

Os cantares populares en *Cantares gallegos*

Anxo Angueira

Formas de citación recomendadas

1 | Por referencia a esta publicación electrónica*

ANGUEIRA, ANXO (2011 [2008]). “Os cantares populares en *Cantares gallegos*”. *Revista de Estudos Rosalianos*: 3, 39-51. Reedición en *poesiagalega.org*. Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura. <<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1104>>.

2 | Por referencia á publicación orixinal

ANGUEIRA, ANXO (2008). “Os cantares populares en *Cantares gallegos*”. *Revista de Estudos Rosalianos*: 3, 39-51.

* Edición dispoñíbel desde o 13 de setembro de 2011 a partir dalgunha das tres vías seguintes: 1) arquivo facilitado polo autor/a ou editor/a, 2) documento existente en repositorios institucionais de acceso público, 3) copia dixitalizada polo equipo de *poesiagalega.org* coas autorizacións pertinentes cando así o demanda a lexislación sobre dereitos de autor. En relación coa primeira alternativa, podería haber diferenzas, xurdidas xa durante o proceso de edición orixinal, entre este texto en pdf e o realmente publicado no seu día. O GAAP e o equipo do proxecto agradecen a colaboración de autores e editores.

Os cantares populares en *Cantares Gallegos*

ANXO ANGUEIRA

Noutro lugar deixamos dito, a propósito da análise do cantar que figura co número 5 na edición de 1872 de *Cantares Gallegos* (“*Miña santiña / miña santasa*”)¹, que Rosalía de Castro tiña un coñecemento podemos dicir que erudito dos cantares populares galegos (non “natural”, desde logo) e que, moito a diferenza de A. Trueba, o que fai con eles na súa obra é peñeiralos, usalos, retorcelos, redireccionalos, terxiversalos en función do seu ideario social, político e literario, talvez o máis avanzado do Rexurdimento, cargado sempre de pensamento crítico, moitas veces en conflito e contrario ó “espírito” do cancionero, ó modelo social e ideolóxico que pode derivarse da lírica popular. Alí cremos ter demostrado que, mentres a maioría das cántigas maltratan e satirizan a costureira (especialmente por ser “amiguiña dos homes”, por “finiquita” e preguiceira), posición asumida no texto pola santa, o poema de Rosalía era unha viva defensa da independencia das mulleres deste oficio, representadas por esta moza que remata o seu discurso dun xeito claramente irreverente.

Propómonos agora facer unha revisión global deste libro basilar do Rexurdimento á luz da relación existente entre os distintos cantares e cada un dos textos rosalianos que acompaña. O que alí foi dito para toda a obra precisaba, cremos, dunha argumentación que invocase máis exemplos do que un, por significativo que este fose.

Despois do proveitoso prólogo, o libro comeza con este cantar: “*Has de cantar / que che hei de dar zonchos; / has de cantar / que che hei de dar moitos*”. Como se sabe, Rosalía dota esta súa obra dunha estrutura na que é fundamental o marco (I. Lotman): os poemas inicial e final, que ela pon en boca dunha rapaza que, respectivamente, anuncia as súas intencións e lle pon ramo terminativo. Podémoslos analizar conxuntamente. O “*has de cantar*” e toda a primeira parte do poema é un discurso que a rapaza reproduce e que, aínda que non estea marcado gramaticalmente, procede sen dúbida doutra muller, e doutra muller de máis idade, que lle promete cousas de comer e de vestir a cambio do seu canto “*na lingua que eu falo*”,

¹ Angueira, 2002: “Un Poema de Rosalía de Castro” en *A Trabe de Ouro*, 49, 13-38.

facendo claramente a función de **destinadora** (Greimas). A rapaza, **destinataria**, asume alegre o encargo, anticipando nestes seus versos iniciais algún dos principais contidos posteriores. Como se ve, Rosalía aproveita a invitación a cantar dunha muiñeira para dota-la súa obra de estrutura, dun marco inicial, e para facela formal e radicalmente feminista: o encargo de escribir en galego faino unha muller e a empresa de dignificar esa lingua e de dignificar Galicia (prólogo) execútaa outra muller. Nada diso estaba, naturalmente, nos versos da muiñeira escollida. Tamén, no inicio da segunda parte, parece remitirse a estoutro cantar que se recolle no cancionero de Pérez Ballesteros (II, muiñeiras, 19):

Has de cantar á beira do río
 ó son das oliñas de campo frorido.
 has de cantar á beira do mar
 ó son das oliñas que soben e van:
 has de cantar á beira da fonte
 que ch'hei de dar peros cocidos no pote:
 iai! has de cantar miniña solteira
 iai! has de cantar alá na ribeira.

Pero hai máis. Nese dignificar Galicia cremos que Rosalía ten moi presente tódolos tópicos existentes na literatura española, moi ben condensados no célebre soneto de Luís de Góngora, de primeiros do século XVII, e que debemos reproducir dada a relevancia que vai ter para esta e sucesivas explicacións:

A Galicia

Pálido sol en cielo encapotado.
 Mozas rollizas de anchos culiseos.
 tetas de vacas. piernas de correos.
 suelo menos barrido que regado.

campo todo de tojos matizado,
 berzas gigantes, nabos filisteos.
 gallos del Cairo, búcaros pigmeos,
 traje tosco y estilo mal limado,

cuestas que llegan a la ardiente esfera,
pan de Guinea, techos sahumados,
candelas de resina con tericia:

papas de mijo en concas de madera,
cuevas profundas, ásperos collados,
es lo que llaman el Reino de Galicia.

Como se ve, un dos aspectos que satiriza Góngora é o gastronómico (“berzas gigantes, nabos filisteos / gallos del Cairo, búcaros pigmeos”, “pan de guinea”, “papas de mijo en concas de madera”). Pois ben, Rosalía de Castro aproveita as promesas rexistradas no cantar de que parte para incluír todo un repertorio gastronómico na primeira parte do seu texto co que, ó noso ver, se está contestando as ofensas do tópico. Non só zonchos, que ela define no glosario final do libro como castañas cocidas coa pel, tamén bolos do pote, proias, papas con leite, sopas con viño, torrexas con mel, patacas asadas con sal e vinagre... Este repertorio dignificador cadra co referido a Galicia como *locus amoenus* co que continúa o texto (“lugar máis hermoso / non houbo na terra”). Agora ben, Rosalía utiliza unha versión do cantar popular na que se omite un pareado. Este é o cantar completo tal e como o recolle o *Cancioneiro* de Casal Lois (BLANCO, I, 180):

Has de cantar, que che hei de das zonchos,
has de cantar, que che hei de dar moitos:
has de cantar, que che hei de dar nabos,
has de cantar, cocidos con allos.

Enténdese que Rosalía, se fose coñecedora da versión completa, non incluíse os últimos versos. Desde logo os nabos cocidos con allos non son especialmente dignificadores (lémbrese que ós nabos tamén alude Góngora) e por outro lado introducen certo equívoco sexual que lle rouba o poder estritamente culinario á muiñeira.

Canto ó cantar do poema co que remata o libro, marco final especialmente significado con varios procesos terminativos, entre eles o da recolección, pero tamén o peche que remite ó prólogo (dignificación e *captatio benevolentiae*) e mais ó poema inicial, observamos que se trata

dun cantar incompleto (“*Eu cantar, cantar, cantei, / a grasia non era moita*”) ó que, seguindo a Bouza Brey (1963) ou a Domingo Blanco (I. 175), lle faltan os versos que se recollen nos cancioneiros de Casal Lois ou Saco e Arce: “*Téñoche un burriño blanco / pra botar a quen me escoita*”. Se os dous versos que utiliza Rosalía lle serven perfectamente para, de xeito respectivo, pecha-lo “has de cantar” e remitir terminativamente á *captatio benevolentiae* do prólogo, estes que ela desbota ou elimina para nada cadrarían coas súas pretensións. e. ó igual cós versos non incluídos no primeiro cantar. situarían o texto de Rosalía nunha esfera semántica e estética moi distante dos seus obxectivos.

Como vemos, pois, Rosalía utiliza estes cantares populares para dotar a súa obra de estrutura, aproveitándose deles ademais para, no primeiro caso, desenvolver ideas básicas do seu proxecto e, no segundo, xerar autorreferencias. E non ten reparos en omitir ou eliminar destes cantares aquilo que non lle encaixa nas súas pretensións formais ou de contido. En realidade, nada ou moi pouco do que había nas muiñeiras de que se parte podía incluír todo o resultado final, produto da profunda intervención da autora.

E, así, imos atopando moitos máis casos ó longo do libro que ilustran todo un variado repertorio de intervención sobre os cantares populares por parte de Rosalía de Castro. Na composición nº 3 unha vella esmoleira e unha moza manteñen un interesante diálogo. A moza, fascinada polo sabida que lle resulta a vella vagabunda, sente desexos de “correr mundo” coma ela. A tensión do diálogo, dado que a esmoleira, moi conservadoramente (“quen ben está, ben estea”), lle advirte dos riscos que esa vida entraña, resólvese moi amigablemente, non como entre a costureira e a santa. Chega a noite e a moza ofrécelle un leito de palla e unha cea de caldo, ó que a desposuída responde cun agradecemento que remata con estes versos: “*heiche de tocar as cunchas / miña carrapucheiriña*”. Outra vez Rosalía elimina do cantar, neste caso unha copla, aquilo que non lle encaixa para o seu poema. A copla completa, tal e como a recollen Casal Lois (BLANCO, I, 181) ou Pérez Ballesteros (II. baile e música, 12) ou Schubarth e Santamarina (VI, 233), di:

Heiche de toca-las cunchas
miña carrapucheiriña.

heiche de toca-las cunchas
naquela corredoiriña.

Parece evidente que os dous últimos versos, os omitidos, recargan a cántiga cara o equívoco “cunchas”, grazas ó lugar de encontro (“corredoiriña”), facendo da voz intrínseca ó texto unha voz inequivocamente masculina (un desexoso máis que ameazante *lobo feroz*). Rosalía despoxa a cántiga de todo isto revirándoa cara a un contexto absolutamente distinto. de entendemento festivo e entre mulleres.

Caso similar é o da composición nº 14 (“Acolá enriba / na fresca montaña”), unha muiñeira na que Rosalía volve eliminar dous versos. No remate figuran “*eu lla vestira, / eu lla calzara*”, cando no cancionero de Pérez Ballesteros (III, muiñeiras, 3) atopamos “*Que eu lla vestira, que eu lla calzara, / que eu a deitara comigo na cama*”. O que Rosalía rexeita ou elimina é totalmente contrario ó sentido do canto de amor idealizado e moi cortés posto en boca dun namorado. Por iso o remate, sendo unha disfrazada variante da cántiga orixinal, apunta nunha dirección ben distinta: “¡Ai!, que por tela / conmigo por dama, / *eu lla vestira, / eu lla calzara*”.

Aínda noutro caso Rosalía corta unha parte da cántiga popular que non lle encaixa co sentido da súa composición. Na nº 24 (“Queridiña dos meus ollos”) Rosalía remata as palabras de amor do mozo distante deste xeito: “que si ti xa ler souperas / os palotes que eu escribo, / *escribírache unha carta / nas alas dun paxariño*”. Trátase dunha condición ben distinta á que esixe o cancionero popular. No caso que atopamos en Pérez Ballesteros (I, amorosos, 35):

Si me tuveras amor
e me tuveras cariño
escribírasme unha carta
nas alas dun paxariño.

No de Schubarth e Santamarina (VI, 827) a condición é semellante á anterior:

Escribírache unha carta
nas alas dun paxariño

si ti me tuveras feie
como che eu teño cariño.

O caso da composición nº 5, xa aludido, é moi especial tamén canto ó cantar do que se parte, o “*Miña santiña / miña santasa*”. Non coñecemos nada parecido a esta muiñeira en tódolos cancioneiros que revisamos, polo que só se rexistra en *Cantares gallegos*. Isto fainos pensar na posibilidade, para nós ben viable, de que Rosalía fixese pasar por popular unha composición da súa propia autoría. Se así for, a intervención da escritora no repertorio chegaría a este singular extremo. En todo caso, lembremos, nesta cántiga (social, feminista e anticlerical), Rosalía ponse para nós claramente de parte da costureira, figura fortemente vilipendiada no cancioneiro galego.

Caso parecido é o da composición nº 9 (“Díxome nantronte o cura”), como a anterior incluída na edición de 1872 e tamén carente nos cancioneiros que coñecemos dunha cántiga sequera similar á que inclúe aquí Rosalía, aínda que neste caso poida proceder dun refrán ou paremia popular:

*Sempre malla que te malla
enchendo a cunca.
E é que o que o demo traballa
acabará tarde ou nunca.*

A partir deste material, usando destes versos, Rosalía de Castro executa un poema, para nós, profundamente feminista. As tentacións do demo, o que o demo ou diancre traballa, son máis ca un pecado relixioso, toda unha transgresión dos roles amorosos. A muller que aquí nos fala necesita un rol activo, necesita ser máis que desexada, ser un suxeito do desexo. Ese é o seu pecado: desexar. E así se autorretrata a partir do verso “*Vino unha mañán de orballo*”, subvertendo os papeis de mozo e moza non só no cancioneiro popular, tamén en xeral na literatura. Nese sentido pode comprobarse como Rosalía lle dá a volta a todo o repertorio do encontro amoroso (tipo pastorela) a partir precisamente dese verso: é el o atopado en lugar ameno, é el o que dorme e ten guedellas e suspira, é el o desexado. O pecado aquí é un pecado social, unha transgresión non aceptada: que sexa ela a que activamente o desexe e o namore a el.

Por conseguinte, a autora desvía radicalmente as teimudas tentacións do demo e a idea de pecado, tal e como as entendemos nos principios relixiosos populares, cara un escenario ideolóxico de transgresión e fundamentado no feminismo.

Son numerosos os casos en que Rosalía reorienta ou modifica no seu texto o sentido da composición popular da que parte (ou á que chega). Un caso ben claramente ilustrativo é aquel da composición nº 23 (“Castellana de Castilla”). ¿Que é o que realmente emparenta o contido fundamentalmente político da creación rosaliana co cantar popular do final? Nada. O cantar (“*Teño unha moza nos Portos, / outra no Ribeiro de Avia: / se a dos Portos é bonita. / a do Ribeiro lle gana*”) mal pode conectarse ó final, cando o mozo decide abandonar a “castellana”, abandonar Castela e regresar a Galicia, gabando a súa terra e as mozas galegas (outra vez contra Góngora), algo que desde logo tampouco está no cantar. Quer dicirse, aquí tamén literalmente: primeiro está o texto da autora, o que ela quere dicir, o discurso do seu pensamento crítico, e logo está, como pode, porque ten que estar, a cántiga popular.

Pero tamén outras composicións, algunhas ben célebres e coñecidas, participan desta mesma estratexia a respecto do cantar popular. O “Nosa Señora da Barca” (nº 6), por exemplo, ocúpase en máis de dous terzos dos seus versos non de describi-la romaría popular de Muxía, que tamén o fai, senón de describi-los encantos das mozas das vilas mariñeiras que a ela acoden e o primor das súas vestimentas. Quer dicirse: ocúpase de contrarrestar aqueles gongorinos “*tetas de vacas, piernas de correos*” e “*traje tosco y estilo mal limado*”. A romaría é secundaria, fica pequena e nun segundo plano.

A muiñeira coa que remata o “Fun un domingo” (nº 7), aquela ben coñecida de “*fun ó muiño / do meu compadre; / fun polo vento. / vin polo aire*”, está posta en boca dunha moza que vive a experiencia onírica dunha viaxe secreta (“sin que o soupera / na casa nadie”) a unha foliada, ó prohibido. Trátase para nós dun interesantísimo poema, o desexo reprimido (por outros) da rapaza (outra vez o feminismo) canalízase, aproveitando a letra da muiñeira, a través dunha viaxe, dun soño, dunha fantasía liberadora: “Pasín os regos, / pasín os mares / cos pés enxoiros / e sin cansarme”.

Na composición nº 13, a do “*San Antonio bendito, / dádeme un home, / aunque me mate, / aunque me esfole*”, está para nós ausente todo tipo de

sarcasmo misóxino, que si pode te-la cántiga popular. e, moito ó contrario, aínda que tamén con ironía, o que se fai é un retrato da situación de dependencia humillante que padecía a muller. Este poema, na súa estratexia e concepción, para nós é recordatorio do “Conto gallego”, publicado pola nosa autora en 1864. Rosalía recolle a misoxinia do material popular, nos dous casos, e mesmo afonda nela, para revirala cara ó seu oposto, o feminismo.

A composición nº 15 está edificada sobre un dos numerosísimos cantares de despedida: “*Adiós, ríos; adiós, fontes: / adiós, regatos pequenos: / adiós, vista dos meus ollos, / non sei cando nos veremos*”. Domingo Blanco rexistra máis de sesenta composicións nos dous volumes da súa antoloxía. O que fai Rosalía de Castro é usalo, aproveitalo para facer non un cantar propiamente de despedida (que tamén o é), senón un poema político que, entre tanto lirismo, ten como fondo o canto á propia terra. e aquí é Galicia, porque é un canto nacional, e tamén a emigración, pondo o dedo nunha chaga que se converteu ó longo do tempo nunha espiral de significado emblemático: “a miña terra n´é miña”. Este ou o da moza de “*Airiños, airiños aires*”, que tampouco alude a un lugar concreto senón a Galicia, son poemas totalmente patrióticos, sobre todo se lemos neles un amor pola terra (o do que se vai e o da que está lonxe) que contrasta co desprezo vixente nos tópicos. incluídos os paisaxísticos, que condensa o poema de Góngora.

A composición nº 16, en vez de facer fincapé nas crenzas populares arredor do moucho ou outras (“*Eu ben vin estar o moucho / enriba daquel penedo. / ¡Non che teño medo moucho; / moucho non che teño medo*”), que só aparecen citadas na primeira parte da composición, o que fai é o que farán varios poemas de *Follas novas*: presentarnos mulleres fóra da casa e na noite (“Ladraban contra min que camiñaba”), mulleres enfrontadas ó remorso ou ó pecado (“amoriños pecadentos”, dise aquí), aínda que pecado en Rosalía é un concepto, como xa se viu, que vai máis alá das coordenadas relixiosas.

Pola súa banda, o “*Castellanos de Castilla, / tratade ben ós gallegos: / cando van, van como rosas; / cando vén, vén como negros*” (nº 28) é todo un cantar bandeira do que Rosalía con gusto se apropia: non necesita eliminar nada nin redirixi-lo sentido. Agora ben, o traballo poético co que acompaña o cantar merece un comentario especial dado o grao de recreación que executa a autora. Vexamos. En primeiro lugar é unha

muller a que asume todo o discurso político que Rosalía fai derivar do cantar. Unha muller que enlea os versos épicos e líricos con especial intención expresiva e escénica, collendo o cantar, e o cantar é claramente épico, como marco (repetido ó inicio e ó final). Na primeira parte a muller fala dun el. “amantiño do meu peito”, maltratado e morto na sega de Castela, en claro ton lírico. Mais despois diríxese a casteláns e a Castela en bravos versos épicos en que Rosalía funda, por oposición á de Castela (seca, dura, deserta e monótona), a paisaxe galega que se mantén no noso imaxinario desde aquela (húmida, doce, verde, variada), enterrando de vez a de Góngora. Pero tamén a paisaxe política de oposición Galicia / Castela, metonimia de España. Este discurso épico vai envolto de novo noutro lírico, agora tirando a patético e variado (por iso moi escénico), pois *el* (“meu queridiño”) agora é un *ti*, case de corpo presente, o que fortalece precisamente e fai máis efectiva a carga política do texto. á que tornamos na clausura. No proceso de escolma dos cantares populares. Rosalía topou un moi acaído co seu proxecto político. Pero ademais traballouno moi a fondo.

No caso de “Como chove miudiño”, composición que aparece na edición de 1872 co número 32, Rosalía, desde as Torres de Hermida en Lestrove, executa dous exercicios partindo da cántiga popular, que por certo na Terra de Iria se pode escoitar tamén con esta versión: “Como chove miudiño, / como miudiño chove, / pola braña de Laíño, / pola veiga de Lestrove”. Na primeira das partes a autora realiza un canto á súa terra, precisamente esa Terra de Iria, inaugurando unha relación poeta-terra natal que despois continuarán outros grandes poetas (Pondal, Cabanillas, Otero, Novoneyra, Manuel María...). Neste canto Rosalía mete nun verso, por primeira vez en galego, a palabra e o concepto de “paisax”. Entre un bo número de topónimos locais, como os da cántiga, o que fai a autora, é concreta-lo retrato desa Galicia *locus amoenus* que ela debuxa ó longo de todo o libro con fins, non se esqueza, políticos: os de contesta-las ofensas do “*pálido sol en cielo encapotado*”, “*cuevas profundas, ásperos collados*”, etc. (López Sández). O modelo de paisaxe para Galicia búscase fóra da península, e non por casualidade en Italia: “*¡Sol de Italia, sol de amore! / ¡Ti paisax mellor alumas...?*”. Na segunda das partes Rosalía debuxa, desde a súa propia voz, a paisaxe das súas memoriñas, da súa infancia en Padrón, da súa estirpe, da casa grande da Arretén..., todo vinculado á propia nai, Teresa de Castro. E é que o paso dunha par-

te á outra está asociado ó concepto nai: “*Probe nai, icanto te quero!, / inai tamén, ¡ai!, da nai miña!*”. A terra e a estirpe, nais, nacións de Rosalía. Unha, permanente, ollada con fulgor e defendida contra os que a teñen por un “*cortello inmundo*” a pesar de que a *penetraron* e “*gozaron das delicias que ofrece*”. A outra, no abandono, sometida á desfeita, esboroadada. “*Máis que lus, que colorido...*”. A *casa grande* de Rosalía, estaba alí en Lestrove, naquela intemperie.

Por outro lado, cómpre tamén indicar que en *Cantares gallegos* hai motivos do repertorio popular que non son realmente cantares e que aparecen marcados coa cursiva destes: “*Que donde moitos cospen, lama fan*”, “*Non che digo nada, pero vaia*”, “*E a nosa señora detrás do tonel*”, “*Pois adiante co vara!*”... Nesta última Rosalía di en nota partir dun conto popular, o conto de Vidal. Rosalía desenvolve en oitavas reais, desde logo nada populares, non o folclore costumista da mata e da proba do porco, que tamén e maxistralmente, senón a crítica social en defensa dos excluídos, dos que non teñen nada, fronte ós labregos propietarios. Non demos atopado sequera unha versión deste conto, aínda que si este personaxe asociado á mata do porco, como aparece no texto de Rosalía, nun cantar popular recollido por Schubarth e Santamarina (V. 43):

Ahora que tamos no antroido
 darredor do carnaval
 dime que tal porquiño mataches
 na túa casa Vidal.
 E o porquiño que matei
 parecía un varredoiro
 que se fora coma ti
 enchíame o salghadoiro.

O carácter sarcástico co que é tratado Vidal e a resposta tamén sarcástica do personaxe fannos ver que Rosalía, máis unha vez, coma no caso da costureira, non é para nada submisa ó repertorio do cancionero ou dos contos populares. Ela pon por riba, porque non é esencialista, o seu pensamento crítico e transformador, neste caso estar da parte dos desposuídos, aínda que o cancionero os critique.

Outros casos particulares hai. Na contestación a Ventura Ruíz de Aguilera, Rosalía recolle o refrán do poeta amigo referido ó son da gaita galega

(“no acierto a deciros / si canta o si llora”) e múdao moi sintomaticamente en “*eu podo decirche / non canta, que chora*” (con pequenas variacións), facendo de base da composición, coma se fose un cantar ou un dito. por iso o emprega en cursiva. O transfondo, nos dous casos, é a situación de Galicia. O poeta castelán dóese das lacras que padece, simbolizadas nese “*si canta o si llora*” do son da gaita. Mais Rosalía faille varias precisións. Despois de concordar na situación de miseria que condena o pobo á escravitude e á emigración, Rosalía, moito máis afouta ca ningún poeta ou político do seu tempo (e de tempos posteriores) mándalle o célebre “Probe Galicia, non debes / chamarte nunca española” ou “Galicia ti non tes patria / ti vives no mundo soia”, unha precisión que desbotaba calquera achegamento de tipo conmisericordioso. Por iso tamén a mudanza e a precisión do refrán. No fondo, o que tamén pode lerse nos versos repetidos do escritor salmantino (“*si canta o si llora*”) é ese tópico aplicado ós galegos (outro): se soben ou se baixan. Dada a situación social e política, Rosalía desméteo estrofa por estrofa. E faino dun modo especialmente expresivo e delicado na derradeira (o poema figura a continuación de “Castellanos de Castilla”):

E cando a gaita gallega
aló nas Castillas oias.
ó teu corazón pregunta.
verás que che di en resposta
que a gaita gallega:
non canta, que chora.

O caso da “Alborada” é tamén moi rechamante. A composición non parte de ningún cantar popular e só aparece en cursiva a palabra final, “cantaremos o *alalá!!!*”. Como nos indica a autora, o seu traballo consistiu en lle pór letra a unha música (aínda hoxe pesa sobre a peza un enigma musicolóxico con diversificacións de sumo interese). Consecuentemente, o popular aquí é a música, non a letra de ningún cantar. O feito de lle ir acomodando a letra a unha música dada foi un complicado traballo, como reconece a autora. E mesmo graficamente, cos versos cortados, pode ilustrarse a complexidade da empresa. Moi contrariamente a unha idea de Rosalía de Castro seguidista do cancionero popular, cremos singularmente con esta “Alborada” estar diante dunha Rosalía aberta creativamente, ensaiadora de ritmos, mesmo experimental. E, desde logo, moi

dona da estrutura da súa obra. Esta “Alborada” non pode finaliza-lo libro. xa o sabemos. Pero ocupa o outro final, o peche do que pode realmente clausurar tal e como está concibida a obra. É un posto de relevancia. sen dúbida. Desde o noso punto de vista, Rosalía quixo aproveita-la mensaxe alegre e optimista desta “Alborada”. e privilexiala sintagmaticamente. para transmitir unha mensaxe de fondo. Malia tanta *captatio benevolentia*, tanta trampa (e tamén a hai na nota desta composición), Rosalía de Castro era moi consciente de que co seu libro estaba inaugurando unha nova etapa na historia da literatura galega e na historia de Galicia. De aí esta alegre, esperanzada, entusiasta “Alborada”. esta alborada contra a “noite escura”. a mesma tecla que xa tocara Francisco Añón (“Ai. esperta adorada Galicia”) ou a que despois gravou Eduardo Pondal no himno (“esperta do teu sono / fogar de Breogán”). a tecla de todo o Rexurdimento e aínda máis. Rosalía, coma sempre e tamén nisto, ten o seu punto. O suxeito deste espertar son especialmente “*as meniñas*”. “*as rapaciñas do lugar*” (tamén a “mocidad”), o que axuda a entender *Cantares gallegos*, por se aínda non se observara, nun libro radicalmente feminista:

iArriba
 todas. rapaciñas do lugar!,
 que o sol
 i a aurora xa vos vén a despertar.
 iArriba!
 iArriba. toleirona mocidad!,
 que atru-
 xaremos-cantaremos o *iiiiiala...lá!!!...*

En definitiva, os cantares gallegos en *Cantares gallegos* son un pretexto empregado para facer literatura-literatura. Non son un fin, como tampouco a obra é folclórica ou costumista, esencialista. Rosalía de Castro, pioneira na recollida deste repertorio literario marxinal. como marxinal era a lingua en que se transmitía. vai usar del para crear un potente e moi efectivo artefacto literario que, lonxe do seu “espírito”, ás veces tan inocuo cando non reaccionario, condensa as grandes coordenadas políticas do proxecto que chamamos Rexurdimento: conseguí-la dignidade e liberdade para Galicia, realizar unha transformación social (laica, democrática e progresista) a partir dos excluídos.

BIBLIOGRAFÍA

Edicións de *Cantares Gallegos*:

- *Cantares gallegos. Nueva edición, corregida y aumentada*. Madrid. Librería de Leocadio López, editor. 1872.
- *Obras completas de Rosalía de Castro II. Cantares Gallegos*. Madrid. Librería de los sucesores de Hernando. 1909
- *Cantares gallegos*. Vigo. Galaxia. 1963. Ed. de Fermín Bouza Brey.
- *Cantares gallegos*. Salamanca. Anaya. 1963. Ed. de Ricardo Carballo Calero.
- *Cantares Gallegos*. Vigo. Xerais. 1990. Ed. de Xavier R. Baixeras.
- *Cantares Gallegos*. Vigo. Galaxia. 1995. Ed. de María Xesús Lama.
- *Poesía galega completa I. Cantares gallegos*. Santiago de Compostela. Sotelo Blanco. 1992. Ed. de A. Pociña e A. López.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BLANCO, D.: *A poesía popular en Galicia 1745-1885*. (2 volumes). Vigo. Xerais. 1992 (BLANCO, volume. páxina)
- GREIMAS, A. J. (1966): *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Paris. Larousse.
- LÓPEZ SÁNDEZ, M (2006): *A Descrición topográfica, o seu papel na construción dun imaxinario cultural no discurso literario galego (Cantares gallegos. Arredor de si e o ciclo textual de Tago Ata)*. Universidade de Santiago. Tese de doutoramento inédita.
- LOTMAN, I. (1978): *Estructura del texto artístico*. Madrid. Istmo. Tradución de Vitoriano Imberti.
- PÉREZ BALLESTEROS, J: *Cancionero Popular Gallego*. Madrid. Akal. 1979 (tres tomos en edición facsimilar dos tomos VII, IX e XI de *El Folclore Español*. Madrid: 1885 e 1886) (BALLESTEROS, tomo, tema, número)
- SCHUBARTH, D. e SANTAMARINA, A.: *Cancioneiro popular galego*. (6 volumes). Fundación Pedro Barrié. 1984 (SCHUB-SANT, volume, número).
- TOBÍO CAMPOS, L.: *Colección de cantigas da Mahía*. Sada, Edicións do Castro. 1985 (TOBÍO, número).
- TRUEBA, A. *El libro de los cantares*. Madrid. Imprenta y librería de Miguel Guijarro. 1875.