

# Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas

**Aldo Rubén Pricco, Stella Maris Moro  
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

LA DESCENDENCIA DE UN TEMA PLAUTINO EN LA OBRA DE  
TEATRO DE CASTELAO  
(Descent of a Plautus' theme in Castelao's production)

MARÍA PILAR GARCÍA NEGRO (parachoivas@gmail.com)  
Universidade da Coruña-Galiza

RESUMEN — La obra de teatro de Castelao evoca un motivo literario de muy antigua estirpe: la institución matrimonial y, dentro de ella, la consideración de las mujeres como mercancías. Castelao se esmera en componer un drama sólidamente enraizado en la economía y en la sociología gallegas.

PALABRAS CLAVE: Castelao, obra de teatro, matrimonio, venta de las mujeres, drama gallego.

ABSTRACT — Castelao's play brings to mind a long-standing literary motif: the institution of marriage and, therein, the consideration of women as merchandise. Castelao takes great pains to compose a drama firmly rooted in the economy and sociology of Galicia.

KEYWORDS: Castelao, play, marriage, sale of women, Galician drama.

Sería extrema osadía por mi parte, en un foro como este, que reúne ilustres helenistas y latinistas, explicar nada de una comedia plautina como *Casina*, nada que vaya más allá de una mención de autoridad en que basar el tema que Castelao, el gran artista, polígrafo y político gallego de la primera mitad del siglo XX, desarrolló en su única obra teatral, *Os velloxos non deben de namorarse*. Conocimos la comedia de Plauto gracias al doctor Andrés Pociña y lo que más nos llamó la atención de ella fue la naturalidad con que el objeto en discordia, la esclava Cásina, disfruta -si se nos permite la ironía- de invisibilidad total. El sustantivo “objeto” adquiere aquí toda su plenitud semántica, pues, en efecto, a lo que asistimos en escena es al enfrentamiento entre padre e hijo por el manejo del matrimonio impuesto de la esclava, bien con el capataz del primero, bien con el escudero del segundo; ambos, delegados, claro está, del propietario definitivo, progenitor o vástago. Resulta vencedor, en resolución del conflicto morganático, el joven Eutinico, una vez que se averigua la condición de libre de Cásina, hija de vecinos de la familia, lo que permite ser entregada en matrimonio a aquel.

Varios nudos se desatan así con esta solución: queda restaurada la paz entre padre e hijo; se cumple el deseo del joven, que desea poseer a Cásina; el orden social mantiene el *statu quo*, al asegurar un matrimonio entre iguales y resolver el conflicto que supondría la amenaza de una unión entre amo y esclava, de imposible concepción. Las claves decisivas de esta obra son centrales, como bien se observa, respecto de una derivación literaria de amplísimo recorrido. Desde

*La ilustre fregona*, de Cervantes, hasta todas las narraciones u obras teatrales que hacen de la anagnórisis su interés principal, pasando, inclusive, por novelas contemporáneas del XIX español. Escogeremos, de todos estos aspectos, dos nucleares: la invención y funcionamiento de la institución matrimonial y el papel determinante de la clase social en la adquisición del objeto femenino en disputa. Pero antes habremos de referirnos brevemente al autor de que trataremos, Castelao, y a la especial vinculación argentina de su obra dramática.

La biografía de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao (Rianxo-Galicia, 1886-Buenos Aires, 1950) está directamente vinculada a la Argentina. Emigrado su padre a esta nación, él pasará cinco años de su infancia en Bernasconi, en la Pampa, a donde viaja con su madre, para un reencuentro familiar que posibilitará el retorno a Galicia en 1900, con medios económicos suficientes como para permitir los estudios de bachillerato y de Medicina del hijo. Habiendo obtenido la licenciatura y el doctorado como médico, desde muy pronto se abre paso la vocación artística del joven que afirmará más tarde que se había hecho médico por amor a su padre y que no había ejercido como tal por amor a la Humanidad. Hipérboles irónicas aparte, es lo cierto que su temprana dedicación al dibujo y a la caricatura se forja en la acreditada revista humorística *Caras y caretas*, donde colabora el gallego José María Cao Luaces, considerado el padre de la caricatura argentina. Tanto en su tierra, Galicia, como en Madrid, Castelao es en seguida conocido y apreciado gracias a sus dibujos humorísticos, caricaturas, viñetas, estampas, cuadros de gran formato e ilustraciones de libros. 1916 va a ser un año fundamental en su trayectoria, pues, habiéndose fundado en él las “Irmandades da Fala” -primer núcleo del nacionalismo gallego contemporáneo-, conocerá la pronta adhesión de nuestro artista que decide, de forma definitiva, su entrega y trabajo polifacético a la causa de la significación precisa de Galicia. Su enorme popularidad como dibujante facilita, sin duda, el papel central que va a desempeñar en la organización incansable del pensamiento y de la política gallega independientes, contribuyendo así de forma poderosa a la ruptura de una vieja y penosa tradición: la emigración -también intelectual y política, no sólo laboral- de gallegos a Madrid, como capital del Estado, o a otros destinos del mundo. Como escritor, artista, diputado, ministro en uno de los gobiernos republicanos del exilio..., Castelao siempre piensa y actúa *en* Galicia. Nos situamos ahora en 1944, 2 de julio, en Buenos Aires, en el homenaje que se le tributa con motivo de la publicación de su libro fundamental, *Sempre en Galiza*, acto arropado por más de mil quinientos comensales, con representación de la emigración gallega, de republicanos españoles, de nacionalistas vascos y catalanes y, claro está, de intelectuales y políticos argentinos. En un trecho del discurso proferido por el homenajeado se nos ofrecen las claves de su evolución y del sentido de su dedicación artística:

Llevo cuatro años conviviendo con vosotros y sabéis que no gusto de hipocresías ni de vanidades, y que, por lo tanto, puedo permitirme el lujo de formular ante vosotros un juicio sobre mi propia obra y sobre mí mismo. Allá por el año 18 di

a conocer mi álbum *Nós* en el que plasmaba los dolores del pueblo gallego y sus ansias de justicia y de libertad, y al ver que mis dibujos conmovían el corazón de las gentes, más y mejor que los versos y la prosa, entonces los caciques y sus servidores me acusaron de literato -como quien dice, de intruso- para desvalorizar mi arte y por ende mis sentimientos. Y después de treinta años, treinta años de meditación y de experiencia, me atreví a publicar un libro [*Sempre en Galiza*] en el que trato de elevar a la categoría de idea lo que en el álbum *Nós* era puro sentimiento, y al ver que mis razones conmueven la conciencia gallega, entonces se exalta mi personalidad artística, exagerándola, con el piadoso fin de desvalorizar mi ideología política. Claro está que nunca he sido un político profesional. La política no ha sido nunca mi profesión: pero sí mi vocación, la vocación de toda mi vida. Comparad el sentimiento gallego de mis primeros dibujos con la idea galleguista de mi reciente libro y veréis que son una misma cosa, y veréis que yo he sabido conservarme idéntico a mí mismo y que mi vida moral y política es una línea recta como la franja azul de vuestra bandera (*Aplausos*). Yo no he cultivado jamás el arte por el arte. El arte para mí no ha sido más que un elemento, un recurso, un medio de expresión, y con el lápiz o la pluma sólo he querido ser un intérprete fiel de mi pueblo, de sus dolores y esperanzas. Dibujé siempre en gallego; escribí siempre en gallego; y si sacáis lo que hay de gallego y de humano en mi obra no quedaría nada de ella (*Aplausos*).

La obra literaria de Castelao guarda coherencia con esta autodefinición. Autor de narrativa breve, inaugurador de un subgénero, en su volumen *Cousas*, de una novela, de múltiples ensayos, discursos y conferencias, de una completa y compleja obra de pensamiento y de historia como la ya mencionada *Sempre en Galiza*, que culmina un periplo autorial que va desde su destierro como funcionario en Badajoz, durante el bienio negro de la 2ª República, hasta su destino final, Buenos Aires, pasando por Barcelona, Valencia, la URSS, Nueva York y otras ciudades de USA, Cuba..., Castelao hará su incursión en el teatro a través de una obra iniciada en Pontevedra, continuada en Barcelona, concluída en Nueva York y estrenada finalmente en Buenos Aires, en el Teatro Mayo, el 14 de agosto de 1941. No se edita en Galicia hasta 1953 y no se representa en ella hasta 1961. Acertaba el autor cuando aventuraba, como corolario del primer manuscrito de la obra, en palabras que traducimos del gallego original: “Este trabajo anduvo conmigo siempre y conmigo recorrió mucho mundo. ¡Quién sabe el que recorrerá todavía y la suerte que le espera!”.

Esta obra dramática de Castelao no ha gozado de especial fortuna crítica, como si su accidentado parto fuera indicio de la falta de comprensión posterior. Digamos que la principal limitación interpretativa deriva de una lectura literal-moralista de su título: *Os vellos non deben de namorarse*, esto es, los viejos no deben enamorarse, y, todavía, de la consideración de sus tres actos o lances como sendas repeticiones de un prototipo inamovible: el amor de un viejo por una

joven, cuya consecución acaba en desgracia para los pretendientes. Tal visión lamina, en nuestro juicio, el sentido y raíz profunda de una dramaturgia que sí se ocupa de visibilizar aspectos notables de la institución matrimonial y del determinismo económico-social que la rige.

La obra se monta sobre un esquema paralelístico ocupado en su centro por la pareja correspondiente. En el primer lance, Lela, una moza popular, es pretendida por don Saturio, el vello farmacéutico de la villa, que, a la manera de los bohemios de su juventud, se dedica a rondarla con canciones de amor. Ella se deja querer y favorecer, pues tal unión significa su “ascenso” en el mercado matrimonial, pero se casará con un carabinero. En el segundo lance, Micaela acaba de arruinar al hidalgo degenerado y repudiado por sus padres don Ramón, o Ramonciño, un desastrado fin de casta, que despilfarra bienes y patrimonio heredados para conquistar los favores de una calculadora joven, igualmente popular, que lo complace con la vista puesta en poder casarse, una vez fallecido el pretendiente, con su novio portugués, como así ocurrirá, disfrutando ambos y sus hijos de la riqueza del aristócrata corrompido. En el tercer lance, Pimpinela, instada por sus padres, sumidos en la miseria, ha de casarse con don Fuco, que le provoca un asco irresistible; conquistada al fin con regalos preciosos, el matrimonio apenas dura, por la muerte del viejo, ahogado en el ansia de tener el auga de la salud tan cerca y no poderla beber. Una vez viuda, se casará con su antiguo pretendiente, un joven como ella, y ambos disfrutarán de la herencia del viejo.

Enunciamos ya los términos fundamentales del conflicto. En primer lugar, el protagonismo / antagonismo son reversibles: el foco tanto ilumina las vidas disparatadas de los elementos masculinos como la situación marginada, económicamente inferior, de las jóvenes, fatalmente inclinadas al matrimonio como única solución de bienestar o de ascenso social. Nótese cómo no por casualidad los tres nombres de las muchachas se solidarizan, en la rima consonante (Lela, Micaela, Pimpinela), con su condición de trabajadoras pertenecientes a una clase social carente de riqueza, patrimonio, hacienda..., fuera de sus propios cuerpos. La oferta o la venta en el mercado matrimonial adquiere así carácter fatal. La fonética de la rima (-ela) coincide además con el pronombre femenino de 3ª persona en gallego, de manera que las tres nos conducen a una forma histórica de ser “ella”, es decir, una concreción del sujeto mujer en un tiempo, espacio y clase social dados. En segundo lugar, los viejos no son clónicos y el autor se preocupa de marcarlos con perfiles propios, tanto sociológica como psicológicamente. El primero, el boticario, que nos recuerda a su homólogo don Hilarión, de la zarzuela *La verbena de la Paloma*, es un vejete simpático y enamorado, con cuatro hermanas a su cargo. Su final será trágico: optará por el suicidio, inducido por una Lela que coquetea con él todo lo que quiere para, práctica y utilitaria, acabar casándose y teniendo hijos con el carabinero. Don Saturio es el personaje, del trío masculino, más humanizado por el autor, lo que aumenta el contraste con su trágico final, el suicidio. Don Ramón es el personaje que merece un tratamiento

más expresionista y filoesperpéntico. “Vieja esponja, embebida en vino”, se muere en el estiércol, acompañado sólo de un sapo, *alter ego* fantástico, correlato simbólico de su degradación, del asco que inspira su conducta. A diferencia del primer lance o acto, donde el Coro (otro elemento clásico) lo cierra, ejemplarizando la inmoralidad del juego de Lela, en este no habrá coro ni plañideras (como en el tercero), sino una violenta *muiñeira* de panderos que hace bailar a “los demonios en el atrio”. Los únicos personajes sometidos a tratamiento realista serán los padres de don Ramón, iconos parlantes, desde sus retratos en la pared, reflejo de un pasado regido por normas que el hijo despreció y aplastó, al punto de componer una cantiga de escarnio y maldecir sobre ellos, hasta merecer el castigo mayúsculo: su maldición. Su pecado no tiene expiación posible, porque se comete, a través de sus padres, en la clase social a que ellos pertenecen, la hidalguía, metonimia del propio país, como antigua clase dirigente. El tercero, en fin, consigue su objetivo matrimonial, al casarse con Pimpinela y no poder disfrutar de tal conquista: indicios de muerte sobrevuelan en seguida su corta vida de casado tardío.

La obra finaliza con un Epílogo de la mayor importancia. Nos trasladamos al mundo ultraterrenal, donde los viejos, por primera vez despojados de sus máscaras, protagonizan su particular psicodrama. El último en llegar, don Fuco, se convierte en el notario o informante de las vidas de las jóvenes, que las reconstruyeron a costa de la insensatez y del peculio de ellos, con lo cual la amargura-remordimientos por su actuación en el mundo mortal se acentúa. La mención irónica del lema revolucionario francés, *Liberté, Fraternité, Egalité*, refuerza la unión en la vida del más allá. Ahora son todos uno, no por muertos, sino por estultos, por haber desperdiciado sus vidas, por anacrónicos, por haber confiado en un poderío masculino universal y eterno. Cierra este epílogo el triángulo de la catarsis necesaria para unos personajes, los viejos, que, en vida, jamás se avinieron a reflexión sensata sobre ellos mismos, *à rebours* de las ayudas de que habían dispuesto: la Muerte, en forma de viejo; el Demonio; las alucinaciones.

Concluiremos el repaso de la obra con la mención del Prólogo, en alocución directa del escritor. Es expresivo, pensamos, de un cierto temor autorial. La obra es *excesivamente* nueva, original, rupturista desde el punto de vista estético y argumental, ceñida a un universo sólo bien comprensible desde la historia y la sociología gallegas. No ofrece ningún consuelo ni se apunta a un *happy end* para los personajes de clase acomodada. Es el retrato inclemente de un mundo en crisis, donde el contrato matrimonial queda gravemente comprometido, a través de una arriesgada metonimia: ¿la disimetría viejo rico / joven pobre acaso no insinúa la desigualdad subyacente hombre / mujer, con el matrimonio como sello de garantía de la misma? La dependencia femenina queda al descubierto cuando no se tienen medios para realizar ninguna elección igualitaria o deseada. Las femeninas *armas* desplegadas son hijas directas de la discriminación. Subrayamos asimismo como las muchachas no son clónicas: la ahogada rebeldía

de Pimpinela, su sentimentalidad atormentada y reprimida por el matrimonio, convive con el coqueteo frívolo de Lela y con las artimañas, mentiras y cálculo de Micaela. En esta recae la mayor perversión, en tanto que el mejor tratamiento lo recibirá la primera, no por casualidad la que parte de una situación familiar y económica más mísera.

Los viejos dilapidaron su *Carpe diem* particular. Cabe también una lectura en clave de parábola: en la vida de las personas, pero también en la vida de los pueblos, es fundamental el *momento*, el tiempo histórico, su aprovechamiento. Si la hidalguía y la pequeño-burguesía, en una nación como Galicia, no abrazan la causa del pueblo, la causa nacional, su ruina y desaparición serán inevitables. En esta situación de declive, dos valores siguen cotizando: los de abajo, sólo si mejoran en su condición gracias al capital de los señores; y el dinero en sí, nuevo dios que mueve una economía donde las tierras ya no se cultivan sino que se venden. Las mujeres, como ya se ha dicho, despliegan las estrategias de la adaptación, mecanismos típicos de un marco de subordinación e inferioridad. Ya que no podemos mandar, aprovechémonos de la jactancia, de la soberbia, del poder (y de la estupidez) de los que mandan, de quienes imponen las reglas, los hombres...: tal sería la moraleja. No reputamos la obra moralista: ella muestra, no enseña; realmente, lo que exhibe es mucho más una moral disolvente (que no es otra que la que disecciona la moral *ortodoxa*) que una moral políticamente correcta. Es mucho más deíctica que didáctica.

Con la brevedad exigida, nos referiremos finalmente a un aspecto central en la composición de la obra. Ella es producto no sólo de un escritor sino de un artista plástico, de un buen conocedor de la función musical y de los procedimientos operísticos, esto es, aspira a fundir en escena todos los recursos del arte total, aquel en que se abrazan, sin divorcio, representaciones estéticas y culturales diversas y confluyentes: la música (la canción incluida en el primer lance es de las más populares y cantadas todavía hoy, inclusive por cantantes como Dulce Pontes); el uso de caretas (realizadas por el propio Castelao) para todos los personajes, lo que acentúa el carácter de farsa; la mímica; la palabra de vivos y de muertos; la personificación de animales. Fiel a su ideario artístico, el autor funde mundo popular gallego, de que se nutre la trama, e innovación avanzada de procedimientos artísticos.

La obra íntegra de Castelao, en todas sus modalidades, se nos aparece como un riquísimo poliedro de coherencia y sentido encajados en su pretensión de ejercer la soberanía estética de la nación gallega y en ofrecer a Galicia y al mundo un universo cultural propio y autónomo. Con sus palabras finalizamos: «Un país sólo tiene artistas o escritores universales cuando ha llegado a perfeccionar su propio localismo hasta convertirlo en un universo del que no se fugan ni los intelectuales en obra ni los emigrantes de hecho».

Amigas, amigos de Clastea. Este sigue siendo el gran expediente para las gallegas y los gallegos de hoy: satélite o planeta; gallegos a tiempo completo o

usuarios de una galleguidad tolerada en su sumisión a España y a Europa. En fin, la elección entre lo gallego consentido o, por el contrario, lo gallego con sentido. He aquí el dilema. Castelao nos mostró el camino para esta segunda opción. En esas estamos.



## BIBLIOGRAFÍA

- Carballo Calero, R. (1982), *Libros e autores galegos. Século XX*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza: 51-115.
- Carballo Calero, R. (1989), *Escritos sobre Castelao*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- García Negro, M. P. (2001), *Arredor de Castelao*. Vigo: A Nosa Terra.
- Rei Romeu, M. (1991), *Arte e verdade (a obra literaria de Daniel Castelao)*. Vilaboa-Pontevedra: Edicións do Cumio.