas y el intercambio de roles en la propiedad territorial son los ejes principales de todo este proceso de cambios, que suponen la racionalización de la producción agraria y una consecuente incorporación del campo al sistema capitalista. En contra de la tan recurrente imagen de una Galicia atrasada y deprimida, aquella época resultó de vital importancia y el despliegue de un nuevo sistema de cultivos, el empleo de la maquinaria más puntera y la ayuda de los fertilizantes químicos, supusieron el fundamento de la realidad que se vive hoy en un campo gallego que resulta ejemplar y modélico (Villares; 2004, p.181).

Debemos tener en cuenta además la gran reactivación industrial que se da también a principios del siglo XX: una potente industria conservera -Massó en Bueu y varios Alonsos en el Arenal vigués- (Bermejo, 1980), va germinando en las rías gallegas convirtiéndose en un sector protagonista, al mismo tiempo que se constituye la Sociedad Minera que extrae hierro, cobre, volframio o antimonio; surgen potentes empresas como FENOSA, destinadas a cubrir las necesidades de consumo para la población en ciudades como A Coruña o Vigo; empresas de tranvías, traídas de agua o de electricidad marcan un antes y un después en la vida cotidiana. Las transformaciones agrarias, la intensísima corriente

migratoria que moviliza capital entre Galicia y varios países de América del Sur, como Uruguay o Argentina, y toda esta nueva reordenación laboral de la población activa, provocan una creciente urbanización en ciudades y villas y suponen un gran impacto en el comercio y más en la base de la actividad bancaria, que en esta época se multiplica.

Paralelamente, Galicia se encuentra en plena ebullición cultural y creativa. Es en el lustro comprendido entre 1915 y 1920, cuando nacen y se desarrollan las *Irmandades da Fala* y arranca la etapa del galleguismo calificada como nacionalista, en la que se van definiendo todos los contenidos de este ideario. Aparece asimismo el grupo *Nós*: toda una generación de jóvenes intelectuales que celebran las genuinas particularidades de Galicia; que estudian y enaltescen su historia, su arte, sus costumbres y su lengua, construyendo un renacimiento cultural que observa la llegada al poder de un cierto progresismo. Numerosos poetas, dramaturgos y novelistas comienzan a emplear el gallego como lengua vehicular y bandera de su literatura.

Se levantan entonces estos movimientos, herederos de un *Rexurdimento* que maduraría gracias a la obra literaria de Rosalía de Castro y a la figura del historiador Manuel Murguía, y que forman parte del gran conjunto de renacimientos culturales y literarios que igualmente proclamaban la defensa de la singularidad cultural de los pueblos, y que, junto al romanticismo, florecieron en toda Europa durante el siglo XIX. Debemos situar este modelo en el *Rexionalismo* gallego (en el que se inscribe la obra de Prado Lameiro), que desde 1880 hasta los primeros pasos de las *Irmandades da Fala*, da pie a la instauración de la fase nacionalista.

A partir de 1915, en Galicia, tiene lugar una de las más relevantes manifestaciones culturales de su historia, que vivirá una importante revolución en la actividad teatral, tanto en la escritura dramática como en las puestas en escena, a lo que es obligado añadir la toma de conciencia de la necesidad de una pedagogía sistematizada. En este momento, los coros populares como la Ourensana coral De Ruada –que fue la principal productora de la obra de Xabier Prado Lameiro– estarán totalmente implicados en dichas actividades, llegando a convertirse en fiel retrato de la preponderante ideología regionalista, de forma que, sobre los cuadros de declamación de estos coros tradicionales y de las diferentes asociacio-

nes de aficionados, recaerá la responsabilidad de mantener las dos líneas básicas que trazó la Escola Rexional de Declamación, que según enuncia la profesora Laura Tato Fontaíña (1999, p. 49-50), serían el teatro de tesis y el teatro social.

En el 1917, Prado Lameiro recupera el diario galleguista *O tío Marcos da Portela* en el que publica parte de su obra, tanto poética como teatral. Junto a los más ilustres miembros de las *Irmandades da Fala*, Lameiro desarrollará toda una poética en torno al compromiso con la tierra, con la identidad y con la lengua gallega. Será en esta publicación, en el número correspondiente a 21 de junio de 1919, en la que se presente a la coral De Ruada, que se estrenará con dos piezas del autor: *A corredoira* y *Luis de Castromouro*, junto un variado repertorio de música popular.

Poco después, en el año 1920, saldrá a la luz la revista *Nós* de la que Prado Lameiro será redactor jefe en sus primeros 18 números, que acogen gran parte de su obra poética, al igual que sucede en *A nosa terra* que publica diversos poemas del autor, caracterizados por un provocador contenido político.

En estos momentos, Prado Lameiro, que forma parte de la directiva de la coral De Ruada, escribe los textos dramáticos que llevaría a escena el cuadro de declamación de la coral. Textos que a pesar de su corte regionalista/costumbrista, no carecían de un intenso contenido social y político y destacaban las carencias y virtudes de la vida en el rural. Era el momento propicio para que las agrupaciones folclóricas y los coros tradicionales llevaran representaciones teatrales en sus programas, con el fin de acercar la cultura de las aldeas al mundo urbano.

Desafortunadamente, estos cuadros de declamación, a pesar de su importante contribución al teatro y al repertorio dramático de Galicia, sufrieron una gran escasez de medios, que provocó que este movimiento no fuera muy estable y que no pudieran formar parte del pertinente y muy necesario proceso de profesionalización de las artes escénicas en Galicia.

Este proceso de construcción de una institución sólida para la protección, difusión y estudio del teatro en gallego comenzaría en 1903, cuando se crea en A Coruña la Escola Rexional de Declamación, aunque hasta 1919 -gracias al empuje de las *Irmandades da Fala*- no se crea el Conservatorio Nacional de Arte Galega, que abrirá una nueva e interesante etapa en la historia del teatro gallego

y de su literatura dramática, lo cual se vería perpetuado con la fundación de la Escola Dramática Gallega, ya en 1922.

Desde el Conservatorio Nacional de Arte Galega se apostaba por la modernización y la actualización de la escena y se pretendía romper, en cierto modo, con un teatro que consideraban excesivamente tradicionalista, tratando de emular la transformación protagonizada por los integrantes de la generación Nós dentro de la narrativa y la poesía, ya que estos buscaban asemejarse más a los nuevos modelos vanguardistas europeos. Aun así, la gran conexión entre ambas corrientes tenía su eje en la utilización del teatro como plataforma reivindicativa, tanto del modo de vida de la sociedad de Galicia, como de escaparate lingüístico, fomentando el gallego como una lengua válida para todo tipo de usos y de clases sociales, contribuyendo de esta forma a la creación de una conciencia nacional. Perseguían que el gallego dejara de ser patrimonio exclusivo de las clases humildes y que las clases más elitistas también se pudieran identificar con la lengua. Es por eso por lo que en los planes iniciales del conservatorio, no se contempló la representación de un teatro de corte regionalista que, además, ya comenzaba a resultar un tanto anticuado.

Al amparo de esta motivadora y estimulante revolución en la pedagogía teatral, entre 1919 y 1923, se da un renovado fervor en la actividad dramática en Galicia y surgen nuevos grupos y compañías teatrales, tanto dentro de las corales como fuera de ellas, lo que repercute en el estreno de más de 70 obras durante esos cuatro años (Tato; 1999, p.78-102).

Es sabido que, en septiembre de 1923, llega la dictadura de Primo de Rivera y, entre otras medidas de control, acaba con esta prometedora revolución teatral proclamando que este tipo de actividades puedan ser constitutivas de delito. Este varapalo provoca que inevitablemente comiencen a disolverse los grupos, mientras la represión política solo permite que sean los cuadros de declamación de los coros populares de estilo regionalista, quienes puedan actuar durante los primeros años de la dictadura. De esta manera, se restituye el teatro costumbrista y de corte rural. Es un momento en el que los grupos que resisten tienen que optar por el teatro lírico -con el que se produce un importante auge de la Zarzuela- o bien terminan por limitarse a espectáculos simplemente musicales.

Tendremos pues que esperar hasta 1928 para que la imprenta A Rexión edite los primeros volúmenes de las obras completas de Prado Lameiro: *Cóxeegas e Moxetes* y *Monifates e Farsadas*. Es en este segundo volumen en el que podemos encontrar *A retirada de Napoleón*. Esta pieza, sería estrenada por el cuadro de la coral De Ruada en el salón Apolo de Ourense el 11 de febrero de 1920 y llegaría a ser representada en numerosas ocasiones en teatros como el Odeón de Vigo, el Principal de Pontevedra, el Principal de Santiago de Compostela, el teatro Jofre de Ferrol, el Rosalía de Castro de A Coruña o el Ramón Cabanillas de Baiona; para llegar a salir de Galicia y representarse en Gijón, en Oviedo, en León y en Madrid; de forma que se mantiene en cartel hasta 1933, de la mano, no solo de la coral De Ruada, sino también de grupos legendarios como Toxos e Froles o Airiños.

Prado Lameiro se convierte en el autor más popular de Galicia entre 1915 y 1930, con aproximadamente 145 representaciones de sus obras y 14 piezas dramáticas publicadas (Vieites 2003, p. 206). Entre los años 28 y 29, se realizan diferentes homenajes promovidos por la coral De Ruada y las personalidades de la cultura de la ciudad de Ourense, a la figura del autor que tienen gran repercusión en la prensa. Tras recibir estas honras, don Xabier Prado Lameiro decide retirarse poco a poco de la vida pública y se vuelve a dedicar a su profesión, seguramente a causa de la nueva situación política que ya no le favorece y de las nuevas fórmulas que adoptan las letras gallegas, ya más alejadas del costumbrismo. En 1942 fallece en Ourense, habiendo vivido y protagonizado parte de los momentos más intensos y relevantes de la cultura, la sociedad y la política de Galicia.

Es pertinente observar el momento en el que desde el regionalismo se muda hacia el nacionalismo en Galicia, que como apuntamos antes, guarda relación con los movimientos de renovaciones estéticas y artísticas que estaban teniendo lugar en Europa. En las primeras décadas del siglo XX, mientras los coetáneos compatriotas de Prado Lameiro trataban de alejarse del tradicionalismo rural hacia los universos urbanos y las vanguardias europeas, empleando como estrategia el vehículo teatral para promover el uso del gallego entre las clases pudientes, Europa asiste a una revolución teatral muy similar, protagonizada por

Vsevolod Meyerhold, que junto a los Gordon Craig y Jacques Copeau (entre otros) tratan de recuperar el folclorismo del teatro popular, para reconquistar unos teatros copados por la burguesía acomodada. Se encuentran así frente al “mito teatral” de la Commedia dell’arte: un teatro de dramaturgias comprometidas con las causas sociales, populares y tradicionales, que pretende destacar las particularidades de una Italia plurinacional que hace gala de alrededor de 50 diferentes dialectos regionales, verdadero orgullo patrio.

Pero esta conexión no queda en el fondo, también se apreciará en las formas. La revuelta que buscan los renovadores del teatro europeo a comienzos del siglo XX tiene que ver también con sustanciales cambios estéticos que pretenden redescubrir los oficios del teatro como lenguaje emancipado de una textualidad excesiva, o de aquellas desaforadas escenografías barroquizantes características del teatro burgués, llegando a construir un nuevo teatro que, en aquella época, supuso tal huida hacia adelante que llegó a ser considerado por algunos como *teatro posdramático*.

Es un hecho que la Commedia dell’Arte en el s. XIX prácticamente había desaparecido. Existen pruebas de su presencia aunque en formas mutadas, en la pantomima, los títeres y también en la literatura, aunque no exactamente igual a aquella que se originó en el s. XVI. Si conservaba sus esencias a pesar del entorno socio político cambiante y los envites de la historia, que le obligaron a transformarse o efectivamente, morir. Es por esto que debemos diferenciar aquella Commedia dell’Arte de esa Neo-Commedia a que nos referimos. La recuperación o la continuación forman parte del ciclo evolutivo del género, que trata de reencontrarse con sus orígenes para devolverle cierta pureza, aunque sin obviar los avances en el mundo de las artes escénicas. El maestro de la Commedia Antonio Fava sentencia:

*Ningún historiador puede afirmar que la Comedia del Arte sea un fenómeno indefinible ni que, sea lo que sea, admitiendo que haya existido, ya no exista; pues es esto lo que, en síntesis, juzgan todos o casi todos los historiadores cuando escriben y luego publican sus libros sobre la comedia. Hay Comedia del Arte porque existe quién la hace y quién la va a ver. Incluso existe quién la reseña. Esto basta y hace que afirmemos su existencia. Existe en términos de continuidad respecto a la tradición, al pasado. El hecho de que no se sepa todo lo que debería saberse acerca de la Comedia del Arte, de sus técnicas, de su estética, y de las innumerables diferenciaciones junto a los puntos de contacto, entra dentro del orden natural de las cosas. La*

*continuidad hoy se expresa de dos modos: reconstructivo y continuista. Yo me identifico con el segundo. Reconstruir significa rehacer una y sólo esa cosa, tal y como era. Continuar significa hacerlo aplicando principios, pero en plena libertad de invención y elaboración. (Fava, 2007:67)*

Como era de esperar, a finales del siglo XIX y principios del XX los más destacados directores, analistas y pedagogos teatrales se fijan en esta forma de teatro tradicional europeo y la revisan y visitan, estudian y reelaboran. Meyerhold, Craig, o Copeau se fijan en sus composiciones estéticas, sus personajes y sus puestas en escena.

No se trataba de reconstruir la tradición sino de utilizar algunos de sus elementos para responder a las necesidades de la escena moderna. Era una inspiración y no una imitación. Una tradición reinventada, o una reconstrucción basada en datos no muy precisos. De hecho, esta Néo-Commedia dell'Arte no es ni siquiera italiana, es una visión deformada de una italianidad teatral vista desde el extranjero.

En 1913, comienza el trabajo experimental sobre la Commedia dell'Arte en el Studio de Meyerhold, quién consideraba a Gordon Craig el enemigo inflexible del arte interpretativo contemporáneo en cuanto imitativo y arbitrario, no sujeto a ningún control. Esto, sumado a la idea de Craig sobre que la Commedia dell'Arte supuso el ápice de la perfección desde el punto de vista de la técnica de interpretación, hicieron de Meyerhold un directo perseguidor de la idea craighiana del tradicionalismo, consistente en “aver indirizzato il pensiero teatrale sulla strada del ritorno, tramite lo studio delle tradizioni perdute, alle giuste forme dell'arte teatrale”, según apunta Raskina (2016, p. 71).

Meyerhold huía de una reconstrucción museística de las tradiciones y abogaba por preservar y rescatar del pasado solo aquello que es inmutable, las leyes fundamentales e invariables que sientan las bases del teatro en cualquier época y lugar; tratar de deducir una gramática universal de la teatralidad será el eje sobre el que Meyerhold guiará sus investigaciones sobre las tradiciones consideradas “auténticamente teatrales”, dentro de las cuales, la Commedia dell'Arte ocupa un puesto preminente. Para Meyerhold, Craig sería como un alquimista del arte dramático, recluido en su escuela Arena Goldoni para buscar la piedra filosofal de la teatralidad. Meyerhold, consciente del proyecto craighiano de fun-



dar una escuela en la que se experimentase y estudiase la técnica de la improvisación, se inspiró en este hecho para sus investigaciones en el Studio. Poniendo especial atención en la idea de que la Commedia dell'Arte supo emanciparse de la literatura, Meyerhold y sus colaboradores analizaban sin la distracción de elementos externos, el teatro en estado puro, el teatro como tal.

Las inquietudes de Gordon Craig -actor y director de teatro de inicios de siglo- le llevaron a elaborar la teoría de la Súper-marioneta, que consiste en formar al actor de manera que pueda realizar cualquier tarea que el director le pida. Teniendo en cuenta la interdisciplinariedad que exige la Commedia dell'Arte, no es de extrañar que funde y dirija la escuela de formación actoral Arena Goldoni. Su interés pasó también por el mundo de la máscara y de los títeres (Craig, 2011). Su Arena Goldoni supone uno de los puntos de partida de la expansión del fantasma de la Commedia dell'Arte por el universo teatral. Craig, más allá de tratar de difundirla como un hecho histórico, realiza una fuerte labor de documentación y reconstrucción encaminada a sostener una ambiciosa utopía moderna: convertirla en un mito.

Lo que le interesa y le fascina es lo concreto de la dimensión material, física y práctica del teatro. Todo ello, porque no se trata solo de literatura. Craig, cuando afronta la historia, no busca una confirmación de su concepción del teatro sino de un concepto base: el teatro como arte autosuficiente y autónomo respecto a la literatura.

Por su parte, el actor, director, crítico, teórico y productor de teatro Jacques Copeau tenía, como uno de sus grandes objetivos profesionales recuperar el éxito de aquella época dorada, donde autores como Shakespeare o Moliere, eran también reconocidos actores y podían escenificar ellos mismos sus propias obras. Perteneció a esa misma corriente que trató de devolver a los actores la condición de dramaturgos mediante la actualización de la Commedia dell'Arte: en el caso de Copeau se trataba de inventar una decena de personajes modernos, sintéticos, de gran extensión, que representarían los caracteres, los defectos, las pasiones, los ridículos morales, sociales e individuales de su tiempo, de cuya combinación surgirían múltiples comedias, construidas por ellos mismos, a través de la improvisación.

Y fue así como el germen de la *Neo-Commedia dell'Arte* -según la bautizó el investigador y director teatral Giovanni Poli, argumentando que fue una cuasi-invencción de Meyerhold y compañía-, fue fluyendo por Europa durante todo el siglo XX hasta nuestros días y explica, en parte, cómo podemos relacionar la pieza de Prado Lameiro con los *tipi físsi* propios de la *Commedia*, al igual que, por citar alguno, aparecen en *Los intereses creados* de Jacinto Benavente y encontrar el espíritu fanfarrón del *Capitano Spavento* en el Diputado Don Napoleón Jimenez, las maneras grandilocuentes y campechanas del *Dottore Balanzone* en la figura del Señor Alcalde o las argucias de *Colombina* y *Arlecchino* mezclados entre los labradores, mozos y mozas de Vilaboa, como en el final del cuadro II, Escena 2 de *A Retirada de Napoleón*:

*Valente: (...) iste flamenco estase burlando de nós, e nós non debemos de o consintir.*

*Mozos: Moi ben falado.*

*Mozo 1º: Y-eu son d'apuniõn que agora mesmo debemos d'ir á súa percura e botalo a couces do lugar.*

*Todos: Ala xa. Agora mesmo. Fóra c'uil. (Movimento de marchar).*

*Aduardo: (Deténdoyos). Quedos. Deixaime a min, qu'eu porpararei a cousa. Nós non-o hamos botar do pobo. O forasteiro tén dereito á hospitalidade que mereza, pro non a chim-pal-o fóra. Deixaime a min qu-eu faguerei de modo que se vaya il sin que nól-o botemos. Vós habedes faguer somentes o qu-eu vos vaya dicindo ó seu tempo. (Prado 2013, p. 128)*

*A Retirada de Napoleón* de X. Prado Lameiro viene a formar parte pues, de aquellas dramaturgias regionalistas que, como apuntábamos antes, apostaban por conferir una intensa dimensión crítica y una fuerte y clara denuncia de las calamidades a que estaba avocada la sociedad del rural gallego.

El modelo genérico elegido, muy próximo a los clásicos entremeses aureoseculares, engarza directamente con la tradición del teatro popular y costumbrista, muy próximo a la dramaturgia popular del Entroido, los Maíos o las Romarías; empleando en el plano musical recursos típicos como los desafíos: disputas dialécticas improvisadas que tenían lugar en algunas celebraciones familiares.

En el plano estilístico nos enfrentamos a un modelo de creación lírica de poética costumbrista-realista. Resulta muy destacable el despliegue de toda clase de técnicas de diversa comicidad, siempre desde una crítica social irónica y sar-

cástica, muy en la línea de sus tiempos, que arremete de forma paródica y a través de la mofa contra toda estructura social, estereotipo o modo de vida. Todo esto, mezclado con elementos próximos a la caricatura y al esperpento, nos colocan ante un extraordinario manual gráfico de los componentes de la popular *retranca* gallega. Habla la secretaria del ayuntamiento de Vilaboa, leyendo una misiva en el Cuadro I, Escena 1, de *A Retirada de Napoleón*:

*Secretaria: (Lendo) Sr. D. Liborio Pousafoles, Alcalde de Vilaboa. Amigo Liborio: El Martes, 26, llegará a esa, en el automóvil de su propiedad (Aparte) Tén automóvil e todo. (Lendo), y a las once próximamente de la mañana, (Ó Alcalde) ¿Viu? (Prado 2013, p. 112)*

Más allá de esto, Caseiro Nogueiras (2013, p. 46) refiere que según el dra-maturgo Manuel Lugrís Freire, “se llegaba a subordinar la calidad estética a la comunicación con los espectadores para potenciar la función didáctica”. Cabe cierta reflexión en lo tocante a esta afirmación ya que, este tipo elementos no resultan ni mucho menos ajenos en el teatro actual, que ya dispone de innumerables recursos para abordar dicha función didáctica. A mi entender, el teatro de la Galicia que refiere Freire estaba aún subyugado al predominante naturalismo burgués, donde las clásicas unidades del decoro y la verosimilitud encorsetaban construcciones interpretativas de caracterizaciones sobreactuadas y muy alejadas del natural cotidiano. Asimismo, las interpelaciones directas al público, rompiendo la convención de la “cuarta pared”, o el empleo deliberado de las piezas musicales y el canto como elementos narrativos, pudieron resultar tal ruptura con las formas establecidas, que hasta un intelectual de la talla de Lugrís Freire, pudo llegar a entenderlas como un sacrificio estético. Tomando cierta perspectiva, debemos valorar que estamos ante unas poéticas muy acertadamente alineadas con estilos europeos en boga en ese momento, como puede ser, sin ir más lejos, el teatro épico de Bertold Brecht, con el que guarda ciertas similitudes. Sirva como ejemplo ilustrativo la comparativa entre la forma dramática “Aristotélica” y el mencionado modelo brechtiano:

FORMA DRAMÁTICA	FORMA ÉPICA
Se actúa.	Se narra.
Incluye al espectador en la acción escénica.	Hace del espectador un observador.
Absorbe la actividad del espectador.	Despierta la actividad del espectador.
Le hace experimentar sentimientos.	Le obliga a adoptar decisiones.
Provoca la vivencia.	Aporta una visión del mundo.
Se apoya en sugerencias.	Se apoya en argumentos.
Las sensaciones no se procesan.	Las sensaciones se proyectan a la conciencia.
El espectador se identifica con el héroe.	El espectador frente al personaje lo analiza.
Presenta al hombre como algo totalmente conocido.	Presenta al hombre como objeto de investigación.
El hombre es inmutable.	El hombre es mutable y modificador.
La tensión va hacia el desenlace.	La tensión va hacia el desarrollo.
Las escenas son interdependientes.	Las escenas son autónomas.
La acción va “in crescendo”.	Montaje de escenas, yuxtaposición de situaciones.
El acontecimiento es lineal.	El acontecimiento es curvilíneo.
La acción avanza por evolución.	La acción avanza a saltos.
El hombre como esencia fija.	El hombre como proceso.
El pensar determina al ser.	El ser social determina el pensar.
Emocionalismo.	Racionalismo.

En lo tocante a la estructura, puede describirse como un sainete lírico dividido en dos “autos”, a su vez divididos en cuatro cuadros. El autor emplea una estructura simétrica y sin sorpresas: el primer “auto” presenta la situación y a los personajes y, el segundo, desarrolla el problema finalizando la pieza con el escarnio público, de una manera totalmente típica de la comedia clásica, véase el final del Cuadro IV, Escena 2, de *A Retirada de Napoleón*:

*Todos: ¡Hei vai! ¡Hey vai! ¡Dádelle! ¡Dádelle! (Corren, máis ó querer meterse por onde saúu o deputado, alcóntranse con Aduardo que o detén e díles):*

*Aduardo: Quédos; leva pulo d'abondo. Non teñades medo que volva; o redículo é o millor castigo préstes señoritos. Si lle baterades, volvería co'a xusticia, pro, o que lle figemos tórnao ben*

*de se queixar en ningures. Ben rapaces. Hoxe foi un bo día para Vilaboa e cecáis pr'outros pobos da nosa terra, porque o exemplo podería espallarse. (...) (Prado 2013, p. 140)*

Llama la atención el hecho de que el texto esté escrito tratando de transcribir la variante dialectal del gallego “ourensano” de principios del siglo XX, con sus construcciones, modas y particularidades. Pero Lameiro va aún más lejos y hace lo propio con el dialecto andaluz, tomando como referente una variante hispalense al más puro estilo de los hermanos Álvarez Quintero, lo que tiene como resultado la interesante caracterización del personaje del Diputado “cunero”, Don Napoleón Giménez, en su discurso al pueblo de Vilaboa del Cuadro I, Escena 3:

*Don Napoleón Giménez: Electore amigo: ¡Que digo amigo! Primo. Má que primo; hermano: Si fuera dao al hombre ecogé er paí de su nasimiento, yo sería seguramente gayego. Y sería gayego, porque no hay tierra en too er mundo má hermosa, má fértil, má rica, que eta rica, fértil y hermosa Galisia, patria insine de murtitú de varone, no meno insine, que en España y el extranjero brillaron con lú ofucadora. (Prado 2013, p. 117)*

Nos situamos ante un texto, en cierto modo bilingüe, que aparentemente pretendería reproducir la situación diglósica existente en Galicia. Sin embargo, lo que busca el autor es caracterizar con rigor a los personajes que imaginó, ya que la otra idea sería solo justificable en caso de que hubiera escrito los diálogos de algunos de los personajes gallegos en castellano, cuestión bien diferente a que aparezca un foráneo hablando en un “correcto” andaluz.

La pieza es una parodia ácida de la realidad socio-política, como venimos anunciando, donde la precariedad del mundo rural y el analfabetismo facilitan los abusos de los caciques. De este modo se da el fenómeno de la llegada “invasora” de los llamados diputados cuneros: candidatos a los que el poder ejecutivo centralista posicionaba en los distritos rurales controlados por el Gobierno, con el fin de garantizarles un escaño seguro sin reparar en sus débiles o inexistentes vinculaciones con sus representados. De este modo podrían a un típico “señorito andaluz” como Diputado por Vilaboa, pequeña y humilde villa de Ourense, tal como propone Lameiro.

Los aldeanos y el alcalde quieren recibir al diputado D. Napoleón Giménez con todas las atenciones -lo que lleva inevitablemente a pensar en el futuro

estilo berlanguiano-, que lleva al diputado a sentirse cómodo y comenzar a ofrecer, haciendo gala de todo tipo de alharacas y adornos de la más baja demagogia política, toda clase de absurdas promesas de modernización al pueblo, lo que despierta la admiración de algunos y funda las sospechas de otros. Comienzan así los cotilleos y los vecinos planean su venganza, que justificarán aprovechando el atenuante de la habitual violencia de la juventud en las fiestas y que finalizará en el típico escarnio público. Como dice Caseiro Nogueira (2013, p. 23), “Prado Lameiro les da voz a los campesinos olvidados e ignorados, que no creen en promesas ni en recomendaciones”.

Al finalizar la pieza, el autor no desaprovecha la oportunidad de encajar una gran loa nacionalista proclamando un sonoro “¡viva Galicia!”, previo a la majestuosa interpretación del himno gallego: un golpe de efecto que pone ineludiblemente en pie al respetable.

### 3. CONCLUSIÓN

Identidad, vanguardia, renovación, rescate de lo popular y regreso a las raíces, son algunos de los ingredientes que caracterizaron la revolución cultural de principios del siglo XX en Europa, pero no debemos olvidar, una vez más, la riqueza intelectual del pueblo gallego.

### BIBLIOGRAFÍA

- Benavente, J. (2011). *Los intereses creados*. Madrid. Cátedra.
- Bermejo, J.C. (et al.) (1980). *Historia de Galicia*. Alhambra.
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Alba editorial.
- Caseiro Nogueiras, D. (2013) *Alma Campesina*. Ourense. Edición promovida pola Coral De Ruada co patrocinio da Xunta de Galicia e a Deputación Provincial de Ourense.
- Craig, G. (2011). *Del arte del teatro / Hacia un nuevo teatro*. ADE.
- Fava, A. (2007). *La máscara cómica en la Commedia dell'Arte*. Ars cómica.
- Fernández Valbuena, A. (2006). *La Comedia del Arte: materiales escénicos*. Fundamentos.
- Filacanapa, G. (2015). *La recherche d'un théâtre perdu: Giovanni Poli (1917-1979) et la néo-Commedia dell'Arte en Italie, entre tradition et expérimentation* (Tesis doctoral). Département d'italien, Université Paris 8 Saint – Denis.
- Henke, R. (2002). *Performance and literature in the Commedia dell'Arte*. Cambridge University Press.
- Jurado, J. (2007). *Etno-folk, Revista galega de etnomusicología* (núm. 9). Dos Acordes.

- Llera, N. (et al.) (2021). *A Retirada de Napoleón (Memoria da montaxe e adaptación da peza de X. Prado Lameiro para o I Centenario da Coral De Ruada)*. Invasoras
- Meyerhold, V. E. (2003). *Teoría Teatral*. Fundamentos.
- Ojeda Calvo, M<sup>a</sup> del V. (1995). Nuevas aportaciones al estudio de la Commedia dell'arte en España: el zibaldone de Stefanello Bottarga, *Criticón*, (63), 119-138.
- Prado Lameiro, X. (2013). *Obra completa*. Edición promovida pola coral De Ruada co patrocinio da Xunta de Galicia e a Deputación Provincial de Ourense.
- Raskina, R. (2016). *Alle origine dell' mito: La Commedia dell'Arte nell'estetica teatrale di Vsevolod Mejerchol'd*. En E. Randi, (Ed.) Il "mito" della commedia dell'arte nel novecento europeo (pp. 71-81). G.E. Bonanno srl.
- Tato Fontaíña, L. (1999). *Historia do teatro galego (Das orixes a 1936)*. Edicións a Nosa Terra.
- Taviani, F. e Schino, M. (2007). *Il segreto della Commedia dell'Arte, La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*. VoLo Publisher srl.
- Vales, X. (2009). *Primeira viaxe a Andalucía do Coro De Ruada*. Ouvirmos, S.L.
- Vieites, Manuel F. (2003). *A configuración do sistema teatral galego (1882-1936)*. Laiovento.
- Villares Paz, R. (2004). *Breve historia de Galicia*. Alianza editorial.

