

CURROS ENRÍQUEZ E O TEATRO. DESDE AUTOS SIMBÓLICOS ATA ZARZUELAS DE SALÓN

Inmaculada López Silva

O traballo que nos propomos realizar non pretende máis que iniciar unha liña de reflexión verbo dunha sección da obra de Curros Enríquez que ata agora permaneceu desatendida: o teatro. En efecto, a faceta teatral de Manuel Curros Enríquez ficou escurrecida polo seu talento poético e pola súa actividade xornalística a fins do século XIX. Sen embargo, pode resultar un exercicio de interese e de xustiza histórica a análise das obras teatrais emanadas da súa pluma, textos que, cando menos, constitúen unha base de reflexión e comparación que ilumina aspectos da súa obra e do seu tempo.

Son tres os textos dramáticos escritos polo autor que nos ocupa, todos eles en castelán, e dos cales os dous primeiros chegaron a ser representados: *El dos de mayo de 1808* (1874), *El Padre Feijoo* (1880) e *El último papel* (1892-1893). Tamén en teatro Curros exerceu como traductor, pasando para o castelán a obra *A Morgadinha de Valflor*, do portugués Manuel Joaquim Pinheiro Chagas, texto que titula *La Condesita*. Benito Varela Jácome, na súa introducción á edición de *Aires da miña terra*, sinala *El maestro de Santiago* como unha das incursións teatrais de Curros Enríquez. Supoñemos que esta consideración é un lapso do crítico, pois cunha estrutura evidentemente romancesca, os sectores aparentemente teatrais (fragmentos en que a intervención de cada personaxe se sinala co seu nome anteposto) desta “Lenda” son anecdóticos e, na miña opinión, responden máis ben a unha estrutura de diálogo ca a unha estrutura propiamente dramática.

Na nosa análise centraremos nos tres textos de autoría integramente orixinal, aínda que nos referiremos tamén á obra traducida debido ao que esta ten de adaptación, relectura e variación do texto portugués. Trataremos de contextualizar as características dos textos teatrais de Curros Enríquez desde a perspectiva dos canons teatrais e escénicos do seu tempo e en relación coas cons-

tantes propias da súa obra. Veremos así como tanto o sentimento liberal-progresista propio do autor coma as nocións de alteridade e de ironía están presentes nos seus textos dramáticos do mesmo xeito que o están na súa poesía e, en xeral, na maior parte das actividades desenvolvidas ao longo da súa vida.

AS ANSIAS TEATRAIS DE CURROS. A (IN)FORTUNA
DO TEATRO GALEGO A FINS DO XIX

Ten razón Alberto Vilanova cando indica que “Siempre tuvo Curros cierta vocación para el teatro” (Vilanova, 1953: 161). O biógrafo dá de cheo na cerna da cuestión ao sinalarlle esa inclinación, un proído que foi reaparecendo periodicamente ao longo da súa vida e que se traduciu, como acabamos de ver, en tres obras propias e unha tradución. Agora ben, ese apego especial de Curros cara ao xénero dramático amósasenos desde a actualidade como unha das contas pendentes da súa produción literaria, unha conta que, conscientemente, tentou saldar desde a mocidade ata a madurez. Quizais era consciente Curros de que o seu verdadeiro talento literario non estaba neste xénero, senón na poesía, pero nunca renunciou a algunhas incursións na arte de Talía. Para comprendermos esta teima, non só debemos ter en conta o desexo persoal ou a inspiración propia de Curros Enríquez, senón que debemos atender tamén ao estatuto do xénero a fins do XIX. No sistema literario español, o teatro foi o xénero canónico ata ben entrado o século XX, e as súas diversas modalidades gozaban dunha visibilidade e atención pública, crítica e receptiva que na actualidade, en boa medida, lle foi transferida á novela. Neste contexto, non é de estrañar que Curros Enríquez fixese os seus intentos no drama, coma case todos os autores da época (v.g. o seu admirado Zorrilla), que combinaban a dedicación á poesía co traballo teatral. Engadamos a isto outra cuestión curiosa e interesante que demostra que o teatro era un xénero sempre presente nas ansias literarias de Curros Enríquez: en 1888, xa asentado e consagrado dentro dun balbuciente sistema literario galego, o autor non se resiste a titular a que quizais é unha das máis xeniais obras

tiradas do seu enxeño coa referencia a unha modalidade dramática: ¿non dá que pensar o título *Divino Sainete* xa máis alá da referencia intertextual á obra de Dante?; ¿que leva a Curros a denominar como “sainete” un texto indubidabelmente poético ou, cando menos, non dramático?

Son probas, na miña opinión, de que esa “vocación”, sinalada por Alberto Vilanova, ou a inclinación cara ao teatro de Curros Enríquez non é gratuíta nin responde a eventuais divertimentos. Hai unha tentativa considerábel se se ten en conta que unha das súas primeiras produccions, *El dos de mayo de 1808*, é teatral, coma un dos principais éxitos da súa carreira literaria: *El Padre Feijoo*. O teatro, logo, estivo sempre presente na produccion literaria de Manuel Curros Enríquez, quizais non por volume de produccion, pero si como modalidade recorrente que non só axuda a comprender a problemática relación do autor co sistema literario no que se inscribía, senón tamén as características éticas e estéticas da súa obra como conxunto. Pensemos que Curros, xa a fins do XIX, se situaba na comprometida liña que separa a produccion en galego da produccion en castelán. Malia que comeza a súa andaina intelectual como autor castelán (produccion que nunca chega a abandonar plenamente), tamén é verdade que se dá unha reconsideración propia debido ao seu achegamento ideolóxico e físico aos círculos rexionalistas (Rodríguez, 1995) e a súa automática consagración como poeta galego.

Nunha Galicia decimonónica na que a intelectualidade (non esquezamos o reducido, mesmo elitista, dos grupos en acción no Rexurdimento) estaba en pleno proceso de construción identitaria e cultural, Curros como poeta civil, galego, achegado ás masas populares, axiña adquire un plus simbólico importante ao abeiro dunha literatura que comezaba a (querer) acadar cotas de autonomía respecto do seu teito e referente fundamental, a cultura castelá, a través da reivindicación lingüística (Hermida, 1992: 85-87). A este respecto indica Laura Tato unha cuestión que ilumina a situación do teatro neste período do Rexurdimento rexionalista (Tato Fontaiña, 1999: 23-24):

A falta de interese polo teatro dos denominados por Carme Hermida “precursores da normalización” está directamente vinculada á súa despreocupación pola recuperación do nivel oral da lingua. As súas preocupacións estaban centradas na recuperación da escrita, na creación dun rexistro culto e literario que neutralizase as acusacións de rudeza e incultura [...] O sector social que toma conciencia do proceso asimilista en que está mergullada Galiza reaxe reivindicándoa culturalmente, crea unha literatura que vai dirixida, non ás clases populares, senón ás xentes cultas, para conseguiren a súa identificación co país. De aí que non valorase ese teatro popular galego destinado ao divertimento do pobo, e que só apareza a literatura dramática cando se sente a necesidade dun teatro culto e cando xa as obras poéticas de Rosalía, Pondal e Curros demostraran a validez da lingua para o rexistro literario.

De certo, aínda habería que agardar ata a época Nós para que xurdise unha concepción comprometida e coherente (na teoría e na práctica dos propios axentes) da literatura galega como autónoma e non subsidiaria do sistema literario español. Entendendo a cuestión desde un punto de vista sistémico, coido que é significativa a “necesidade” de ter algún tipo de triunfo na lingua de Madrid (a cidade como referente tamén é abondo simbólica) que sentiron os autores do noso Rexurdimento (pensemos nunha Rosalía que só escribiu en galego páxinas poéticas, elaborando unha interesante narrativa en castelán, ou nun Murguía que realizaba os seus ensaios, aínda de tema galego, en castelán). Respecto do teatro, a mínima produción galega semella ser abondo elocuente e descritiva dun estado de cousas. Novamente é Laura Tato quen nos sitúa dunha maneira realista no contexto (Tato Fontaíña, 1999: 42):

[...] se consideramos os froitos obtidos polo teatro rexionalista en Galiza durante o século XIX, os resultados non eran demasiado alentadores. Contamos con catro dramas históricos, tres dramas sentimentais e o título dunha comedia. A valoración de Euxenio Carré non podía ser moi positiva xa que o mellor desta produción (*Mari Castaña*, de Emilio Álvarez Giménez) non o chegou a coñecer. [...] De certo, o teatro dos rexionalistas non soubo, ou non puido,

chegar ao público. Uns porque crearon un teatro diglósico que, baseado en ridiculizar o galego e os galegos, non podía ser aceptado pola sociedade vítima do escarnio. Outros, porque nas súas arelas de crear un teatro culto esqueceron arraigalo na realidade social do público a quen ía dirixido e, prescindindo da lección de Rosalía, alleáronse totalmente da única tradición coa que contaban: a popular e oral.

Tendo isto en conta, non parece estraño que Curros Enríquez, esencialmente poeta no marco do uso literario do galego, non vencellase a súa produción teatral á lingua que empregaba para a lírica. Alén de manifestacións de carácter popular, os textos teatrais estaban reducidos á dramática cifra indicada por Laura Tato: *A Casamenteira*, de Benito Fandiño (escrita en 1812 pero publicada en 1849), *A fonte do xuramento*, de Francisco María de la Iglesia (1882), *Mari Castaña*, de Álvarez Giménez (1884), *A horfa de San Lourenzo*, de Roxelio Civeira; ou as obras de Galo Salinas *A torre de Peito Burdelo* (1891) e *¡Filla!* (1892). Ademais hai un par de datos que, coido, resultan significativos para comprender a situación do teatro no proceso de recuperación no Rexurdimento. En primeiro lugar, a constatábel existencia dunha serie de obras bilingües (ou máis ben diglósicas) revela unha concepción esencialmente realista –verosimilista– da posta en escena. A contemporaneidade *hic et nunc* (Kowzan, 1997: 143) do espectáculo teatral e a decodificación dos seus signos como constructos “as if” (Elam, 1980: 102) parecen conducir a que a relación discurso lingüístico-realidade nesta modalidade artística sexa esixida como máis verista. Se na sociedade en que este teatro se inscribía había un perceptíbel conflito lingüístico, un teatro que pretendese triunfar dun xeito máis ou menos realista e popular nesa sociedade debería reflectir ese conflito, e de aí a lóxica existencia de obras bilingües. Isto, evidentemente, puido contribuír á mínima presenza de teatro integramente elaborado en galego ata entrado o século XX, cando a consciencia recuperadora e prestixiadora da lingua estaba moito máis asentada e, xa que logo, vencellada a un discurso político moi concreto.

En relación con isto, tamén, pensemos que o último drama de Curros Enríquez, *El último papel* (1893-1894), foi publicado

cando aínda non se creara unha mínima infraestrutura teatral galega que comezaría (con intentos sucesivos que practicamente chegan á actualidade) no 1903, coa creación da Escola Rexional de Declamación. Tampouco se publicara o primeiro escrito teórico coñecido sobre o noso teatro, a *Memoria acerca de la dramática gallega. Causas de su poco desarrollo e influencia que en el mismo puede tener el regionalismo*, de Galo Salinas (1896). O texto resulta elocuente se temos en conta que indica que é a carencia de actores a que impide o desenvolvemento do teatro galego, alén do pouco uso da lingua autóctona, cuestión paradoxal, porque, como indica Laura Tato, todas as sociedades recreativas contaban cun cadro de declamación, co que parecían sobrar os actores amadores (Tato Fontaiña, 1999: 41).

Con eses intentos mínimos contemporáneos e sen unha garantía de publicación nin representación asegurada, semella comprensíbel que Curros non entrase polos camiños do teatro en galego. Quizais a confluencia de todas estas condicións contextuais cun desexo de Curros por achegarse ao centro do sistema literario español a través do teatro explique as características estéticas e lingüísticas dos seus textos dramáticos.

Ao falar Galo Salinas¹ da falta de actores profesionais dános unha clave que, cando menos, non parece un despropósito: na miña opinión unha das cuestións está na consciencia dunha falta de profesionalización no teatro galego facilmente constatábel (pensemos en que as primeiras compañías verdadeiramente profesionais en sentido moderno son dos anos 70 do XX). Esta característica explica que moitos autores procurasen a vía segura de publicación e a posibilidade de representación con atención crítica e público asegurado pola vía do sistema teatral español, xa que nin a tradición teatral nin a infraestrutura material galega permitían ese tipo de seguridades. Esta cuestión contribuíu, sen dúbida, a excluír o teatro galego dos xéneros de recuperación cultural e iden-

1. E pensemos que Curros Enríquez coñecía sen dúbida a Galo Salinas, colega na profesión xornalística, a quen dedica, por exemplo, o poema "En el álbum de mi bien querido amigo Galo Salinas Rodríguez" (Curros Enríquez, 1979: 402).

titaria durante o Rexurdimento, condicionando a decisión dos autores. Curros Enríquez, desde logo inmerso neste estado de cousas, optou, sexa consciente ou inconscientemente, por canalizar as súas ansias dramáticas a través do teatro en español.

En resumo, podemos indicar que o proto-sistema literario galego que rexorde no XIX tiña como característica unha autolimitación xenérica (a poesía, esencialmente), editorial, crítica e, sobre todo, lingüística. Neste contexto, non é de estrañar que a vontade teatral de Curros Enríquez atopase unha vía de expresión na lingua castelá (evidentemente, prescrita polas características do sistema literario no que se achaba), en primeiro lugar, porque esa era a lingua principal do teatro en Galicia e, en segundo lugar, porque o xénero dramático era unha das vías de canonización dun escritor a fins do século XIX no sistema literario español.

MOCIDADE, ÉXITO E DESILUSIÓN NA DRAMÁTICA DE CURROS

Tendo en conta estas circunstancias contextuais, entenderemos mellor, xa que logo, as características dos propios textos dramáticos de Curros Enríquez e, sobre todo, a sorte –ás veces adversa– que experimentaron.

A primeira obra a carón do fervor liberal

El dos de mayo de 1808 foi publicada cando Curros tiña só arredor de vintetrés anos. Leva o subtítulo de “Loa original y en verso” e está asinada por D. Leopoldo Vázquez e D. Manuel Curros². A cuberta da edición impresa, de 1874, indica que a obra foi “Representada por primera vez con extraordinario éxito en el teatro de Novedades el día 2 de mayo de 1874”. A circunstancia histórica en que se inscribe esta obra non debe pasar desapercibida. Publicada en plena guerra carlista, o antecedente histórico inmediatamente previo semella revelador: o 11 de febreiro de 1873 a Asemblea Nacional proclamou a República en España, estado que caía preto dun ano despois, o 3 de xaneiro de 1874. Contando con

2. Leopoldo Vázquez era o cuñado de Curros.

isto, non semella gratuïto o ton de exaltación patriótica, libertaria e progresista en que se erixe este primeiro drama do autor, que pode ser relacionado con poemas da mesma época como “La guerra civil”³ ou “Tributo de sangre”⁴, e mesmo coa novela *Paniagua y compañía*, folletín publicado en *El Telegrama* ao longo de 1878.

Xa Carballo Calero sitúa eses dous poemas nunha etapa temperá de ton marcadamente liberal de Curros Enríquez, e sinalla, ademais, que gracias a eles (especialmente o segundo) adquiriu certo recoñecemento nos círculos intelectuais da capital española, recoñecemento que mesmo lle abriu portas laborais (Carballo Calero, 1981: 346).

En efecto, se comparamos os dous poemas e a peza teatral, atoparemos semellanzas interesantes no relativo á concepción ideolóxica de España, especialmente entendendo o Estado nun sentido unitario e democrático enfrontado ao outro, o estranxeiro. En “La guerra civil” hai unha referencia á etapa de ocupación francesa e ao propio Napoleón⁵ que lembra moi de preto os presupostos en que se basea *El dos de mayo de 1808*, e en “Tributo de sangre” o eu lírico establece un diálogo coa liberdade que recorda a algúns parlamentos do personaxe de España na obra dramática⁶. Nesta última, de feito, o Anxo Tutelar lembra as fazañas históricas levadas a cabo polos exércitos españois ao longo da Historia

3. Escrito, tamén en 1874 e publicado o mesmo ano, no xornal *El Imparcial*, o 3 do VII.

4. O poema está datado co 29-V-1872. Publicado por primeira vez en *La Ilustración Republicana y Federal* o 8-VI-1872.

5. “[...] / ¿O es, acaso, que el águila de Jena / quiere, torpe, burlar la bravura / del león español, cuya melena / al erizarse ayer le dio pavura / burlando así su imbécil arrogancia? / ¡Oh, no! Sagunto fue..., pasó Numancia, / y el águila orgullosa / de muerte herida en nuestro suelo, llena / la amargura cruel, plegó sus alas / y rodó moribunda y temblorosa / sobre el pardo peñón de Santa Elena. / ¡Ya no es del extranjero, / ¡oh, españoles!, la sangre generosa / que hoy mancha vuestro acero! / Los que ayer con vosotros pelearon / y en vuestras propias filas confundidos / ‘¡Independencia y libertad!’, gritaron / triunfantes o vencidos / [...] / esos (¡ai, cuánta mengua!) / son los que sacrifica vuestra mano. [...]”.

6. “[...] / Tú no puedes prestar tu faz hermosa / a burlar del tirano maldecido, / ni mal torpe reptil aborrecido / arrastrarte de un déspota a los pies. / Tú no puedes hollar los santos fueros / de la humana razón y la justicia, / ni apadrinar el crimen, la impudicia / que se cierne de España en el pavés / [...]”.

(Roma, Pavía, Otumba, Lepanto, Trafalgar) do mesmo xeito que o fai a voz lírica de “La guerra civil” e o ton nostálgico explicitase ao referirse a elas como un “muerto esplendor”, ao tempo que o resentimento cara ao francés non só se amosa de xeito máis ou menos respectuoso (“El despotismo / de las huestes francesas se acrecienta / al ver que la traición le abrió camino”), senón tamén a través dun emprego dramático dos anónimos artífices do motín, que contribúen a darlle á obra o mesmo ton popular (tanto nos usos lingüísticos coma nas referencias espaciais ao barrio de Lavapiés) que tivo a revolta, alén de incidir con simpatía no factor democrático da ideoloxía dos autores. Deste xeito *El dos de mayo de 1808* eríxese como unha loa á unión cidadá que contrasta coa irreconciliábel separación que constitúe unha guerra civil coma a carlista. Ao mesmo tempo, trátase dunha apoloxía do sacrificio da propia vida polas nobres ideas, mesmo a morte pola patria, se for necesaria⁷.

Tendo en conta que o enxeño de Curros daquela época se caracterizaba, logo, por esa preocupación política de carácter abstracto, non é de estrañar que recorrese a unha evocación da liberación dos franceses desde unha perspectiva simbólica, mesmo lembrando a estrutura do auto sacramental dándolles voz a personaxes abstractos e místicos como a propia España ou Anxo Tutelar. A dedicatoria dos autores que figura nas primeiras páxinas da obra resulta definitoria:

Si alguien debe figurar en la primera página de esta LOA, que recuerda nuestras glorias nacionales, nadie con más justicia que los dignísimos y genuinos representantes del cuerpo de Artillería, de quien son preclaros hijos Daoíz y Velarde, iniciadores de la titánica y gloriosa lucha de la Independencia [...].

A Curros Enríquez e mais a Leopoldo Vázquez debeulles de parecer conveniente, xa que logo, lembrar mediante *El dos de mayo*

7. Como di en determinado momento Daóiz, nunha intervención que encerra en si boa parte do sentido de toda a obra: “Muy bien: el que sea español / á nuestro lado estará, / y luchando morirá / cuando alumbre el nuevo sol; / que la española arrogancia / ni se humilla ni se abate / y en la lucha y el combate / mostrará quién es á Francia”.

de 1808 as “glorias nacionales” imbuídas do espírito liberal, progresista e patriótico que foi a rebelión contra as tropas napoleónicas que sucederan no 1808 e que se estenderon ata 1814⁸ nun momento tamén convulso da Historia de España, a II Guerra Carlista, onde parecía que, novamente, triunfaban na Península as forzas absolutistas do Antigo Réxime, contra as que Curros sempre arremeteu, tanto desde a praxe persoal coma literaria.

Nesta obra Curros e o seu cuñado refírense á rebelión que tivo lugar en Madrid ese mesmo día en protesta contra a masiva chegada a España de forzas francesas. Chama a atención, de certo, que os autores evoquen ese motín en lugar de recrearen a rebelión xeral que tiña lugar a finais do mesmo mes. Segundo os historiadores, esa rebelión do dous de maio foi reprimida de xeito brutal polo exército francés (ás ordes de Xaquín Murat, cuñado de Napoleón, a quen este nomeara lugartenente do Emperador en España) e, entre outras, esa arrogancia e crueldade empregada en accións deste tipo, foi a que produciu os levantamentos de fins de maio que deron lugar á Guerra de Independencia. Así pois, con esta primeira peza teatral, Curros e Leopoldo procuraban internarse na propia cerna do conflito, nas causas iniciais da guerra e no ímpeto e unión popular que conduciu

8. Como indica Gabriel H. Lovett no seu estudio sobre a contenda, “La guerra contra Napoleón fue la explosión sin la que la ofensiva liberal y la división abierta probablemente no se hubieran producido, al menos por mucho tiempo. Con el derrumbe de la monarquía y la ineficacia de las instituciones tradicionales se creó un vacío en la primavera y verano de 1808 que por fuerza había que llenar. En un principio, el lema del alzamiento fue ‘Rei, Patria y Religión’, pues la rebelión fue en primer término y sobre todo la expresión de la ira popular al ver su libertad atropellada. Pero dado que, en ausencia del legítimo monarca de España, el mando se había puesto en manos de órganos de gobierno nuevos y de carácter revolucionario, a saber, de las juntas provinciales, y desde el momento en que la nación se dio cuenta de la incapacidad de las viejas instituciones para protegerla de la agresión extranjera, pronto empezó una búsqueda de nuevos materiales con los que reforzar la estructura política y social de España. Durante un tiempo, la búsqueda incluyó a todos los sectores de la opinión pública española. Tanto los tradicionalistas como los reformadores se percataron de que España se hallaba en una encrucijada, no sólo en cuanto se refería a la libertad u opresión nacionales, sino en lo que al estancamiento o progreso concernía. La formación de la Junta Suprema, que era otro órgano revolucionario, fue un paso más fuera de las normas que habían regido durante siglos” (Lovett, 1975: 14, t. II).

a unha rebelión non programada que contrastaba, evidentemente, coas características e motivacións da II Guerra Carlista que se estaba a desenvolver no momento da publicación de *El dos de mayo de 1808*.

Xesús Alonso Montero (1980) advirte que, agás Vilanova, os antólogos, críticos e biógrafos de Curros Enríquez semellan descoñecer esta obra, afirmación que subscribimos. Ademais, o crítico tamén sinala que a peza “é floxa” e defínea como texto “de circunstancias, chea de tópicos ‘patrióticos’ en verso por quen, moi novo e sin padriños, trata de abrirse paso no engueleado mundo literario de Madrid”, xuízo que apunta directamente a características importantes dunha obra non só feita *ad hoc*, senón elaborada desde un incontido fervor xuvenil.

Alberto Vilanova (1953: 63) define *El dos de mayo de 1808* nos seguintes termos:

Trátase de una obra de encendido calor patriótico, en donde vibra todo el heroísmo español de la Guerra de la Independencia. Aunque escrita en colaboración es fácil distinguir en sus versos el nervio y frenesí líricos de Curros Enríquez. Aun cuando no es difícil advertir influencias y en algunos casos el uso de consonantes sencillas y trilladas, la palpitación general de la loa posee resonancias tan características que se puede auscultar en ellas un latido de impar inspiración. Pertenece a aquella literatura, que por su contextura temática y por la forma poética que se emplean, tuvo ya en España varios y muy renombrados precursores. De todos ellos: Manuel José Quintana, Juan Nicasio Gallego, Bernardo López García, etc., el que parece influir más en esta loa es el primero.

Aínda diferindo na visión da calidade do texto, de certo, nunha versificación manida e tópica, os dous críticos coinciden en vela como un canto ao heroísmo e ás ansias libertarias do pobo español durante a Guerra da Independencia. En efecto, coido que para os autores de *El dos de mayo de 1808* sobre unha vontade estética prevalecía unha vontade reivindicativa que atopou unha vía de expresión a través dun discurso exaltado, exuberante e tremendamente retórico. Habemos volver no punto seguinte sobre a vertente ideolóxica no teatro de Curros, mais cómpre salientar que esta

obra debe ser lida desde unha perspectiva xuvenil e, sobre todo, como texto de circunstancias que evoca un momento do pasado, tratando de establecer un desexado (mesmo didáctico) paralelo co seu presente de Guerra Carlista.

O primeiro éxito, polémica incluída

Pola súa banda, *El Padre Feijoo*⁹, encargada pola Comisión Organizadora Pro Monumento ao Padre Feijoo en 1879, foi representada no Teatro Principal de Ourense en xuño dese mesmo ano por unha compañía infantil dirixida por Luís Blanc¹⁰, e saíu do prelo en 1880, o mesmo ano que *Aires da miña terra*, poemario galego que consagrará definitivamente ao autor como o ineludíbel poeta civil do Rexurdimento. Perante o tremendo éxito acadado por esa primeira posta en escena, a obra volveu ser representada o mesmo ano, tamén no ourensán Teatro Principal, pola compañía lírica que dirixía o barítono Maximino Fernández.

Desde unha perspectiva contextual e sistémica, coido que non debe pasar desapercibido o dato de ser *El Padre Feijoo* unha “obra de encargá”. Se a comisión organizadora da homenaxe ao frade Feijoo recorre a Curros para a elaboración dun texto de loa, é obvio que a súa sona nos circuitos culturais do Ourense da época xa era considerábel ou, o que é máis, que se perfilaba como autor idóneo para elaborar un texto de carácter reivindicativo no que, ao tempo, a vea popular e lírica garantise o éxito e aceptación da iniciativa. Teñamos en conta que cando se lle encargá a obra, Curros xa gañara o Certame Literario de Ourense¹¹ con “A Virxe do Cristal”,

9. Subtitulada “Loa dramática en un acto y en verso”.

10. Curros dedícalle un poema titulado, xustamente, “A la compañía dramática infantil de Luís Blanc” (Curros, 1979: 407), texto retórico e laudatorio que se converte nun canto á xenialidade xuvenil. Foi lido trala función ofrecida no Teatro Principal de Ourense o 18 de maio de 1879, uns poucos días antes de que puxesen en escena, no mesmo lugar, *El Padre Feijoo*.

11. Que o convocou o que xa fora protector de Curros en Madrid e importante mecenado dos poetas galegos, Modesto Fernández y González. A protección deste home e a situación de Curros entre a colectividade galega de Madrid, aglutinada arredor de “Galicia Literaria”, tamén explican ese automático recoñecemento e valoración do seu talento nada máis regresar a Ourense.

“Unha boda en Einibó” e “O gueiteiro”, alén de ser xa un xornalista coñecido como poeta a través de poemas dispersos aparecidos en diversas publicacións, entre as que destaca *El Heraldo Gallego* (o xornal vive entre 1874 e 1880 e Curros xa colabora no número 2, aínda estando en Madrid), dirixido polo prestixioso xornalista e poeta ourensán Valentín Lamas Carvajal. Deste xeito, semella que a súa marcada personalidade poética o encamiñaba cara á caracterización que hoxe é un lugar común na análise contextual e estética da súa obra. A encarga de *El Padre Feijoo*, logo, supón un sinal evidente das expectativas do público no que atinxe á súa produción literaria (creativa en xeral, pois pensemos que se lle pide un texto teatral, non un poema), o cal explica o rotundo éxito e a visibilidade da súa poesía desde a publicación de *Aires da miña terra*¹².

A recepción crítica da obra é, na miña opinión, abondo significativa con respecto á consideración socio-literaria e do valor (est)ético concedidos a Curros Enríquez no seu tempo. Teñamos en conta os xuízos dos críticos contemporáneos, un deles verbo da obra representada pola compañía de Luís Blanc, e o outro sobre a montaxe de Maximino Fernández. Vexamos, aínda que a cita é un pouco longa, a recensión aparecida en *El Heraldo Gallego* o 5 de xullo de 1879:

En la noche de anteayer se celebró en el teatro de esta ciudad la anunciada función dramática en un acto cuyos productos destinaron a auxiliar la erección de una estatua al Sabio Feijoo, esos capullos de las rosas del arte que embalsaman con su perfume los espacios en donde permanecen, esa pléyade infantil que ha tomado el Teatro por campo de sus juegos, formada y dirigida por Luís Blanc. Poco

12. Parécenos reveladora, neste sentido, a reflexión de Carballo Calero ao sinalar o bilingüismo literario de Curros Enríquez: “A victoria de Curros no certame [de Ourense] determínoa como poeta galego. Ate aquela, inda que escribira e publicara algunhas poesías na súa fala nadal, non tiña unha persoaalidade decididamente avincallada ao renacemento das nosas letras. Era un de tantos galegos que, cultivando esporadicamente a lingua vernácula, intentan facer carreira literaria en Madrid. Dempois de 1877, o seu éisito, seguido do seu establecemento en Ourense, imprimelle carácter como príncipe da poesía galega” (Carballo Calero, 1981: 348).

habitados a la vida del arte, aquí donde las vellas letras son unas flores exóticas es para nosotros ocasión de gratisimo solaz el estreno de una obra dramática que sea aceptable ya que no esmerada. Pero si esa obra dramática es la creación de un hijo del país, de un poeta sobresaliente, y de un poeta que tiene el privilegio de conmover las almas con la cadencia de sus versos, de un poeta que posee la arrebatadora inspiración de Manuel Curros, entonces nuestro placer se convierte en entusiasmo, y los aplausos y vítores se suceden sin interrupción. El cuadro histórico intitulado *El Padre Feijoo* estrenado en la noche a que nos referimos obtuvo tan justo como lisonjero éxito. Una sola representación no basta para que la crítica pueda formar el juicio exacto de una obra, porque la belleza en conjunto no puede apreciarse debidamente; pero sin que la amistad nos subyugue sin que la pasión nos arrastre hacia la senda de la inconsciente adulación, podemos asegurar que la obra del señor Curros Enríquez, encierra un mérito literario innegable y es digna del renombre y fama de que goza el autor en la república de las letras. La versificación es fluída, armoniosa y está esmaltada de conceptos delicados y esplendorosas imágenes; el argumento del drama es interesante e ingenioso, y los personajes que en el toman parte están magistralmente retratados. Esta producción si otras no nos lo diesen a conocer, nos mostraría en el Sr. Curros al verdadero poeta, al poeta que sintiendo en su cerebro los misteriosos efluvios de la inspiración, se enardece, se eleva sobre el nivel común de la inteligencia, siente con intensidad y expresa sus sentimientos en torrentes de armonías traducidos en palabras conmovedoras y tiernas. Terminada la representación, el agrado y el entusiasmo del público tradujéronse en una verdadera explosión de aplausos y nuestro querido amigo Sr. Curros Enríquez, fue llamado al palco escénico; pero el autor de la obra que por carácter y temperamento no gusta de estas exhibiciones, que lleva su modestia hasta lo inverosímil, se ausentó del coliseo y no llegó a presenciar su merecido triunfo. Dedicadas al Sr. Curros Enríquez, leyó lo mejor que pudo el Sr. Llorens, dos poesías, una del Sr. Neira Cancela que después circuló impresa, y otra del Sr. Muruais don Jesús, que por no haberse podido imprimir a causa de haberla escrito momentos antes de la función, y por su mérito literario, publicamos en el presente número. El Sr. Paz Nóvoa D. Juan Manuel, entregó una corona de laurel como prueba de la admiración y cariño que profesa al poeta.

Este texto resulta elocuente porque progresivamente vai centrando a atención da crítica no propio autor. É certo que loa os méritos dunha compañía formada por cativos, aínda que indica que a obra é “acceptable, ya que no esmerada”, pero tamén é verdade que as referencias ao espectáculo son abstractas e pouco precisas, non sendo a loa –panexírico, máis ben– do propio texto dramático, en clara referencia á admiración polo talento literario do escritor. O autor da crítica, en efecto, desfaise en afagos a Curros Enríquez como escritor, tentando salienta en todo momento a súa privilexiada posición na “república das letras”. É certo que Curros era colega –compañeiro de xornal– do autor da recensión, pero tamén debemos decatarnos de que a visibilidade pública de Curros debía de ser real cando a crítica insiste tanto na súa xenialidade literaria e cando, sobre todo, a loa ao Padre Feijoo lle fora pedida expresamente, como vimos arriba.

É importante que o crítico se refire á recepción, en forma de aplausos, por parte do público asistente ao espectáculo, un éxito de público que non oculta o propio Curros na carta-dedicatoria a D. José Ojea publicada coa edición impresa da obra, onde comenta que na estrea había “un auténtico mar de cabezas humanas”. En efecto, e restándolle o punto de esaxero panexírico da crónica que acabamos de transcribir, parece que a estrea da obra así como a homenaxe ao Padre Feijoo foi un éxito total que, ademais, conseguiu un importante eco público na cidade de Ourense, resonancia que quizais se viu incrementada, como adoita pasar, polas críticas da Igrexa da cidade en contra da obra, que, como veremos máis abaixo, lles resultou un tanto ofensiva.

Alberto Vilanova (1953: 119-120) cita unha crítica da outra montaxe da obra (a realizada pola compañía de Maximino Fernández) aparecida no xornal *El Trabajo*:

Maximino Fernández no ha podido honrar más a conciencia la memoria del ilustre beneditino: ¡era el verdadero Padre Feijoo que abandonara su lecho de piedra, para impugnar con noble severidad a sus viles detractores! Y como prueba de lo que manifiesto, aún haciendo abstracción completa de la opinión respetable y autorizada

del público inteligente, que comprendió la verdad artística de la interpretación, por parte del notable barítono, de la gran figura del Padre Maestro; aquel sintió en su pecho de actor y cantante distinguido, el rocío suave y reparador de la dicha, al recibir dos plácemes, tan sinceros como originales de labios del Sr. Curros, autor de la obra, y del Sr. Guisasaola, autor del busto. Trémulo con la satisfacción en el semblante, se acercó el Sr. Curros al Sr. Fernández diciéndole con entusiasmo: *Me ha hecho Ud. llorar*. Federico Guisasaola a su vez, con esa franqueza de artista y henchido de placer deslizó estas palabras al oído del barítono: *Me has robado*. Ni puede pedir, ni desear más un actor: arrancar lágrimas al poeta dramático es declarar que así inaugura la realización de su obra. El Sr. Curros fué llamado con insistencia al palco escénico en el cual se presentó en compañía del Sr. Fernández a recibir los entusiastas aplausos que le prodigaban los admiradores de su talento.

Notemos a diferencia nas críticas. Esta última céntrase na interpretación do actor (claro, agora non son nenos e suponse que teñen un nivel de profesionalización que require a atención do crítico) e insiste no verismo dun papel que cumpre co propósito da Comisión da homenaxe ao pedirlle a Curros unha loa do Padre Feijoo: actualizar e facer “real” ao frade beneditino sobre as táboas. A título de curiosidade, creo que chama a atención que, segundo o cronista, o comportamento do autor en cada representación foi diferente: na primeira non sobe ao escenario (e por iso é digno do aplauso do crítico, que lle admira a humildade) e na segunda non só acode ao chamado do público, senón que felicita ao actor. Seguramente neste punto entra xa a imaxinación e o dereito á creatividade de todo crítico, ao transcribir tan exuberante e hiperbólico diálogo, facendo gala, xa que logo, dun oído enve-xábel ou dunha importante pericia na lectura dos labios.

Interésanos o feito de que, novamente, se sinala no artigo xornalístico a insistencia do público no aprecio do texto. Ben é verdade que unha montaxe do xa (re)coñecido barítono Maximino Fernández atraía público de por si, pero tamén debemos indicar que a cálida acollida tanto de espectadores coma de crítica producida pola montaxe a cargo da compañía infantil e, sobre todo, o feito de ser o autor un home moi coñecido entre a intelectualidade

ourensá e mais o proceso de *marketing* (en termos actuais) elaborado para a obra desde a comisión organizadora no marco da homenaxe ao Padre Feijoo puideron contribuír a que o eco público da loa de Curros Enríquez fose, se cadra, máis elevado do habitual.

Traemos a este traballo estas dúas críticas co fin de demostrar o éxito (testemuñado na propia época) do espectáculo *El Padre Feijoo*, cuestión que, de certo, xustificaba a inmediata publicación do texto dramático, que aparece editado como libro en 1880 na Imprenta de Antonio Otero. Pero, como indicamos arriba, Curros xa era coñecido polo seu espírito inconformista de marcado cariz liberal-progresista, e nese sentido a obra tampouco defraudou as expectativas. A xa nomeada carta-dedicatoria a D. José Ojea, publicada xunto coa edición impresa do libro e datada en agosto de 1880, dá conta dos efectos do espectáculo entre os sectores máis reaccionarios e conservadores da sociedade ourensá.

Nesa nota inicial, Curros sinala que non pensaba “dar a la estampa esta obrita” debido, en primeiro lugar, a que recoñece que a súa calidade é máis ben baixa (¿modestia real, tendo en conta que o texto, para os ollos actuais, non é ningunha obra mestra? ¿falsa modestia, tendo en conta o rotundo éxito de público e crítica que, como vimos, constituíu a estrea?). Pero interésanos máis o segundo motivo que indica e que, de certo, é o que xustifica esa longa dedicatoria prologal a *El Padre Feijoo*: decídese a publicala debido a unha polémica/ofensa coa “benemérita y respetable clase diaconal” de Ourense. En efecto, a susceptibilidade do clero ourensán tivo que verse irritada debido a que na obra un dos protagonistas, Frei Diego (o nome indica xa a condición eclesiástica do susodito) colga os hábitos, animado polo mesmísimo Padre Feijoo, para casar con Marta, un amor anterior que, por un enredo e confusión, cría perdido para sempre ata que, gracias á providencia, reaparece no convento de San Vicente de Oviedo, para ver a Feijoo. O argumento, evidentemente, non se axustaba aos canons e moral admitidos pola Igrexa, como tampouco se axustaba a propia personalidade e ideoloxía de Curros Enríquez, así que a “clase diaconal” comezou trala estrea unha campaña de desprestixio contra a obra que, como se

notará, entraría en pugna (perdendo) coa campaña laudatoria que conviña á Comisión organizadora da homenaxe ao Padre Feijoo.

Claro que Curros non desaproveita a ocasión para insistir no asunto e non só defender as ideas do argumento da súa obra, senón tamén arremeter unha vez máis contra a clase eclesiástica da cidade. Así, cargada de ironía e mordacidade, mais con elegancia, a carta lembra as accións de papas do pasado que dispensaron votos quizais con motivos menos nobres cós dos amores entre Frei Diego e Marta: don Ramiro o Monxe, rei de Aragón, e o inevitábel César Borgia; claro está, os dous membros dunha aristocracia sempre afín economicamente á Igrexa Católica e, polo tanto, non criticábel desde a perspectiva das xerarquías eclesiásticas.

Esa vontade democrática presente no espírito literario de Curros é, xustamente, a que o leva a loar o Padre Feijoo, tanto a través da propia obra de teatro coma nesa carta prologal na que non escatima ataques:

Respecto al sabio de Casdemiro, creía, y, lo que es más grave, sigo creyendo aún, que comoquiera que no se trata de un cabecilla carlista ni de uno de aquellos fanáticos monjes de la Edad Media, cuya existencia se hacía notar por el odio que a todas las cosas del siglo proclamaban, no había para qué disputarle la facultad, connatural a todo bicho viviente, de sentir las desdichas del prójimo y tomar parte en ellas, entendiéndose por todo bicho viviente todo hombre que no haya pertenecido, pertenezca o esté en peligro de pertenecer al partido absolutista.

Como vemos, o escándalo estaba servido, e o propio Curros encargouse de avivecer o lume deste, reiterando dun xeito coherente e insistente as súas posicións respecto do seu escrito e do propio sentido moral emanado do texto. De certo, é interesante a apreciación de Alberto Vilanova (1953: 122) cando, tendo en conta a polémica aberta pola publicación da obra, indica: “por lo que antecede, creemos que la representación de esta loa, debió pesar como pecaminoso precedente en el episcopado, para condenar ‘Aires d’a miña terra’, por aquel dicho: *llovía sobre mojado*”.

Unha zarzuela cómica esquivada pola música

El último papel, publicada na revista coruñesa *Galicia* entre 1892 e 1893¹³, é unha zarzuela na que non só se deixa ver un diferente grao de madurez literaria (dramática) con respecto ás obras anteriores, senón que seguramente responde a unha ambición concreta de Curros Enríquez por integrarse nun sistema cultural no que o espectáculo teatral-musical era unha das modalidades artísticas que máis beneficios producía. Con todo, fracasou Curros nese intento ao non atopar arranxador musical para a súa zarzuela, alén da evidencia de que o seu xenio poético non parecía achar no teatro o mesmo grao de excelencia ca na lírica.

Curros escribe a obra xusto antes de emigrar a Cuba, mentres traballaba en Madrid para *El País*. Sería esta a súa última incursión no xénero dramático, quizais desalentado por non ter conseguido a posibilidade de preparala para unha representación pública, como lle pasara máis ou menos polas mesmas datas con *La Condesita*, nun momento, ademais, no que a súa vida discorría entre dificultades sentimentais e laborais (Carballo Calero, 1981: 350-351).

A obra titulouse primeiro *El collar de perlas*, cuestión esta, a do título, que parece confundir aos críticos, como lle ocorre a Luís Carré Alvarellos (1953: 148) cando alude á noticia de que existe unha novela con ese título, cuestión que rebate o propio fillo de Curros, Adelardo, indicando a inexistencia de tal texto narrativo. Alberto Vilanova (1953: 161), como adoita facer, dános un xuízo do texto:

Trátase de una obrita sin pretensiones, reducida al marco de unos conflictos morales entre dos familiares, que se resuelve de la manera más satisfactoria para ambos. Tiene su intriga y su emoción, su humorismo regularmente perceptible y, sobre todo, son felices sus diálogos y sus contrastes, en los que asoma muy timidamente la faceta autobiográfica de su autor.

13. *Galicia*, ano I, 2ª época, n.º 4 (outubro de 1892) a n.º 8 (febreiro de 1893).

En definitiva, o biógrafo asume o texto como unha sorte de divertimento correcto, mais non magnífico, que lle interesa polo que pode ter de autobiográfico nos personaxes dos irmáns (xemelgos en todos os sentidos) Julián e Jacinto, os dous redactores de cadanseu xornal (un deles en *El País*, coma Curros), pobres, porque levan a un extremo a súa coherencia ideolóxica e vital, e mesmo nun don Braulio cunha reveladora intervención final (Curros Enríquez, 1979: 757):

Si el último papel
de un cómico senil
que quiere ser abuelo
os pudo divertir,
hacedme la merced
de jubilarme aquí,
con un aplauso solo,
si no es mucho pedir.

A verdade é que eses últimos versos parecen toda unha declaración de intencións ou unha despedida como é debido, non só dun personaxe que pecha un espectáculo, senón dun autor que non ten intención de escribir máis pezas teatrais. Claro está que o paso do tempo e a inexistencia de máis obras dramáticas procedentes da pluma de Curros Enríquez permítennos ler hoxe esa cantiga en clave autobiográfica, aínda, evidentemente, con todas as reservas ás que nos obriga a lei de ficcionalidade que nos impide por lóxica textual identificar un personaxe co autor. Quede exposta a coincidencia que, quizais, fose pretendidamente incluída no texto.

Igual que acontece con *A Morgadinha de Valflor*, esta zarzuela axústase bastante ben aos canons románticos, aínda que, neste caso, o ton cómico dálle unha axilidade que converte a obra nun interesante exemplo da sabedoría de Curros no emprego do humor e da ironía. Non hai neste caso moitas ironías e sarcasmos de tipo político como podíamos ver en *El Padre Feijoo* ou nas mudanzas que se realizan sobre o texto portugués de Pinheiro Chagas, pero si hai unha vontade cómica no enredo establecido e,

sobre todo, nas relacións entre os diversos personaxes, unhas relacións en que, unha vez máis, tamén está presente a vertente ideolóxica, inevitábel na produción literaria de Curros Enríquez: as relacións dos señores cos criados, por exemplo, inciden nesa reflexión interclasista presente en toda a obra do noso autor, ao tempo que as reflexións dunha deliciosa incoherencia política de don Julián e do seu irmán don Jacinto poñen ao lector ao tanto dunha reflexión implícita, pola vía cómica, verbo da democracia, o saber e, sobre todo, o amor¹⁴. Porque *El último papel* é, ante todo, unha reflexión sarcástica sobre o inevitábel do amor, unha circunstancia que choca de cheo coas normas rixidamente establecidas pola sociedade decimonónica, onde as relacións sentimentais estaban tan normativizadas coma a distribución de clases.

Quizais debido a que *El último papel* é, das tres obras dramáticas de Curros, a que posúe unha factura máis axustada ás regras dun xénero concreto (a zarzuela) e a que menos pretensións simbólicas ten, pódese apreciar nela un reflexo bastante achegado dunha moral dominante e dunha sociedade cunhas características bastante marcadas, alén dun posicionamento ideolóxico e crítico por parte do autor libre dos arrebatos románticos e pretensiosidade do estilo da súa primeira obra dramática.

Antonio Peña y Goñi, nomeado musicólogo e membro da Academia Española de Bellas Artes contemporáneo de Curros Enríquez, a quen sen dúbida o autor coñecía (era crítico en *El Imparcial*), sinala no seu estudio *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX* que é a ópera cómica española (vía zarzuela) a que tivo máis éxito durante o XIX (Peña y Goñi, 1967: 111). Nese contexto, parece lóxico que Curros axustase esta peza

14. Di don Julián, na escena IV: "La ciencia ha descubierto que el amor es la más segura rémora del progreso. La luz eléctrica no adelanta un paso desde que se ha casado Edison. Por esa misma razón no hará nunca nada la democracia monárquica. Hai que matar el amor, dice Schopenhauer. El amor conduce al himeneo, y el himeneo es el origen de todos los males que agobian al género humano. [...] Yo no puedo decirlo; yo, que por razón de mi cargo estoy en relaciones íntimas con todas las potencias de Europa, bien puedo decir que no hay conflicto internacional que no reconozca por causa una cuestión de amor; de amor propio o ajeno, pero de amor, al fin; ¡siempre el amor!" (Curros Enríquez, 1979: 731).

súa a ese xénero, nunha clara procura de comercialidade, despois da experiencia frustrada de non atopar produtores para a súa tradución da obra de Pinheiro Chagas, que, por se fose pouco, ofrecía a garantía de constituír un éxito rotundo en Portugal.

El último papel, logo, axústase ás características dun tipo de texto dramático que alterna a declamación co canto, ao tempo que o seu argumento cómico e lixeiro, dotado de recorrentes doses de humorismo, lle aseguraban un relativo éxito que podería ter no caso de que chegase a ser representada algunha vez, cousa que non sucedeu.

Curros traductor (versionador) de Pinheiro Chagas

O 3 de abril de 1869 estreaba Manuel Pinheiro Chagas *A Morgadinha de Valflor* no teatro de D. Maria II de Lisboa, obra que se editaría o mesmo ano, en Porto, na editora Viúva Moré. O espectáculo foi todo un acontecemento e un éxito de público que o propio autor indica no prólogo do texto impreso:

Ao confiar esta peza à publicidade, punge-me o receio de que o leitor não perceba, percorrendo-lhe as paginas, qual o motivo do éxito brilhante que em scena conquistou.

Debo dizer pois que foi o seu desempenho um dos mais notaveis que se tem visto no nosso theatro. [...]

Debéronlle chegar a Curros noticias do enorme éxito da obra no país veciño e, tendo en conta que se trataba dun texto axustado ás súas propias preocupacións e espírito, semellaba idóneo para ser traducido por el ao español. Sen embargo, o autor fracasou no intento de levalo aos escenarios, debido, segundo indica Alberto Vilanova, a un cúmulo de infortunios que impediron que o seu proxecto finalizase con éxito. Segundo o biógrafo, o sistema escénico español pasaba daquela por unha importante crise (que seguramente tamén se viu reflectida no fracaso das expectativas de Curros sobre *El último papel*), polo que María Tubau e Ceferino Palencia, os que o autor elixira como posíbeis encargados da posta en escena do texto, tiveron que negarse a realizar o espectáculo (Vilanova, 1953: 146).

A Morgadinha de Valflor é unha obra moi do gusto romántico na súa estrutura e na súa trama, como indica Luís Carré (1953: 147),

creando situazóns que nos tempos de agora fannos sorrir por se botar de ver de contado os convencionalismos propios ou millor diríamos característicos, de aquela escola literaria, tacha que lle non habemos apoñer o tradutor senón o autor e mais aínda â época na que foi escrito o drama.

Pero cómpre ter en conta que o texto portugués introduce unha serie de reflexións ideolóxicas que, por forza, tiñan que interesarlle a Curros Enríquez. É por isto polo que opinamos que a escolla de *A Morgadinha de Valflor* como texto para traducir, máis alá do éxito que a obra puido ter en Portugal e máis alá do bo resultado (comercial) dos seus contidos e estrutura, non é nin moito menos gratuíta. De certo, o texto zumega ironía politizante de ton liberal e demócrata, moi do estilo do autor celanovés, como se pode ver, por exemplo, en *El Padre Feijoo*, e a man de Curros na adaptación amosa unha preocupación por intensificar ou alomenos salientar ese aspecto. *A Morgadinha de Valflor* non só é unha perfecta representación literaria do espírito liberal-progresista de fins do XIX, senón que nela (ou nos personaxes de Luiz e de Leonor) encóntranse resumidas as grandes teimas persoais do propio Curros, podéndose ver unha prolongación da súa propia pluma na ridiculización que Pinheiro Chagas fai da clase nobiliar e eclesiástica en personaxes como Pedro Paulo de Faria Azevedo, o seu fillo Rodrigo ou Frei João Ignacio.

Pensem no argumento: no seo dunha sociedade fortemente estratificada, ao estilo do Antigo Réxime, Luiz, un mozo inqueda que estudou pintura por Europa e que por tanto se imbuíu de ideas democráticas, republicanas e progresistas da Ilustración Francesa, namórase de Leonor, a herdeira de Valflor, muller culta e coñecedora dos sucesos culturais, políticos e ideolóxicos da Europa do XVIII, que experimenta as contradiccións dun espírito que coquetea co liberalismo no contexto nobiliar no que se

inscribe. O agromar dese amor imposíbel fará que os presupostos ideolóxicos dos dous sufran unha enorme convulsión, nunha trama que ten o seu de enredo e que, neste punto, é onde máis se achega ao espírito romántico, incluíndo un final tráxico debido a un duelo por honra.

De feito, Curros Enríquez non realiza modificacións substanciais no texto de Pinheiro Chagas, non sendo aquelas que achegasen as referencias ao potencial receptor español e algunha outra cuestión estrutural coa que, sen dúbida, pretendía alixeirar a densidade e a lonxitude da obra. Como sinala Alberto Vilanova (1953: 146):

Redujo a 4 actos su adaptación, introduciendo sensibles y acertadas mutaciones, que daban más vigor humano y por tanto más riqueza emocional, haciendo de una obra que podía incurrir en laxitud o pesadez, o en iteraciones impertinentes, una pieza dramática, de una concepción viva, sintética, vibrátil y concentrada, sin perder por éello su clásica y primigenia trabazón unitaria. Traslada además a Galicia la acción que se desenvuelve en el original portugués en la lusitana ciudad de Beira.

Unha vez lida *A Morgadinha de Valflor*, non concordamos plenamente co biógrafo nesa opinión de que o orixinal portugués podía incorrer en laxitude ou que podía ter interaccións impertinentes. De feito, as seccións que Curros elimina son poucas, reducindo a obra a catro actos, é certo, mais a través dunha reestruturación e novo repartimento dalgunhas escenas que están nese suposto acto eliminado (o III, ambientado ao aire, nunha romaría) e que, polo tanto, non desaparecen. Alén diso, cómpre ter en conta que, reducíndoa a catro actos, o traductor está rompendo a que era unha estrutura pretendidamente tradicional de traxedia en cinco actos, de seguro na vontade de Pinheiro Chagas. Alén diso, tampouco ten demasiado sentido que Curros mude en carta de declaración o que no orixinal portugués era un poema de amor, pois, deste xeito, non ten sentido que Luís non quixese que Leonor soubera do seu amor secreto (¿para que lle escribe unha carta, se non?,

se é secreto, o lóxico é que faga versos que garda para si...), como tampouco ten sentido que o prometido don Rodrigo non desconfíe, pois, ¿por que lle atribúe unha carta a un ensaio do poeta que leva consigo? Parece que nestes casos a Curros o traizoou a súa vontade de “alixeirar” o texto.

É interesante, sen embargo, esa vontade de achegamento a un público español presente na traducción de Curros, factor que demostra, na miña opinión, o seu desexo de expansión dese progresismo que o caracterizaba, a través incluso das relacións literarias internacionais. En xeral, mantén os nomes dos personaxes, aínda que algúns aparecen españolizados e/ou simplificados (Mariquinhas → María; Pedro Paulo → Don Pedro; Thareiza → Doña Teresa...); por outra banda, a acción do orixinal de Pinheiro Chagas transcorre en Veiro, mentres que Curros sitúa a obra en Galicia (ollo ao dato, non en calquera outra cidade española), cuestión esta que o leva a mudar as referencias a Lisboa como símbolo dun mundo non rural en Portugal por un Madrid que adquire negativas connotacións cortesás na obra de Curros Enríquez. Seguindo na mesma liña, quizais por procurar unha maior familiarización do lector coas categorías do texto, Curros converte en “condesita” á “morgadinha”, e elimina, directamente, múltiples referencias a Portugal como país. Do mesmo xeito, os escritores portugueses que aparecen nomeados son substituídos sistematicamente por autores españois, como por exemplo unha referencia a Bocage que se substitúe por Moratín, achegando para nós, no texto español, unha reflexión sobre o teatro en que, novamente, se pon na boca do ignorante e ridículo D. Pedro unha cómica reflexión (esc. XI, acto II): “No me hable usted de ese corruptor de nuestro teatro, de ese envidioso del gran Comellas, del divino Comellas [...] Si ciertos cortesanos que le dispensan favores me hubieran hecho caso, hace tiempo que ese bribón estaría haciendo sus comedias a la sombra”.

Sen embargo, hai outras mudanzas que o noso autor realiza sobre o texto de Pinheiro Chagas que resultan reveladoras da súa pretensión á hora de traducir a obra para o español. Chama a atención, por exemplo, que na primeira aparición de D. Pedro, que

vén de caza, o noso autor engada os nomes dos seus cans, que son Robespierre e Danton; no mesmo sentido, e nun irónico diálogo sobre as perdicións do teatro que xa está na obra de Pinheiro Chagas, Curros substitúe unha referencia aos "deslices de faldas" cunha cantante italiana (esc. VIII, acto II) por unha reflexión irónica sobre Jovellanos¹⁵, quen, polo tanto, se compara directamente co Marqués de Pombal, referencia correspondente no texto portugués. Nesa mesma escena, no texto de Curros hai unha referencia engadida sobre unha enfermidade nerviosa da raíña María Luísa que contribuíu a curar a compañía de Godoy, reviravolta ben irónica que, evidentemente, non está no texto de Pinheiro Chagas e que, de certo, amosa de maneira elocuente o talante crítico de Curros Enríquez, un talante do que tampouco se libra a súa lectura do representante da Igrexa Católica presente na obra portuguesa, Frei João Ignacio, que no texto español é simplemente un Fray Ignacio que podería deleitar aos convidados ao aniversario de D.^a Teresa coa interpretación musical da súa "célebre tirana" (esc. IX, acto II). No mesmo sentido ideolóxico, é interesante que Curros muda o "escándalo na corte" que segundo o texto de Pinheiro Chagas se produciu porque un embaixador español non cumpriu a etiqueta correspondente ao recibir a un nobre portugués baixando un paso da escaleira en lugar de baixar tres, o cal constitúe, aos ollos dos relambidos protagonistas, unha grande ofensa. Evidentemente, a tradución española tiña que buscar outra nacionalidade para o devandito embaixador, co que Curros soluciona o problema dunha maneira ben lúcida: alén de esaxerar aínda máis a hipérbole xa presente no texto portugués dicindo que só baixou dous pasos (aínda máis preto do que manda a etiqueta), o embaixador de Curros é francés, o cal ten consecuencias interesantes, como é lóxico en alguén que se preocupa por reflexionar sobre as ideas do democratismo francés da época. A crítica ao reaccionaris-

15. "DON PEDRO: [...] La gente de teatro es mala gente, y esos espectáculos debieran prohibirse, diga lo que quiera el señor don Gaspar de Jovellanos, que los considera necesarios para la cultura de los pueblos. DOÑA TERESA: Cualquier cosa dirá ese volterianazo. Por algo le desterró la corte al castillo de Bellver, en Mallorca, donde a estas horas expía el odio que le inspira la nobleza" (Curros Enríquez, 1979: 796).

mo na obra portuguesa realízase a través da intervención de D.^a Thereza, que di “Ah, no tempo do senhor D. João V ninguem ousaría cometer essa falta”. A versión de Curros tamén lle atribúe á condesa nai o despropósito, pero neste caso o autor aínda é máis mordaz, pois reconcentra máis evocacións nunha frase aínda máis breve: “¡Esa diplomacia democrática!”.

Vemos, logo, como mesmo unha relación tanxencial co teatro na produción de Curros Enríquez como é esta tradución, responde a un programa coherente, en primeiro lugar, para a súa produción dramática, e en segundo lugar, dun xeito xeral, con toda a súa obra. O noso autor insiste nos elementos liberais e progresistas que era preciso recuperar na sociedade de fins do XIX desde todos os flancos posíbeis, e a creación teatral supón un bo mecanismo para cumprir con esa intención.

PROGRESISMO E IRONÍA: CURROS COMO DRAMATURGO LIBERAL

Como acabamos de ver, o marcado cariz ideolóxico dos textos dramáticos de Curros Enríquez é unha das características fundamentais do seu teatro. Paradoxalmente, se por unha banda o autor se sitúa dentro das normas que rexían a produción teatral da época, por outra tamén se sitúa nun sector reivindicativo que o enfronta aos sectores máis reaccionarios da sociedade decimonónica, como demostra a polémica coa igrexa suscitada pola representación e publicación de *El Padre Feijoo*, ou, na mesma obra, a visión dada sobre Galicia e os galegos.

Francisco Rodríguez (1995) distingue catro etapas na evolución ideolóxica de Curros Enríquez. A primeira vai de 1868 a 1876 e caracterízase por un “abstracto plantexamento democrático-liberal”; nesta etapa podemos inscribir *El dos de mayo de 1808* que, como vimos, se axusta á perfección a esa definición indicada polo autor. A segunda etapa abrangue desde o seu regreso a Galicia en 1877 ata 1883, ano en que volve a Madrid; nela desenvolve Curros o seu ideario democrático-burgués-republicano, unha tendencia coa que cadra á perfección a súa loa *El Padre Feijoo*. Entre 1883 e 1893 dáse o que Rodríguez denomina “panacea da democracia republicana”.

na”, prexuízoso termo do crítico que entendemos como unha concretización do pensamento liberal de carácter non monárquico que sempre caracterizou a Curros Enríquez. Nese período elabora *El último papel*, texto que, como vimos, foxe do simbolismo e da exaltación patriótica dos anteriores, aínda que tamén hai que enmarcar nesa época *La Condesita*, unha escolla e unha versión que, como vimos arriba, son abondo elocuentes. Finalmente sinala Francisco Rodríguez a etapa final da súa vida desde 1894 (ano en que chega a Cuba) a 1908 (ano da súa morte), caracterizada pola reflexión sobre o impacto no seu pensamento de realidades concretas. Tendo isto en conta, parece obvio que a complexidade artística e humana de Manuel Curros Enríquez está en constante relación co seu característico espírito cambiante e contradictorio¹⁶ e coa súa vontade progresista que en todo momento levou ata as últimas consecuencias.

Sen embargo, é certo que as contradicións, quizais máis fáciles de xulgar desde a actualidade, están presentes ao longo da súa vida e son visíbeis tamén na súa produción dramática. En efecto, o sentido do patriotismo presente, como vimos, en *El dos de mayo de 1808* contrasta cun Curros posterior que admira e asume o legado ideolóxico da Ilustración Francesa. Aínda que é certo que a exaltación da independencia contra Napoleón non ten por qué contradicirse cunha aceptación das ideas ilustradas, tamén é verdade que isto contrasta coa exaltación dos intelectuais franceses (ideólogos da mesma Revolución que, dun xeito ou doutro, lle permitiu a Napoleón o seu acceso ao poder) que realiza en obras como *El Padre Feijoo* ou *La Condesita*. De feito, Alonso Montero (1966: 35) sinala que a visión que Curros dá do Padre Feijoo é a dun loábel amante do pobo, “pero esto se lo hace decir Curros, y la palabra pueblo en Curros posee una música democrática que aún no sonaba en el siglo XVIII”. É certo que esa música non soaba en España ou Galicia, pero si en Francia, ou de non ser así non tería ocorrido a Revolución de 1789, cuestión que reflicte Pinheiro

16. “Curros débátese na contradición: a súa formación é republicana-federalista pero a súa actuación corresponde a unha época histórica na que o anarquismo e, en moita menor medida, o socialismo, tiñan desenmascarado o ideoloxismo pequeno-burgués. De aquí proveñen moitas das súas peculiaridades” (Rodríguez, 1995: 11)

Chagas en *A Morgadinha de Valflor* (non esquezamos que o seu protagonista viña dese país e que Leonor estaba abraiada cos sucesos da corte francesa) e que Curros, dalgún xeito, tamén realiza na súa obra. É posíbel que, como di Alonso Montero (1966: 36), “Feijoo máis parece un hombre del XIX que del XVIII, tal era el subjetivismo de Curros”, pero, na miña opinión, na súa loa Curros quere ver en Feijoo un home da Ilustración ao estilo francés, no mesmo sentido que os protagonistas da obra portuguesa que el traduce, desde logo, insistindo nese factor ideolóxico dos personaxes.

Coma en todas as facetas da súa vida, tamén na produción teatral Curros Enríquez é, ante todo, un defensor das ideas liberais e progresistas. Quizais non acertase a ver, aos vintetrés anos, que a sublevación contra Napoleón entre 1808 e 1814, malia que xustificada polas atrocidades cometidas polo exército francés, estaba reducindo as posibilidades de que España accedese, xustamente, á construción dun Estado moderno e liberal que, aínda case conseguido nas Cortes de Cádiz, se convertía en espellismo coa retirada dos franceses e o regreso de Fernando VII traendo consigo as leis absolutistas do Antigo Réxime. Pero desde logo que a súa preocupación esencial estivo en todo momento en realizar unha defensa e panexírico do dereito á liberdade e un canto á democracia que tiña que pasar pola crítica feroz e mordaz contra as poderosas forzas reaccionarias da sociedade en que vivía, nomeadamente a Igrexa. Todo iso está na obra galega de Manuel Curros Enríquez, pero tamén se atopa no seu teatro, enriquecido, se se quere, polo sentido da alteridade propio do drama que lle permite debruzarse sobre a realidade desde un punto de vista dialóxico (amosando as posicións en liza, por exemplo) e, sobre todo, desde un punto de vista irónico –no sentido romántico do termo, como demostra a referencia ao tópic nacional en *El Padre Feijoo*– que o emparenta cos máis lúcidos intelectuais europeos do século XVIII e XIX.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso Montero, Jesús (1966): "Feijoo y Curros Enríquez". En *El P. Feijoo y su siglo. Simposio celebrado en la Universidad de Oviedo del 28 de septiembre al 5 de octubre de 1964*. Oviedo: Universidad de Oviedo. 33-36.
- Alonso Montero, Xesús (1967): "Curros Enríquez ou a poesía como loita". *Grial* 17. 290-318.
- Alonso Montero, Xesús (1980): "Noticia sin louvanza, dunha veza teatral de Curros Enríquez casi inédita". En *Faro de Vigo*, 11-X-1980.
- Carballo Calero, Ricardo (1981): *Historia da Literatura Galega Contemporánea*. Vigo: Galaxia.
- Carré Alvarellos, Luís (1953): *Manuel Curros Enríquez. Sua vida e sua obra*. Buenos Aires: Edicións Galicia.
- Chagas, M. Pinheiro (1869): *A Morgadinha de Valflor*. Porto: Viúva Moré Editora.
- Curros Enríquez, M. (1880): *El Padre Feijoo*. Orense: Imprenta de Antonio Otero.
- Curros Enríquez, Manuel (1979): *Obras Completas*. Recopilación, introducción y notas por Carlos Casares. Madrid: Aguilar.
- Curros Enríquez, Manuel (1989): *Obra Castellana*. Ed. de X. Alonso Montero. Vigo: Xuntanza.
- Curros Enríquez, Manuel (1990): *Aires da miña terra*. Ed. de Benito Varela Jácome. Vigo: Xerais.
- Elam, Keir (1980): *The Semiotics of Theatre and Drama*. London & New York: Methuen.
- Ferreiro, Celso Emilio (1954): *Curros Enríquez. Biografía*. A Coruña: Moret.

Fortes, Belén (2000): *Manuel Murguía e a cultura galega*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.

Hermida, Carme (1992): *Os precursores da normalización. Defensa e reivindicación da lingua galega no Rexurdimento*. Vigo: Xerais.

Kowzan, Tadeusz (1997): *El signo y el teatro*. Madrid: Arco.

Lovett, Gabriel H. (1975): *La Guerra de la Independencia y el nacimiento de la España contemporánea*. 2 vols. Barcelona: Península.

Peña y Goñi, Antonio (1967): *España, desde la ópera a la zarzuela*. Madrid: Alianza Editorial.

Rodríguez, Francisco (1995): *A evolución ideolóxica de M. Curros Enríquez*. Vigo: A Nosa Terra.

Tato Fontaiña, Laura (1999): *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936*. Vigo: A Nosa Terra.

Varela Jácome, Benito (1990): "Introducción". En Manuel Curros Enríquez: *Aires da miña terra*. Vigo: Xerais. 9-58.

Vázquez, Leopoldo & Manuel Curros (1874): *El dos de mayo de 1808*. Madrid: Imprenta de José Rodríguez.

Vilanova Rodríguez, Alberto (1953): *Vida y obra de Manuel Curros Enríquez*. Buenos Aires: Edicións Galicia.

VV. AA. (1987): *Curros Enríquez. Crebar as liras*. Vigo: A Nosa Terra.