

VALLE-INCLÁN Y EL TEATRO GALLEGO ACTUAL (1973-2000)

EULOXIO R. RUIBAL

Universidad de Santiago de Compostela

La relación intertextual de los autores dramáticos gallegos con la obra de Valle-Inclán se detecta ya desde los años veinte, en los escritores más relevantes de aquel tiempo, la llamada época Nós (Vilar Ponte, Dieste, Otero Pedrayo, Castelao...), y se intensifica en los de la generación siguiente, tanto en los exiliados (Seoane, Blanco-Amor, Díaz Pardo), como en los residentes en la Galicia territorial (Cunqueiro, Mariñas del Valle, Cortezón).

Ese proceso transtextual, o si se prefiere, la recepción productiva, de la obra de Valle-Inclán en la dramaturgia gallega en el período que comprende desde las jornadas de Abrente (1973) hasta finales del siglo XX, lejos de disminuir, como tal vez se podía esperar, fue en ascenso, hasta alcanzar un considerable y significativo florecimiento. Atañe en mayor o menor medida a diferentes autores¹, pero aquí tan sólo nos vamos a acupar de aquellos en las que tuvo mayor incidencia: Francisco Taxes, Roberto Vidal Bolaño y Xavier Lama.

¹ La pieza breve de mi autoría «Feira» (1998), incluida en *Minimalia* (2004), fue escrita en homenaje a don Ramon del Valle-Inclán. La diversa intertextualidad valleinclaniana que contiene es muy explícita. El epígrafe paratextual que la encabeza dice así: «La feria que estos tiempos suena... (Valle-Inclán, *Divinas palabras*)».

Francisco Taxes (A Coruña, 1940-2003) trabajó en el cine y la televisión como guionista y colaboró en la radio, sobre todo en programas culturales. Publicó *Lenta raigame* (1982), *Caderno de bitácora*, *O velorio* (2002) y *Casta i Alviño* (2004). Si bien en esta última se aprecia cierto tratamiento grotesco, es en *O velorio* donde realmente el diálogo intertextual con la obra de Valle se hace patente, lo cual no quiere decir que el autor no beba de otras fuentes, sobre todo de la popular, ya que los aspectos antropológicos afloran en general espontáneamente. Pero la evolución artística se debe en gran parte a que el arte imita al arte.

O velorio de Francisco Taxes, al parecer escrita en 1971 y no representada hasta siete años después, en montaje de la compañía Troula, bajo la dirección de Francisco Simón, tiene su desarrollo durante una noche, en torno al cadáver del cacique del lugar, que asiste de cuerpo presente a los macabros y violentos acontecimientos que su muerte provoca. La tradición de velar a los muertos, con especial arraigo en Galicia, es utilizada por Francisco Taxes para mostrarnos la condición humana sometida a situaciones límite y bajo una opresión social insostenible. A medida que avanza la noche y empieza a circular el alcohol, los personajes se desinhiben y dan rienda suelta a sus instintos primarios, canalizados en especial contra el cacique y su familia. Desahogan sus odios que tantos años les venían oprimiendo el alma y acaban profanando bárbaramente el cadáver y dando muerte con brutalidad y fiereza a los dos hijos huérfanos, don Xurxo y doña María. Toda una estampa granguiñolesca, salpicada de sangre y aguardiente, transcurre a la luz trémula y ambarina, y las espesas y fantasmales sombras que proyecta.

La tríada temática compuesta por la avaricia, la lujuria y la muerte, tal como recoge el título del retablo valleincliniano, alcanza aquí relevante presencia. La muerte, ya contenida en el título, es omnipresente. El cadáver del cacique preside visualmente el escenario a lo largo de toda la obra y, por si no fuese suficiente, aún se producen al final de ésta dos homicidios en plena escena y ante el público, sin recurrir a ninguna suerte del antiguo decoro, sino a todo lo contrario: las muertes se reiteran e incluso los ejecutores se ensañan profanando todos ellos los cadáveres. El macabro ritual se hace así colectivo y une a todos los veladores en un pacto diabólico de inculpación solidaria en la que no faltan salvajes

Valle-Inclán y el teatro gallego actual

indicios de antropofagia y necrofilia. Todo esto es lo que los une, ya para siempre:

MINGUIÑO.- ¡Sangue ata o mango!

LECHA.- ¡Touciño mol...! ¡Aaagg!

XUSTO.- (*Atallándoos, coma non querendo ver máis sangue*). ¡Ben, xa está ben... xa chega...!

(*Música: Don Xosé*)

CHONE.- (*Botándose ós brazos de Xusto*) ¡Agora estamos todos!
¡Agora estamos todos!

XUSTO.- ¡Estamos, Chone, estamos...!

(*Os outros, facéndolle rolda, comezan a virar e a brincar*)

¡Todos xuntos...!

MANOEL.- ¡Xuntos ata a morte!

LECHA.- ¡Todos xuntos! (p. 235).

También la lujuria se presenta en escena de forma explícita por medio de dos actos sexuales, uno de ellos de palpables connotaciones animalescas. El otro se produce en contrapunto con uno de los momentos del planto, en el que se mezclan los lamentos de las plañideras con los gemidos copulares de los amantes:

(*A voz do crego faise monótona entre os suspiros de namoro de Vitiña e as palabras afervoadas de Xusto. Os fillos berran*)

OS FILLOS E AS CHORONAS.- ¡Ah! ¡Ah! ¡Aaah!

DON XOSÉ.- Amén (p. 186).

La avaricia, por otra parte, se personifica en la figura del cacique muerto. Fue el amo y señor de toda la comarca. Todos dependían de él, todos trabajaban para él por obligaciones forales contraídas; justo ahora, los humildes campesinos quieren aprovechar la nueva situación para librarse de ellas, destruyéndolas:

MINGUIÑO.- ¡Hai que queima-las obrigas! (p. 228)

Todo esto hace recordar las maniobras de los hijos de don Juan Manuel Montenegro para apoderarse de la herencia y el fuego que arrasa

el pazo de Lantañón. Planto y velatorio se producen también en *La rosa de papel*, que acaba asimismo con un incendio, durante el que tiene lugar un hecho necrofilico, bastante diferente, por cierto, del mostrado al final de *La cabeza del Bautista*. Recordemos también que actos de antropofagia son aludidos en *La cabeza del dragón*, *Romance de lobos* y *La hija del capitán*.

A pesar de que el ambiente realista de esta obra ofrece algunos rasgos expresionistas, la esperpentización que se observa es más bien moderada y carece de los principales elementos de esta estética valleinclaniana, tales como parodia y dimensión histórica. Pero hay otros aspectos, como la animalización, que se esparcen a todo lo largo y ancho de la obra. Ya nos referimos a un acto sexual de estas características y a acciones brutales propias de bestias desaforadas. Aunque quizás lo que más abunda es la animalización por medio de la semantización léxica, en la que palabras como *corvos*, *porcos*, *castróns*, *cans* y *carneiro*, adquieren singular relevancia. No deja de contribuir a ello el abuso del alcohol, que riega las gargantas de principio a fin del texto, erigiéndose en detonante de la grotesca tragedia. Baste a este respecto recordar *La rosa de papel* y *Divinas palabras* para dejar constancia de la recepción productiva.

Además de cierto donjuanismo y alguna alusión al diablo, debemos reseñar, en esta pieza de Taxes, diversos momentos de planto, que nunca llegan a adquirir solemnidad, sino más bien todo lo contrario, ya que lo entrecruzan grotesquismos e incluso anti-plantos con características paródicas, burlescas y profanadoras:

XUSTO.- ¡O benfeitor! (*Lene paradela*) Naceu rico coma un porco e coma un porco morreu...

O FATO.- ¡Morreu coma un porco!

XUSTO.- Fixo dous porquiños que vivirán coma porcos ata morrer...

O FATO.- ¡Ata morrer! (p. 206)

(...)

MINGUIÑO.- (*Garda silencio un intre, matinando o que vai dicir*)

Déboche vinte anos de traballo e a emigración dos meus fillos...
Déboche a fame da miña compañeira e a morte de miña nai...
Déboche todo o que aforrei de ter... (*Escáchaselle a voz*) Déboche todo o que son... (*Cala un intre emocionado*) Déchesme o sangue podre que chuspen os meus pulmóns... (*Afógase nun salouco*) ¡Pois

non cho quero! (*Berra, escachada a voz polo pranto*) ¡Lévao para sempre! (*Bótase a el e chùspelle*) ¡Lévao para sempre! ¡Lévao para sempre! (p. 208).

La expresión dramática alcanza en estos momentos para- y metateatrales los puntos más álgidos en la pieza de mayor entidad de Francisco Taxes.

También con la estética esperpéntica conectan intertextualmente algunas obras de Roberto Vidal Bolaño (Santiago de Compostela, 1950-2002). Actor y director, además de dramaturgo, fundó diversos grupos (Antroido, Teatro do Estaribel, Teatro do Aquí), con los que puso en escena gran parte de su extensa producción dramática; colaboró con frecuencia con el Centro Dramático Galego. Entre sus textos dramáticos publicados, deben mencionarse *Laudamuco, señor de ningures* (1977), *Agasallo de sombras* (1992), *Cochos* (1992), *Saxo tenor* (1993), *Días sen gloria* (1993), *As actas escuras* (1997), *Doentes* (1998), *Rastros* (1998), *Criaturas* (2000), *A burla do galo* (2000), *Anxeliños* (2002). Sin duda alguna es *Doentes* (1998), premio «Rafael Dieste», la pieza que contiene una mayor recepción productiva valleinclaniana, y de ella, por tanto, me voy a ocupar. Sorprende, en primer lugar, el considerable paralelismo que guarda con *Luces de Bohemia*, tanto en los principales personajes y algunas de sus acciones, como en los espacios en que se desarrolla y en el tiempo dramático, una noche completa. Dos viejos, uno de ellos ex cura y pseudo-cojo, y el otro, un paisano enfermo de tisis que le sirve de «muleta», en clara correspondencia con el poeta ciego Max Estrella y su lazarrillo Don Latino, son expulsados del Hospital Real de Santiago de Compostela, donde estaban internados. Corre la década de los años cincuenta, años de la todavía cruda y mísera posguerra y férrea dictadura. Las autoridades van a convertir el histórico centro sanitario en hotel de lujo y necesitan vaciarlo lo más pronto posible. Los dos viejos, el «padre» Don Valeriano y el «militar» Cañete, se ven obligados a recorrer la «laberíntica» ciudad de Santiago de Compostela con el objeto de conseguir alojamiento y recomendaciones o apoyos para volver a ingresar en el centro hospitalario. La *peregrinatio* nocturna, que justo comienza con un aviso-guiño claramente valleinclaniano (*cráneos privilexiados!*), tiene lugar a lo largo de treinta y dos escenas yuxtapuestas, muchas de ellas con resonancias espaciales de algunas de las quince que conforman el célebre esperpento de Valle-Inclán. Así, la taberna da Roxa, diversas calles, el diario *El Correo Gallego*, el casino, el depósito de la comisaría

municipal y el cementerio de Boisaca, remiten a los espacios madrileños: taberna de Picalagartos, calles de la zona de los Austrias, redacción de *El Popular*, el calabozo de ministerio de Gobernación o el cementerio del Este.

En la pieza de Roberto Vidal Bolaño también se aprecia cierta animalización («besta», p. 14, «lobos», p. 38, «carneiros», p. 55), escasa cosificación («o vulto inmóbil dun outro home», p. 11), uso y abuso del alcohol (viño «tostado», p. 44), constantes presagios, presencia de la luna («envolta en nubes», p. 100), espacios laberínticos y un explícito homenaje a Valle:

DON VALERIANO.- (...) ¿Es de Vilanova de Arousa?

CAÑETE.- Son

DON VALERIANO.- ¡Berce de enormes talentos! Alí naceu o máis grande escritor deste século. ¿Sabías?

CAÑETE.- ¡Alí non sabe escribir ningún!

DON VALERIANO.- Para desgracia do universo mundo, morreu hai case vinte anos. Pero creme, naceu alí. Chamábase Don Ramón María del Valle Inclán. Os seus restos repousan aquí, en Compostela.

CAÑETE.- Nunca oíra falar del (p. 114).

Se debe, asimismo, señalar una alusión significativa al insigne autor de *Divinas palabras*, que se produce en el cementerio de Boisaca:

O OUTRO.- Uns cabróns que lle están cincelandu unha cruz á lousa de Valle-Inclán, en segredo. Levan aí un bon pedazo.

DON VALERIANO.- ¡Nai que os botou! Aínda se ha erguer o prócer e botalos a bastonazos (p. 121)

La mayoría de las acotaciones con que comienzan los cuadros escénicos de *Doentes* ofrecen una esmerada elaboración literaria, aunque no exenta de funcionalidad, tal como ocurre en *Luces de Bohemia* y otras obras de Valle. Repárese en el ejemplo siguiente:

(De novo na rúa, en procesión, deixando que a luz dunha farola mal debuxe as súas sombras eslobadas sobre as paredes de pedra.

Chegan a unha fonte, da que mana un chorro de auga clara. A auga, ó caer, salpica a noite de pingas de prata, baixo a mirada atenta dunha lúa entristecida que asoma o ollo entre os nubeiros) (p. 51).

El tema de la muerte alcanza en este pieza de Vidal Bolaño presencia notable, acentuada por el clima de violencia y represión, así como por la constante alusión a la enfermedad o la visión permanente de los «doentes» expulsados del hospital, sobre todo de los dos protagonistas, Cañete y Valeriano. Espacios (hospital, cementerio) y objetos (cuchillo, pistola, armas de los policías, militares o falangistas) contribuyen en gran medida a una redundante semantización, que, junto con el léxico, potencia y mantiene, de manera isotópica, vivo el tema fúnebre en todo momento. La avaricia y la lascivia, sin embargo, tienen mucha menor presencia.

Sorprende, por otra parte, a causa del paralelismo establecido, que el anarquista catalán encarcelado en *Lucas de bohemia* se convierta aquí en un falangista, así como que un grupo de exaltados mozalbetes del Frente de Juventudes corresponda al coro de poetas modernistas. El estilo, de un realismo a veces grotesco, nunca alcanza el grado de esperpento. Es más: los aspectos humanizadores superan considerablemente a los deshumanizadores. Se aprecian guiños, burlas, ironías, alusiones, paralelismos, pero jamás parodia. La represión sí está, por cierto, contextualizada históricamente. Y en ella se concentra la intencionalidad satírica del autor compostelano.

El escritor, periodista y profesor Xavier Lama (Santa Euxea-Lugo, 1962), suele ser incluido en la generación de los noventa; es autor de dos obras, *O peregrino errante que cansou ó demo* (1994) y *O serodio remordemento do amor* (1996). La primera obtuvo el Premio «Camión de Santiago» y la segunda el «Rafael Dieste». Ambas ofrecen una importante intertextualidad con la obra dramática de Valle. *O peregrino errante...* con los esperpentos y farsas, y *O serodio remordemento...* con la obra del ciclo mítico.

Por el paratexto de *O peregrino...* —título, subtítulo («Retablo barroco en dez esceas dunha Galicia visionaria e popular doutros tempos»), y *dramatis personae*— ya se percibe la intencionalidad intertextual del autor. He ahí algunos nombres de la extensa lista de personajes (su carácter grotesco y paródico ya nos sitúa en la línea del esperpento): Maricas Papomanteiga, Parlamal, Dezlumes, Virochas,

Pepiño Pichocas, a señora Miñoca, frei Morcego, frei Papuzo, don Ulises Chepadura, os esqueletes da Santa Compañía... Cabe resaltar, ademais, aunque por outras razóns, el personaxe de O Demo, que incluso forma parte do título, non só por su condición arquetípica sino tamén por tener notable presenza, de forma sugerida ou por alusión verbal, en la dramaturgía de Valle, sobre todo en el ciclo mítico. Aparece, de maneira muy ambigua, en la narración *Flor de santidad*, con la que esta pieza de Xavier Lama guarda alguna semejanza argumental.

Los temas trágicos de la locura y la ceguera (interviene O Cego das Coplas, que canta un romance (p. 58-59), y se menciona a un prior ciego) fortalecen el de la muerte (alusións verbales, avisos agoreros, relato de un crimen, toque de «badaladas metódicas» a muerto, un «cura mal morrido» que yace en su cama, aparición de la Santa Compañía...). Alcanzan tamén esencial presencia la lujuria y la avaricia, «pecados» que aparecen personificados, es decir, elevados a la categoría de personaxes alegóricos, junto con el resto de los pecados capitales.

Debemos asimismo referir la intervención de un tullido (Parlamal, un rapaz con «movementsos sincopados de monco de guiñol», p. 19), de víctimas inocentes y de numerosos coros, algunos populares y modernizados, igual que en Valle: los asistentes al velatorio del cura, los «frades do convento», «a xente da feira», «os esqueletes da Santa Compañía», «as voces que perseguen a frei Papuzo» y que se convierten en «un riso coral» (p.64)... Los que forman el coro de Esmolantes «Cantan ó compás da lentitude harmónica do seu paso»:

ESMOLANTES.- Que veña o pan de bo forno
e o viño ben entintado.

Que veña o touciño do porco
con pataca de recendo salgado (p. 32).

El coro de la Santa Compañía surge como «un exército de esqueletes cubertos polas sabas (...) que compoñen un cadro de rebertes expresionistas»:

O CONFRADE MAIOR.- ¡En rea, fillos da noite! (...) ¿A quen servimos?

TODOS.- ¡Á morte, a nosa sombra eterna!

Valle-Inclán y el teatro gallego actual

O CONFRADE MAIOR.- ¿Quen somos?

TODOS.- ¡Os irmáns camiñantes da escuridade! (p. 77)

La obra termina con la formación de un coro de danzantes:

TODOS XUNTOS.- (*Cantando*)

De pensar que se perdeu aló na selva

ten formigas o abade na cabeza

e soña que van facer con el un gran bocado

para saber sed ben cocido tamén reza (p. 83).

Los danzantes se arrodillan a continuación y se convierten en un «coro de axeonllados» (p. 84).

Hay aún otros elementos de procedencia valleinclaniana (énfasis en la luna, metamorfosis, onirismo, juego de contrarios, abuso del alcohol...); de todos ellos destaca la animalización verbal. El texto está invadido, y de forma obsesiva, de palabras como las siguientes, ya con función comparativa, ya descriptiva o nominativa: lobos, xatos, morcegos, bois, cobras, castrós, ratos, corvo...

No deja de sorprender la audacia del autor al hacer que cobre vida la imagen de un santo, a semejanza de lo que ocurre en *Águila de blasón*, cuando el niño Jesús «sonríe bajo su fanal y tiende las manos cándidas». En la escena siguiente camina por el monte y dialoga con doña María (p. 408). Veamos como resuelve literariamente la humanización Xavier Lama:

(... De alí a un instante comeza a moverse a figura de San Roque con pesada lentitude, como se cargase cun rosario de séculos nas costas (...)) Trata de achegarse á cama do morto, pero traizóao unha rixidez insalvable. De súpeto, detense e comeza o recitado).

FIGURA DO SAN ROQUE.- Balocas, parvanzón,

Así era o pobre don León,

¡así era¡,

un cura sen relixión (p. 31).

La libertad creadora de Valle-Inclán, como vemos, ejerce una poderosa atracción. Resulta encomiable.

En consonancia con lo expuesto, no podía faltar en la pieza de Lama una recepción productiva del estilo, de la rica y poética prosa valleinclaniana, algo que podemos apreciar en el fragmento de una acotación, literaria y narrativa como las restantes, que reproduzco seguidamente:

(Corre a xistra no lusco-fusco por entre medias das fragas mestas nas que alanca o lobo e gavea o raposo. Nun claro do camiño, derrotado polo cansazo e quizais polas sombras do destino, está tirado un home. É o peregrino, estalicado ó pé dun cruceiro máis morto ca vivo.)

En *O serodio remordemento do amor* se observa también una intertextualidad considerable y explícita, en la que se recrea el galaico mundo valleinclaniano de las *Comedias bárbaras* y *El embrujado*. Xavier Lama nos traslada a una época (finales del XIX) y a un lugar (la Galicia rural) que conoce sólo referencialmente, pero que Valle vivió, sintió y dio vida literaria en diversas obras narrativas o dramáticas.

No podía faltar en *O serodio remordemento do amor*, por lo tanto, el tema de la decadencia de la hidalguía rural, también presente en algunos autores gallegos de la época Nós, entre los que sobresale Ramón Otero Pedrayo, tema decimonónico que engloba a la tríada formada por la avaricia, la lujuria y la muerte; todas tienen aquí expresión relevante. Destaca la muerte, para la cual no existe posible decoro que la evite en escena. Amplifica su presencia el léxico de su campo semántico o las frecuentes apariciones de coros de espíritus o espectros que visitan el mundo de los vivos; también las constantes premoniciones, avisos o asuntos oscurantistas contribuyen isotópicamente a mantener omnipresente la idea o el tema mortuorio. El asunto del amor asimétrico, tan caro a Valle (*Comedias bárbaras*, *La cabeza del Bautista*, *Ligazón...*), del viejo que tiene (o desea tener) amores con mujer joven, ocupa lugar preferente entre las diferentes caras de Eros que aquí aparecen. De algunos de esos amores son fruto los numerosos hijos naturales a los que se alude en el texto, como el pequeño Martiño, nieto de don Óptimo de Pedralonga, el poderoso señor del pazo. La avaricia oscila entre los problemas derivados de la herencia del hidalgo y la prepotencia del indiano que regresa con fortuna. Deben añadirse varios subtemas, que refuerzan y enriquecen el eje temático: violencia, venganza, herencia, donjuanismo, satanismo... Y también el tema trágico de la ceguera,

relacionado con el de otros defectos o deformidades físicos, como el que padece un jorobado.

Don Óptimo de Pedralonga, hidalgo viudo y mujeriego venido a menos, «vello león» aficionado a la caza, vive amancebado con Floriña, quien, en palabras del autor, «o agasalla coas delicias carnaís dun corpo enxalzado polas glorias da xuventude», p. 26. Una de las dos hijas legítimas del viejo señor del pazo, Ifixenia, es considerada posesa del diablo; tuvo un hijo (Martíño) de Peito de Lume, que la abandonó y ahora vuelve de Cuba enriquecido. El «morgado» intenta matarlo, pero es el indiano quien le da muerte a él y se apodera del pazo al hacerse cargo de las deudas. Ifixenia se vengará al fin de Peito de Lume: antes de matarlo lo obliga a incendiar la casona. Evitará así, además, que el nuevo rico tome posesión (simbólicamente) como dueño del señorial pazo con una gran fiesta. Pero la pobre Ifixenia, para conseguirlo, tendrá que inmolarse, junto con los espíritus de todos sus antepasados. Arde el pazo de Pedralonga, al final de la obra, de la misma manera que arde el de Lantañón al rematar la trilogía de Valle.

Entre los personajes secundarios de *O serodio remordemento do amor* hay un criado que amaestra palomas; remite al paje Florisel de *El marqués de Bradomín*, perito en enseñar «ribeiranas» a los mirlos. El mismo señor del pazo, por otra parte, narra un episodio que recuerda el comienzo de *Romance de lobos*, cuando el Caballero don Juan Manuel Montenegro «vuelve borracho de la feria» montado en su caballo (p. 447).

En esta pieza de Lama, estructurada en 11 cuadros, abunda la ritualización por medio de conjuros, y presenta oposición de contrarios, oscurantismo y satanización. La luna tiene notable presencia. No falta la intervención de coros, siempre de aparecidos, tal como uno «silente y fantasmal» (p. 40) y otro de «enmascarados» (p. 43).

La animalización (tanto verbal como plástica, debida a la presencia de animales) es aún superior a la de la primera obra, ya con connotaciones

negativas (corvos, ratos, lobos, morcegos, leóns...), ya positivas (xuvencas, cabalos, pombas...).

Necesariamente, las acotaciones son asimismo literarias y narrativas y la prosa de los diálogos, pretendidamente valleinclaniana. Y, para no extenderme, termino con el ejemplo de uno de los momentos del planto, no tan relevante como cabría esperar, pero con insinuación necrofílica, que Floriña le dedica a su amante señor:

FLORIÑA.- (...) ¡Meu amo, meu rei! (*Cóllelle as mans e ponas arredor do seu pescozo como se o morto a abrazase para renderlle un último tributo de amor*) ¡Non me deixe! (...) ¿Léveme onde vaia, aínda que sexa a terras escuras que non coñecen a luz do sol? (p. 73)

En suma, tal como hemos visto, la recepción productiva de la obra de don Ramón María del Valle-Inclán alcanza una significativa dimensión en la obra de Taxes, Vidal Bolaño y Lama, tres de los autores gallegos más destacados del último cuarto del pasado siglo. El teatro de Galicia se engrandece, renueva y evoluciona. La relación intertextual con Valle, que aumenta con el paso del tiempo, contribuye a ello en gran medida. El vigor, la modernidad, la fertilidad y la grandeza de Valle no sólo pervive y semeja medrar en su gigantesca obra sino también en otras muchas, pero muy especialmente en la literatura dramática gallega.

BIBLIOGRAFÍA

Carmen Becerra Suárez y M^a Teresa Vilariño Picos (eds.), *Roberto Vidal Bolaño. Escritor escénico*, Lugo: Tris Tram, 2002.

Xavier Lama, *O peregrino errante que cansou ó Demo*, en *Primeiro concurso de obras teatrais inéditas, camiño de Santiago*, Xunta de Galicia, 1994.

Xavier Lama, *O serodio remordemento do amor*, Deputación Provincial da Coruña, 1996.

Pedro P. Riobó, *O teatro galego contemporáneo (1936-1996)*, Departamento de Filoloxías Francesa e Galego-Portuguesa da Universidade da Coruña, Biblioteca e Arquivo Francisco Pillado Mayor, 1999.

Euloxio R. Ruibal, *Minimalia. 20 pezas de teatro breve*, Departamento de Filoloxías Francesa e Galego-Portuguesa da Universidade da Coruña, Biblioteca e Arquivo Francisco Pillado Mayor, 2004.

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

Laura Tato Fontaiña, «O teatro desde 1936», en VV.AA., *Galicia. Literatura, tomo XXXIII: A literatura desde 1936 ata hoxe: poesía e teatro*, A Coruña: Hércules, 2000, pp. 444-511.

Laura Tato Fontaiña, «Panorama do teatro galego no último terzo do século XX», en *Literatura galega. Século XX*, Vigo: A Nosa Terra, 2001.

Francisco Taxes, *O velorio*, en *Daquel Abrente*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, IGAEM, 2003.

Ramón del Valle-Inclán, *Obra completa II. Teatro, poesía, varia*, Madrid: Espasa Calpe, 2001.

Manuel F. Vieites, *Literatura dramática galega*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1996.

Manuel F. Vieites, *Do novo teatro á nova damaturxia (1965-1995)*, Vigo: Xerais, 1998.

Roberto Vidal Bolaño, *Doentes*, Deputación Provincial da Coruña, 1998.

