

Arredor da calidade da lingua no teatro da primeira metade do século XX

Laura Tato Fontaíña
ltato@udc.es

1. Introducción

Desde os primeiros tempos do teatro rexionalista a cuestión da calidade da lingua empregada polos dramaturgos foi comentada, e criticada, ben indicando os seus defectos ou ben celebrando os seus acertos. Así, sobre a primeira obra publicada na Galiza exterior, na Habana, *¡Non más emigración!*, de Ramón Armada Teixeiro, temos, en xeral, comentarios moi laudatorios:

Y en lo que á la prosa se refiere hablan los diversos personajes como deben hablar, dados su edad, carácter, sexo, grado de instrucción etc., y sobre todo hablan como se habla allá, con los giros, los modismos y los términos que usan las gentes gallegas, que conservan la lengua tradicional sin mezclas de voces ya castellanas ya portuguesas (que de todo hay) cuyas mezclas en lugar de embellecer bastardean el dialecto y concluirían con él si á ello no se opusiesen nuestro secular apego a las cosas de la tierra y la perseverancia con que los campesinos guardan (como las Vestales el sagrado fuego) el modo de hablar, heredado de sus padres y sus abuelos (Espada 1885).

A firme crenza en que os labregos conservaban intacta a lingua herdada resta autoridade ao comentarista pola inxenuidade que manifesta. Inxenuidade que tamén o leva a pór ao mesmo nivel a contaminación da lingua galega polo léxico castelán e polo portugués. A corrente de opinión que, durante o século XIX, criticaba a utilización de termos portugueses na lingua literaria galega parece que ou ben se baseaba no descoñecemento das variedades lingüísticas ou ben se refería á adopción de formas ortográficas portuguesas (Freixeiro Mato *et al.* 2005: 682-689).

Pola súa banda, Manuel Lugo Freire, amigo e correligionario de Armada Teixeira, baixo o pseudónimo utilizado como codirector d'*A Gaita Gallega*, a pesar da súa admiración expresada con moito entusiasmo, comentaba que o galego empregado tiña certo ulido a castelán:

O linguaxe é enxebre, anque de vez en cando cheira un pouquiño a castelán [...] O falado, é dicir, a prosa, tén un encanto, unha forma tan natural, y-un coorido tan gallego, que n'hai mais que pedir. Mil lembranzas esperta iste libriño ô leer os modismos tan prôpeos d'a nosa lingua como por exemplo: “¡Aí que xente! – O que é hoxe – Ser son o demo – ¿Seique tés gana de lería? – Nó, pois il” etc., etc.; todo moi natural e todo puramente como'ó qu'en Galicia se fala (Roque d'as Mariñas 1885).

Lisardo Barreiro, moito menos sutil que Roque d'as Mariñas, e tamén con moito máis veneno, facía unha curta relación das pexas que apuña á prosa de Armada: algunhas terminacións en “che” que non eran correctas; algunha palabra mal utilizada por descoñecemento do seu verdadeiro significado e, o máis sorprendente, reprocháballe tamén a utilización de xiros rexeitados pola xente máis culta. Así o explicaba:

Cicais algun laberco d'esas sabidos que andan poñendo carocas n-os pródicos, lle quiera alcontrar algunha carapela ó libro ou poñerlle defectos. Podía ser que aquel falar erudito de Xan n-a escena oito d'o promeiro auto, algunhas terminacións en “che”, algúns xiros escorrentados xa pol-os leídos, e, se cadra, algunha palabriña mal posta pol-o significado, en tal parola, merezan calisquer alcume (Barreiro 1885).

Cando xa iniciado o século XX, en 1913, Euxenio Carré reflexionaba sobre a fortuna do teatro galego durante a centuria anterior acusaba un autor, Ricardo Caruncho, de “detener y retrasar a la dramática gallega” (Carré Aldao 2006: 34) porque na súa obra bilingüe *Maruxiña* o que creou, na parte supostamente galega, foi “un lenguaje que más bien es jerga, pero jerga inventada por el autor” (Carré Aldao 2006: 57). Para podermos entender de que fala Carré, reproducimos catro parlamentos en que interveñen as personaxes galegofalantes da peza:

BARTOLO.- ¡Fachendosa!!! No me ha querido mirar. ¿No pues hoxe ha de oirme!... ¡Qué frescota é qué garrida! (*Oyese la voz de Maruxiña que viene cantando. [...]*)

MARUXIÑA.- Lo vé usted como se cansa. Usted cree que tiene tantas fuerzas como yo, y eso xa non e posibre. Usted debía quedarse en casa, porque Maruxiña se basta é sobra para traer o toxo y o estrume y á herba para o ganado.

LORENZA.- ¡Probiña! Te enjaña o deseo. Xa sabes que no quiero que ese zángano de Bartolo te corteje, y por eso vou contigo a-o monte (García & Caruncho 1897: 9).

Resulta evidente que as personaxes de *Maruxiña* non utilizaban o castrapo nin ningunha outra forma de contaminación lingüística coñecida, pois o que fixeran García Cuevas e Caruncho fora crear unha variante lingüística que non existía. Á súa maneira, xa explicaban na nota introdutoria o que pretendían:

Al escribir esta comedia, unicamente nos propusimos dar á la escena el color local de la región en que está inspirada, [...] conservando en el diálogo – puramente convencional, como lo es todo en el teatro, pues de otro modo sería ininteligible para todos los públicos – sus giros y modismos más usuales, que son los que caracterizan un país (García & Caruncho 1897: 3).

O que pretendían García Cuevas e Caruncho era que a lingua utilizada polas personaxes nativas fose entendida por un público non galego e, de feito, a seguinte obra de Ricardo Caruncho, *La vuelta de Farruco*, escrita en colaboración con Manuel Iturrigaray, foi estreada en Badajoz. Non lles valía ningunha variante do galego, nin o castrapo, polo que inventaron un barallete á medida das súas necesidades. Desta mesma forma actuou Emilia Pardo Bazán en *La suerte. Diálogo dramático*, creando unha xerga propia:

Payo.- Ende no teniendo mala idea a una persona, más quiero que ella me sacuda a mí que no sacudir yo, anque me llamen madama... (*Transición*). Agora, si es Pedro... ¡que no me ensulte otra vez...!, que puede ser que tan manso como soy me vuelva y me retuerza el habla en el gañote!

Ña Bárbara.- ¡No pienses en tal! Toma, toma, que pésame en las manos el oro. En casa no ha quedar esta noche; ¡puédome arrepentire! Al fin, es el trabajo de toda la mocedad mía y costome de pasare en el río muchas noches con los pies bien mojados y el corazón bien triste. (*Enternecida*) Anda, Payiño, anda, sale agora mismo; hay un lunar precioso; vas dormir a la vila; mañana vendes el oro; líbraste y tornas aquí, cabo de mí, que esperándote quedo (Pardo Bazán 2010: 99).

Con dona Emilia, Euxenio Carré foi menos agresivo que con Ricardo Caruncho, e dedicou páxina e media a intentar entender que razón levaría a Condesa de Pardo Bazán a utilizar unha lingua “que no es gallego ni es castellano, ni siquiera esa jerga que emplea el pueblo bajo que desconoce el idioma oficial” (Carré Aldao 2006: 65).

2. Os Apropósitos

Ás xirias de Caruncho e a Pardo Bazán había que engadir a existencia, e o enorme éxito, do argote empregado nos chamados *Apropósitos* que, con motivo do Entroido ou de calquera outra celebración, se representaban nas cidades e vilas, e nos cales era habitual a presenza dalgunhas personaxes dos estamentos máis baixos e ignorantes para provocar a hilaridade do público. É sorprendente o elevado número de obras deste tipo que se conserva, por exemplo, na Biblioteca da Real Academia Galega. Sobre elas, Euxenio Carré comentaba o seguinte:

En todos, o al menos en casi todos, figuran personajes hablando en gallego, pero desgraciadamente los autores emplean un gallego desfigurado, bárbaro y lleno de disparates con objeto de provocar la risa del público indocto, como sino [sic] pudiera conseguirse por otros medios: mas ya se ve [que] el ingenio es más difícil de encontrar que los chistes vulgares y que los retruécanos de mal gusto; y retorciendo la gramática y el sentido común están al alcance de todas las inteligencias, aun las más mediocres (Carré Aldao 2006: 131).

Fronte ás xirias inventadas por Ricardo Caruncho e a Pardo Bazán, a lingua utilizada polos autores de *Apropósitos* tiña unha base real, aínda que levasen determinados fenómenos fonéticos (*gbeada*, ultracorreccións...) a extremos esperpénticos porque probabelmente nunca existiron na fala, mais que provocaban o riso do público vilego. Podemos ler un fragmento de *El Ministro en Ferrol*, de Wenceslao Veiga:

Felicia.- ¡Yo hajo lo que hajo, y usted no tiene que meterse en que si blanco en que si negro... y que si patatín y que si patatán!...

Melindª.- ¡Mala suerte te venja, que te alcuentres siempre sana, cómo la leche de burra, y vestida como una castaña pilonja ó las imágenes del altar bendito.

Felicia.- Pero, ¡abuela!... ¡Si me estuve peinando!

Melindª.- ¡Vouch-á corta-lo pelo a-o rape!... ¡presumida! (*transición*). Tóma-á chave: é si vén teu pay sírvell'as papas pegas, é dallas, que ten as'maos feridas d'a tunda que lle dou, co'a corda d'o rezón á túa nay (Veiga 1904: 13-14).

Non imos entrar na valorización da pintura que os autores de *Apropósitos* facían dos representantes das clases sociais máis desfavorecidas (regateiras,

augadoras, peixeiras, mariñeiros, serenos, gardas municipais...) nin na cadadura moral dos que consideraban motivo de riso as malleiras dadas por un borracho á súa muller, mais o certo é que sobreviviron ao século XIX e, polo menos na cidade da Coruña, seguiron representándose até ben entrado o seguinte. Antón Vilar Ponte reclamaba das autoridades da Coruña que as prohibisen nos seguintes termos:

Apropósitos teatrales de la índole de los que en la ciudad herculina se estilan, revelan una falta de gusto y un rebajamiento de la espiritualidad muy lamentables. Son máxima concesión al plebeyismo en mangas de camisa. La exaltación del retruécano grosero y del chiste mordaz. La divinización de la verdulería en jarras. [...]

¿Como las autoridades populares de La Coruña [...] no ponen el definitivo veto a esa vergüenza de los apropósitos? [...] La tan explotada comicidad del pobre guardia municipal y el tan explotado descaro burdo de la infeliz verdulera y de la "polveira" analfabeta ya dieron de él cuanto podían dar (Vilar Ponte 1926).

3. O teatro de tese

O primeiro dramaturgo que sentiu a necesidade de xustificar e explicar o rexistro lingüístico das súas pezas foi Manuel Luguís Freire, quen, na "Nota do autor" con que abría o seu primeiro drama, *A Ponte*, en 1903, explicaba o seguinte:

Sendo contemporánea a acción d'este drama, quixen que os personaxes falasen como agora se fala, e non como se viviran no sigro XV. Pol-o mesmo vinme obrigado á usar algús castellanismos propios do linguaxe das Mariñas.

O grande aprauso con que foi acollido este drama na noite do seu estreno, próbanos que o público quêr e agrádalle moito o linguaxe que s'estila, e non esoutro que chamamos literario, - qu'eu respeto e que teño usado en traballos d'outro xénero; - linguaxe que tendo algús verbos desconocidos para os que non son moi versados no noso idioma, e que non se din xa, distrae a atención e fai algunhas veces incomprendible e estrana a conversa (en Sanmartín 2002: 138-139)¹.

¹ Sempre que for posíbel citaremos os paratextos pola edición de Sanmartín Rei (2002).

Salienta neste discurso a distinción que establece LUGRÍS entre “linguaxe literario” e “como se fala agora”, porque estaba pondo na mesa unha das cuestións máis delicadas na historia do teatro galego: o difícil equilibrio entre o rexistro oral das personaxes (sobre todo, as populares) e a vontade de estilo dos(as) autores(as) cando preparan o texto dramático para a súa publicación. Ao longo da década de 1880 o coñecemento de textos medievais fora sendo cada vez maior e “nos anos finais do século XIX os escritores e escritoras dispoñen dunha outra fonte de enriquecemento lingüístico, inexistente até á época, que, para alén de contribuír ao acrecentamento lexical, serve aliás como elemento prestixiador da lingua” (Freixeiro Mato *et al.* 2005: 678). E non era só LÓPEZ FERREIRO quen facía alarde deste verniz culto nas súas novelas, pois moitos arcaísmos (*parecer, conquistar...*) entraron mesmo na obra de escritores tan populistas como Lamas Carvajal (Monteagudo 2000: 242-243). LUGRÍS FREIRE non atacaba o uso desas formas cultas na escrita literaria, histórica ou de calquera outro tipo, mais marcaba a especificidade da literatura dramática, destinada ao palco e, por tanto, lugar onde non ten cabida o arcaísmo, mais si que a pode ter o castelanismo.

A cuestión do abandono da lingua tivo un lugar moi destacado nos palcos por mor do labor de Euxenio Charlón (1888-1930) e Manuel Sánchez Hermida (1889-1940). Estes dous traballadores dos asteleiros da Maestranza de Ferrol, despois de pasaren pola “Escuela Dramática Gallega” (1908) de Eduardo Sánchez Miño (1872-1921), constituíron o cadro de declamación do coro popular ‘Toxos e Froles’, do que foron dramaturgos e actores desde a súa fundación até 1921. En 1915, data en que se presentou ao público o coro, eles estrearon o seu primeiro parrafeo, *Mal de moitos*, no cal trataban, con moito humor, a penosa figura do que finxe esquecer a súa lingua para parecer máis fino e culto. A peza tivo un enorme éxito, foi representada practicamente por todos os cadros de declamación da altura (1915-1923) e tivo dúas edicións (1915 e 1922). Cando saíu a segunda, formando parte da Colección Céltiga, un anónimo redactor d’ *A Nosa Terra* remexía de novo na controversia sobre os “portuguesismos”:

As obras teatrás de Charlón e Hermida están escritas en galego corrente, como corresponde a eses traballos que deben refrexaren, o mais exactamente posible, a realidade. Non teñen certamente, a nota antipática e noxenta dos portuguesismos que empregan aqueles que, non coñecendo d’abondo a nosa fala, queren aparecer como capacitados nestas cousas, producindo unha anarquía inconsciente e desgaleguizante (Anónimo 1922).

4. As Irmandades da Fala

A pesar de todo, foi coas Irmandades da Fala cando o modelo de lingua se transformou nunha cuestión capital en relación co teatro. En todos os artigos que se publicaron anunciando o ‘Conservatorio Nazonal de Arte Galego’, da Irmandade da Coruña, hai referencias ao modelo de lingua que os dramaturgos deberían utilizar nas súas obras, en moitas ocasións, vinculándoo á temática. Así, comentando a obra con que se ía inaugurar o Conservatorio, a comedia *A man de Santiña*, de Ramón Cabanillas, o anónimo redactor d’ *A Nosa Terra* indicaba: “Obra que demostra como o galego sirve millor que para porcadas e cousas rústicas, para cousas finas, delicadas e belas” (Anónimo 1919a). Esta era unha das reivindicacións en que asentaba a renovación e modernización da escena galega, e a que levou o cronista da estrea a declarar rotundamente que “*A Man de Santiña* foi a consagración do idioma galego, a demostración de que o noso doce e rico idioma sirve e axéitase para espresare as delicadezas do sentimento e os matices de dicción máis finos e sotiles” (Anónimo 1919b). Os homes e mulleres comprometidos coa renovación da escena e, inmediatamente, coa creación dun teatro nacional galego, consideraban que, para daren exemplo, deberían estreir pezas dramáticas en que personaxes das clases altas falasen en galego de todas as cuestións, desde as cotiás ás máis elevadas manifestacións do pensamento ou dos sentimentos.

Vicente Risco, en 1929, cando facía balance dos logros alcanzados pola cultura galega no século XX, dedicaba ao teatro o derradeiro capítulo do pequeno ensaio titulado *Da Galiza Renascente*. Na súa opinión, a escena galega era o sector cultural que estaba nun estado máis precario e unicamente realizou comentarios sobre a lingua de dous dramaturgos, Xaime Quintanilla e Armando Cotarelo Valledor. Da *Donosiña*, de Quintanilla, limitouse a indicar que estaba escrita en “un primoroso estilo” (Risco 1929: 8), mais non dubidou en expresar a súa profunda admiración por Cotarelo: “Dino de nota no Dr. Cotarelo é tamén o verdadeiro virtuosismo filolóxico con que traballa a lingoa, que é nas suas obras extraordinariamente espresiva e ricaz. Cotarelo é un dos que millor coñecen o galego e que millor partido tiran de il” (Risco 1929: 8). Resulta evidente que Risco non era un home de teatro, e que non todo o mundo compartía a mesma opinión sobre o rexistro lingüístico que se debería utilizar nos palcos; podemos comprobalo nas “Dúas verbas ó leutor” de Casado Nieto, en 1930, cando publicou a súa peza *Amor i-eleucióis*:

Atacárase me cecais de non empregar un galego hestóreco, crásico ou culto. Teño pr'eso unha xustificaceón. Pra que fose mais espello da realidade, quixen que os monecos falasen d'idénteca maneira qu'ó fan aqueles a quen repersentan... como falan meus paisáns da comarca de Caldelas (en Sanmartín 2002: 254).

Ao longo da década de 1920 sucedéronse as polémicas sobre teatro entre as diversas xeracións de escritores e entre as diferentes ideoloxías e estéticas (Tato Fontaiña 1997: 133-228); porén as condicións sociais e políticas en que se desenvolveu o teatro galego da altura provocaron que cada vez fose máis profunda a fenda que afastaba o que se representaba nos palcos (con éxito de público) das pretensións dunha minoría de intelectuais e artistas que aspiraba a crear un teatro galego moderno, renovado en todos os seus aspectos (dramatúrxico, temático, plástico, lingüístico...) e adaptado ás últimas tendencias da escena europea, sen perder as raíces autóctonas. Entre os que contaban coa admiración dun público fiel estaban os cadros de declamación dos coros populares; o do coro 'De Ruada' de Ourense contaba cun dramaturgo propio, con Xavier Prado "Lameiro", que formaba parte do círculo de Vicente Risco e que tiña unha concepción do teatro galego que distaba anos luz da requintada experiencia simbolista d'*O bufón d'El Rei*. "Lameiro" defendía a súa produción dramática atacando os que aspiraban a que o teatro galego contase con obras de calidade que superasen o nivel popular, tanto na temática como no rexistro lingüístico:

Pra min o teatro é o retrato d'a vida [...], porque moitos son tamén que nes dí que a vida é unha comédia.

Pensando d'esta maneira, craro é que a miña obra non póde satisfacer ós *preciosistas* nin ós que, escomenzando a faguel-a casa pol-o tellado, sóo queren que se produza en Galicia, literariamente, obra quintaesenciada, obra cume, como si o mundo fose parbo e comulgase co'a ródá de muiño de que o nóso pobo chegou á meta, sendo así que, disgraciadamente, inda non arribou á mitá. Trampiñas, non (en Sanmartín 2002: 248).

5. Un contacontos, «Joselín»

Da man do teatro dos coros ían algúns actores, monologuistas ou contacontos para os que, en moitas ocasións, escribían dramaturgos como Xavier Prado "Lameiro" (*Un home de sorte*), Leandro Carré (*Carne fraca*) ou Manuel Rey Pose (*Un match internacional de foot-ball*). Destes actores, o que máis éxito tivo foi José Rodríguez de Vicente (1895-1958), "Joselín", que tivo a fortuna de

gravar en Ourense, en 1929, para a discográfica Regal, tres discos eléctricos de 78r.p.m. que contiñan dous contos cada un: "O desenclavo", "Que listo é meu fillo!", "O tabeirón", "A misa", "O retrato" e mais "Romance de cego". En 1930 realizou novas gravacións, en Barcelona, para Odeón: "Terráqueo do demo", "Xan de Caeiro", "O inferno", "O difuntiño", "De quen é o can?", "O tabeirón", "Eu son de San Paio de Navia", "O zapateiro", "Na taberna", "O Coadjutor", "O enterro" e mais "O médico". O único conto repetido, en relación cos gravados en 1929, foi "O tabeirón". En 1931, para "La Voz de su Amo" gravou seis contos máis, de forma que se completou o total de vinte e tres editados actualmente: "As anoces", "O teléfono", "As dúas Santas", "A Santa Unción", "O entroido", e "As caliveiras de San Cosme" (Tato Fontaiña 2014).

Rodríguez de Vicente emigrou á Arxentina en 1932 e, aínda que a súa intención era traballar no teatro, o extraordinario éxito dos discos debeu de lle facilitar o acceso á radio, medio en que desenvolveu as súas grandes capacidades de comunicador. En 1933 comezou dous programas para dúas emisoras diferentes: "Hora Gallega" para "Radio Patria. La Voz de España" e mais "Estampas Iberoamericanas" para a emisora arxentina "Radio Cultura". A correspondencia dos ouvintes fala do enorme interese que espertaba na comunidade emigrante e do éxito dos seus discos. En 1935 iniciaba outro programa diario, "Hora de España", para "Radio Prieto", e tamén se conserva a táboa de prezos da publicidade que se podía contratar para o programa "Hora «A Terriña»", en que actuaba "en exclusividad el famoso cuentista gallego Joselín" (Tato Fontaiña 2014: 28). En 1954 realizou a derradeira sesión de gravacións para Columbia, pois os seus contos continuaban a ser demandados nos espazos radiofónicos de "Discos dedicados" e os *másters* dos anos 1929 e 1931 estaban deteriorados e non permitían facer novas reimpresións. Ademais das distintas edicións en formato *single* de 45r.p.m nos anos sesenta, en 1976, Valentín Paz-Andrade conseguiu que a Caixa de Aforros de Vigo patrocina-se unha nova edición en LP e *cassete*.

Todo isto dá idea da enorme popularidade da que gozou tanto aquí como nas colonias de emigrantes de América. "Joselín" ao longo dos seus vinte e tres contos creou unha serie de personaxes populares (o montañés brután e badoco, o mariñeiro arrichado e afouto, o labrego pailán, o vilego pillabán e raposeiro...) que levan os tipos ao extremo máis caricaturesco. Como corresponde a estas personaxes e á súa intención, a lingua ten un acusado sabor popular e poderíamos exemplificar só nun par de textos todos os fenómenos de adición e supresión vocálica (prótese, epéntese, paragoxe, aférese, síncope e apócope); e, por suposto, na procura da gargallada o contacontos tamén botou man da fonda expresividade dos denominados trazos suprasegmentais da lingua (Freixeiro Mato 2013: 110-113).

No entanto, hai na caracterización lingüística das personaxes populares unha serie de elementos que, á mantenta ou por acaso, semella que fan escarnio da lingua, transformándoa nunha caricatura. Como exemplo, ademais do feito de que realice todas as vogais cunha abertura desmesurada, podemos comentar o uso que “Joselín” fai da *gbeada*. Nos manuscritos só recolle este fenómeno fonético no conto titulado “Romance de cego”, onde a variedade lingüística utilizada é o castrapo. Nas gravacións, por contra, a *gbeada* aparece con frecuencia ao longo dos vinte e dous contos restantes, aínda que o seu uso é arbitrario e non está baseado na caracterización lingüística das personaxes, pois o narrador protagonista do conto “Terráqueo do demo” é un arrichado mariñeiro de Vilagarcía, que non ten *gbeada* nin seseo. E o mesmo acontece co labrego paifoco dos arredores de Vigo que procura, polas rúas da cidade, un barbeiro que lle quite un dente, no conto titulado “O inferno”. Porén, quizais o que máis enlame ese sabor popular sexa a utilización dun léxico inventado que transforma a fala nunha xiría, como, por exemplo, “nostramo” por “o noso amo” ou “anjizuelo” por “anzol”. Fáltanos saber en que medida a presión exercida polas ditaduras, nomeadamente a do Xeneral Franco, sobre a lingua galega puido influír nesa caracterización grotesca da fala, pois en monólogos semellantes aos de “Joselín”, como *Un match internacional de foot-ball* (1919) de Manuel Rey Pose, ou *A noite de San Xoán* (1917), de Emiliano Balás, non aparecían ese tipo de deturpacións. Perante os excesos cometidos contra a lingua co gallo do populismo, Manuel D. Varela Buxán rogaba aos intérpretes das súas obras que se abstivesen de cometelos:

Prego que se diga tal coal está escrebido, coa moor naturalidade, sin toadas nin acentos especiaes. As pezas, aínda que un tanto tráxicas no fondo, resultarán alegres e moverán a risa sin ferir a nosa xa de abondo magoada diñidade (Varela Buzán 1975: VII)

Ningunha das pezas que procuraron o riso na deformación e ridiculización da lingua superaron o paso do tempo, nin poden servir de modelo de obras mestras. Ao longo da historia do teatro as crónicas das representacións permiten comprobar como os textos eran ‘convenientemente’ modificados polos autores e autoras para a súa publicación, luíndo arestas e eliminando referencias directas a circunstancias concretas e locais que perderían sentido noutro lugar ou noutro tempo, na busca dunha corrección que as perpetuase.

Porén, sempre é difícil conseguir o necesario equilibrio entre a fidelidade aos rexistros orais das personaxes, sobre todo cando se trata de personaxes populares e/ou marxinais, e a vontade de estilo dos/as autores/as. Cons-

cientes disto, no Segundo Rexurdimento, para poder renovar a dramaturxia en todos os seus aspectos, incluíron como elemento fundamental, dentro da actualización temática, que os protagonistas das obras fosen persoas cultas, de clases elevadas, para demostrar que a lingua tamén era válida para todos os galegos e para todas as funcións. Eran tamén conscientes de que o teatro era a mellor plataforma con que podían contar para transmitir ideoloxía, espertar conciencia nacional e mostrar modelos de vida, de comportamentos e, por tanto, tamén de lingua, contribuíndo, da mesma maneira que o ensaio, a conformar un modelo de lingua oral culta.

Referencias bibliográficas

- ANÓNIMO (1919a): “Nossos poetas e a prosa. Unha obra teatral de Cabanillas: *A Man de Santiña*”, *A Nosa Terra. Boletín Decenal* 77 (06/01/1919)
- ANÓNIMO (1919b): “O rexurdir do teatro galego. Inaugurazón do nosos Conservatorio. Estrenouse *A Man de Santiña*”, *A Nosa Terra. Boletín Decenal* 87 (24/04/1919).
- ANÓNIMO (1922): “*Mal de Moitos e Trato a cegas*”, *A Nosa Terra*, (15/02/22).
- BARREIRO, L. (1885): “*¡Non mais emigración!*”, *O Tío Marcos da Portela* 104, 3.
- CARRÉ ALDAO, U. (2006): *Memoria crítico-bibliográfica sobre el Teatro Regional Gallego* (A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral “Francisco Pillado Mayor” & Departamento de Galego-Portugués, Francés e Lingüística da Universidade da Coruña).
- CARUNCHO, R. & ITURRIGARAY, M. (1898): *La vuelta de Farruco. Cuadro lírico en un acto en prosa y verso* (Badajoz: Tip. La Económica).
- ESPADA, J. M. (1885): “La obra dramática de Don Ramón Armada titulada *¡Non mais emigración!*”, *La Revista de Galicia* 3 (30/10/1885).
- FREIXEIRO MATO, X. R. (2013): *Estilística da lingua galega* (Vigo: Xerais).
- FREIXEIRO MATO, X. R. *et al.* (2005): *A lingua literaria galega no século XIX* (A Coruña: Universidade).
- GARCÍA CUEVA, F. & CARUNCHO, R. (1897): *Maruxiña. Comedia en tres actos y en prosa* (Santiago de Compostela: Imprenta de J. M. Paredes).
- MONTEAGUDO, H. (2000): *Castelao. Defensa e ilustración do idioma galego* (Vigo: Galaxia).
- PARDO BAZÁN, E. (2010): *Teatro completo* (Madrid: Akal).
- RISCO, V. (1929): “Da Galiza Renascente (Conclusión)”, *A Nosa Terra* 256 (01/01/1929).
- ROQUE D’AS MARIÑAS (1885): “*¡Non mais emigración!*”, *A Gaita Gallega Tocata* 4ª, (11/10/1885).

- TATO FONTAÍÑA, L. (1997): *Teatro galego (1915-1931)* (Santiago de Compostela: Laiovento).
- TATO FONTAÍÑA, L. (ed.) (2014): *Os contos de Joselín. Primeiros documentos sonoros do teatro galego (1929-1954)* (Santiago de Compostela: aCentral Folque. Centro Galego de Música Popular).
- SANMARTÍN REI, G. (2002): *Os (pre)textos galegos (1863-1936)* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco).
- VARELA BUXÁN, M. D. (1975): *O ferreiro de Santán. Taberna sin dono* (Lugo: Celta).
- VEIGA, W. (1904): *El Ministro en Ferrol. Revista cómico-lírica, bilingüe, poético-prosáica, en un acto, siete cuadros y una apoteosis* (Ferrol: Imprenta de Barcón).
- VILAR PONTE, A. (1926): “Galerías. Los apropósitos carnavalescos”, *El Pueblo Gallego* (21/02/1926).