

Rosalía de Castro e a música

Xosé Filgueira Valverde

Formas de citación recomendadas

1 | Por referencia a esta publicación electrónica*

FILGUEIRA VALVERDE, XOSÉ (2012 [1986]). “Rosalía de Castro e a música”.
En *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* (I). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela, 33-56. Reedición en *poesiagalega.org. Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*.
<<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1780>>.

2 | Por referencia á publicación orixinal

FILGUEIRA VALVERDE, XOSÉ (1986). “Rosalía de Castro e a música”. En *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* (I). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela, 33-56.

* Edición dispoñíbel desde o 1 de febreiro de 2012 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.

ROSALÍA DE CASTRO E A MÚSICA

XOSÉ FILGUEIRA VALVERDE

Director da "Casa Museo Rosalía de Castro" e do Museo de Pontevedra.

Ten fonda significanza que un dos primeiros testemuños biográficos da Rosalía moza se refira á súa aptitude e vocación musical, mostrada despois tan acendradamente ó longo da súa vida e na súa obra. É o artigo *Ignotus* que pecha *Los Precursores* de Murguía e que o patriarca das letras galegas adicou á súa dona. Refire un feito do témero ano da fame, do 1853, que lle contara ela, nun entreacto do "Proverbe" de Fenillet, *Dalila*. Entre a moitedume miserenta que baixaba por demandar mantenza nas vilas, un nenño, na deserta rúa santiaguesa, engruñado ó pé da porta, pide esmola modulando improvisadas, ventureiras melodías. Fanno subir, danlle roupa nova, escóitanno. —"Estas son cousas que eu fago"— e Rosalía, collendo a guitarra inglesa que tiña á beira, cantoulle a barcarola de "La Straniera" de Bellini. O rapaz bótase a chorar e, logo, ó quedar só, intenta toca-lo instrumento e, nos días seguintes, aprendía as melodías que ela lle cantaba.

Rosalía tiña entón dezaseis anos e entrara había pouco na terceira etapa da súa abaneada infancia. Sacáрана de contado da inclusa do "Hospital Real" para leva-la, coa familia do pai, á casa do Castro de Ortoño, onde aprendería Galicia e os seus cantares, á beira da xente labrega. A segunda xeira, no pazo de Arretén, que aínda non perdera o seu esplendor, ou en outras pousadas dos parentes da nai. Logo Compostela.

Poden facerse moitas matizacións sobre o feito en que Dona Teresa Castro podería presenta-la filla na sociedade compostelá e a maraña de silencios, curiosidades, espreitas, medias verdades e mentiras que se tecerían, en torno á nena, sobre a súa xenia. O certo é que nai e filla esforzáronse en sobrepuxar, por unha formación nada corrente, os prexuícios con que nos altos sobrados da vida compostelá poderían recibilas, en contraste cos medios intelectuais onde tiveron aberta acollida. Rosalía estudou francés, debuxo, música, declamación e literatura, sentiu a chamada do teatro, participou en funcións, con éxito popular...

Da súa preparación musical sabemos que tocaba a arpa, a flauta, a guitarra, a bandurria, o piano e o harmonio. Cando Murguía decía, xa moi velliño, que todo era "de oído" sen dúbida estaba trabucado ou quería pondera-las dotes naturais da súa dona. Era moi do tempo en que escribía louvar que a xente tocase ou cantase sen "saber solfa". O que hoxe é unha chata entón era un mérito, mesmo nos orfeóns e coros.

Outra nota que hoxe resulta humorística é a referente á guitarra. Murguía pre-

feriría presentar a Rosalía coa céltica arpa ou coa enxebre gaita que entón non era corrente que a tocasen as señoritas. Para atenuar a heterodoxia do instrumento preferido pola cantora, veulle ben engadirlle o de “inglesa”, que emprega en *Ignotus* e puntualizaría despois que a tocaba denantes de casar.

Os textos que documentan tales pormenores son estes: carta de Murguía a Don Casto Sampedro en xuño do 1913:

“Rosalía tocaba la guitarra inglesa antes de casar y como yo aborrecía dicho instrumento y élla se puso del parto de Alejandra delicada de salud, lo abandonó... En 1870, nos fuimos a Simancas, de allí volvimos a La Coruña, en donde estuvimos hasta el 1876 (sic), que volvimos a Santiago, en donde después de comer se ponía mi mujer a tocar un instrumento que no sé cómo [se] llama, que es tal un pequeño piano, y como no sabía leer la solfa, pero era una gran música, tocaba lo que se le ocurría, concluyendo siempre por la Alborada, porque sabía que era lo que más me gustaba”.

En carta a Sampedro de 21 de setembro do 1919, Alejandra confirma as dotes musicais de Rosalía e a xenreira do marido á guitarra: “... papá no quisiera que mamá tocara la guitarra, y, en efecto, no la tocaba por no disgustarle, o, mejor dicho, por darle gusto, pero, en casa siempre hubo guitarra española, que los amigos nos prestaban para oír a mamá, que era una profesora como hoy no se encuentran. Mamá tocaba la guitarra inglesa, la española, el arpa, la flauta y, por último, el harmonium ese, pese a mi padre, mucho peor que los de cuerda. (Se me olvidaba la bandurria, que yo aborrecía.)”.

Este é o testemuño do proveito que sacara Rosalía dos ensinamentos que recibira, quizais na “Económica” ou no “Liceo de la Juventud” nos anos de formación compostelá.

O agarimoso alcume que levaba Rosalía nos albores da súa xeira literaria, “Lieders” (sic), pode ser unha dobre alusión á prosa poética heiniana que publicara e ós dotes e a súa querencia ó canto. Vicetto, nas cartas a Murguía, reitera a lumiada: “expresiones a Lieders” (sic) (2-VII-1858), “¡Que cante Lieders nuestra santa libertad” (27-VII-1858), “Qué diablos le haces a Lieders que no canta?”. “¡Que cante Lieders!” (30-VII-1858).

Non era só escribir cancións; buscaría o aplauso cantando e declamando. Era entón cando do “paraíso” da gloria, volvía “al mundo desolado de mis antiguos amores” (O.S.).

No bo ouvido musical de Rosalía radica a súa habelencia para o cultivo do verso e para o da prosa rítmica. Responde á tradición galega, dende o medievo, o requintado alarde no uso de variadísima e, por veces, innovadora polimetría. No inventario feito por Poullain podedes atopar once clases de versos, dezoito combinacións de dous metros, dezasete de tres, catro de máis de catro, e trece formas estróficas. Son dignos dun poeta neoclásico os endecasílabos libres da Oda a Moore, e seguen moi de preto melodías populares as glosas das coplas e os romances. Un exercicio cheo de dificultades é a Alborada; xa que logo adicáremoslle unhas verbas.

Mesmo semella que, moitas veces, Rosalía compón cantando e que se sente intérprete das súas "letras para cantar". Léase o "eu cantar, cantar, cantei" (C.G.) tan revelador.

A sensibilidade auditiva = o silencio

Rosalía, que cultivaba o debuxo e a pintura, tiña moi curta a acuidade cromática. As súas descripcións son coma grisallas e as referencias ás cores máis ben tópicas. En troques, gozaba dunha hipersensibilidade para capta-los sonidos. Emporiso abundan tanto as referencias auditivas ó longo da súa obra.

Antes de recoller algúns, anotámo-la súa capacidade para "escoitar o silencio", porque non só atendía ó falar e ó canto das cousas, senón que sabía entende-lo seu calar. E nel a voz das sombras (E.P.L. O.C. 840-841).

Velaquí algunhas mostras:

"Los pájaros no entonaban ese canto de gracias que alzan al divisar la primera luz que viene a herir su penetrante mirada; ni el eco lejano del caramillo que resuena en medio de la espesura del bosque, ni el chirrido que forman las ásperas ruedas de los carros de labranza, ni el canto triste y lleno de poesía con que las voces claras y frescas de nuestras campesinas llenan el vacío y la soledad de las montañas se escuchaban en aquel estéril desierto." (CH.M. OC. 54).

"Cando a lumiña aparece
i o sol nos mares se esconde,
todo é silencio nos campos,
todo na ribeira dorme." (C. 32)

"Xordo silencio que eu xa conozco
que é meu amigo de anos atrás..."
(F.N. "Amigos vellos")

"E sin romor nin queixa, nin choros, nin cantares,
brandos así e saudosos, cal alentar dos anxos,
en nós encarnan puros, corren ca nosa sangue."
(F.N. "Bos amores")

"Ningún eco cercano se escuchaba."
(*La Flor*. O.C. 19 y ss.)

"... ni trina el ave sonora
ni el auga murmullo tiene."
(*La Flor*. O.C. 29)

"De la noche en el vago silencio
cuando duermen o sueñan las flores..."
(O.S. 32)

"Imponente silencio
agobia la campiña;

sólo el zumbido del insecto se oye
 en las extensas y húmedas umbrías;
 monótono y constante
 como el sordo estertor de la agonía.”

(O.S. “Candente está la atmósfera)

Rosalía goza na soidade e no silencio, animados pola presenza invisible das “sombras” benqueridas:

“— ¡Ah!, no se comunican contigo, sin duda, los que vagan sin cesar en torno nuestro en invisible forma o acaso no los entiendes; pero yo los siento, percibo y comprendo, aun cuando no pueda verlos. No sólo envueltos en las tinieblas los espíritus de los que fueron en el mundo vuelven a él, sino también entre las transparentes burbujas del agua cristalina, en las alas de la brisa o de la ráfaga tempestuosa; en los átomos que voltejean a través del rayo de sol que penetra en nuestra estancia por algún pequeño resquicio, y hasta en el eco de la campana que vibra con armoniosa cadencia conmoviendo el alma; en todo están y giran a nuestro alrededor de continuo, viviendo con nosotros en la luz que nos alumbra, en el aire que respiramos. ¿Por qué se halla el hombre tan en paz y a gusto en la soledad? Precisamente porque en ella está menos solo que entre los que respiran todavía el aire terrenal que nos da vida prestada a los que aún tenemos que morir. Pero cuando ningún vivo nos acompaña; cuando en la playa desierta, en el bosque o en otro cualquier paraje aislado nos encontramos sin quien nos mire o nos observe, legiones de espíritus amigos y simpáticos al nuestro se nos aproximan hablándonos sin ruido, voz, ni palabra, de todo lo que es desconocido a los terrenales ojos, pero agradable y comprensible al alma que siempre suspira por su patria ausente. Es entonces cuando encuentras transparencia celeste en los cristales del humilde arroyo, vida en la flor que, asomada por entre las hojas y, erguida y gentil sobre su flexible tallo, parece mirarte sonriendo como una hermana cariñosa; acentos que te conmueven, sin que sepas si parten de la verde espesura, de la onda espumosa, de la nube que pasa reflejando con vuelo rápido su sombra en la campiña, o de la Naturaleza entera; es entonces, en fin, cuando el poeta se siente inspirado, más dueño de sí el sabio, más grande el filósofo, y el anacoreta y el asceta más cerca de Dios.” (EPL. OC. 840-841)

Hai nela un sutil dexergar de embazados sons, unha hipersensibilidade para captalo engado de bruídos, marmurios, para os máis, imperceptibles ou indiferentes:

“Oíamos entonces caer la lluvia... con rara y triste armonía sobre las muertas hojas y leves estadillos, que pudieran decirse dolorosos, producidos por los ya secos tallos de las plantas y flores marchitas que el viento iba tronchando en su vertiginosa carrera, mientras el río, engrosado por las lluvias, surgía sordamente, arrastrando en medio de las tinieblas ¡quién sabe que ignoradas víctimas!” (EPL. OC. 859)

“Sentíanse en las hojas próximas a secarse
 y en las marchitas hierbas,

algo como estadiños que se rompen
y huesos que se quiebran.” (O.S. 377)

Coma nas lareiras aldeás

“... estallan con misterioso concerto las ramas secas, fingiendo gemidos o incomprendibles cantares...” (“Costumbres gallegas” O.C. 988)

O rumor e o rebumbio

Contrapón a percepción dos lenes marmurios co algareiro rebumbio da moitedume, e a recepción grata no tempo ledó, coas impresións tristeiras en días de dor.

Os harmónicos sons na veiga padronesa que foron un día gratos ó seu espírito, feríanno despois:

“De tus suaves rumores la acorde consonancia
ya para el alma yerta tornóse bronca y dura
a impulsos del dolor.” (O.S. V).

O algareo da xente fire os seus ouvidos:

“¡Aturde la confusa gritería
que se levanta entre la turba inmensa!”
(O.C. 641)

“El ruido de los carros, lecheras y vendedoras, que no cesaban de aturdira con sus voces discordantes y chillonas y de acosarle con sus mercancías del modo más importuno y tenaz; el incesante ir y venir de las gentes, y el sonido penetrante de las innumerables campanas, entre las cuales algunas doblaban de un modo lúgubre y lastimero, causaron en Flavio una impresión desagradable que aumentó el sombrío humor que le devoraba.” (Flavio, O.C: 352-3).

Música da Natureza e omnianimación

Rosalía considérase intérprete desa música ignota que xorde da Natureza (FN. IV). A omnianimación, a empatía, o diálogo con ela son liñas cardinais na súa obra. Convive, compadece, consinte ou suliña o contraste nos opostos estados de ánimo:

“Las flores y las plantas nos conocían y hablaban con místico recogimiento cuando nos acercábamos a ellas; los pájaros se alegraban al vernos, y la aurora parecía retrasar algunas veces su salida para que no nos separásemos tan presto”. (EPL. O.C. 858)

“Cal un tempo, rebuldan as brisas;
na fronda cantan os xílgaros,
as margaridas corrinme,
i oio o marmuran do río. (F.N. “Olvidemo-los mortos”)

Anda pola vida —“¡ahí va la loca soñando!”— a conversar coas cousas todas. Non coñeceu as “cantigas de amigo” pero cantaba falando con elas. Cantigas coma o

“Pasa río, pasa río
co teu maino rebulir.” (C. 19)

entroncan coas nosas mellores tradicións líricas.

O mar

Rosalía, que fai do mar un símbolo da liberdade do espírito, sabe tamén escoitalo: “Y o mar, o mar, o bravo mar que ruxe.” (Oda a Moore. FN).

As árbores escoitan o mar:

“Arbol duro y altivo que gustas
de escuchar el rumor del Océano
y gemir con la brisa marina
de la playa en el blanco desierto”.

(O.S. Los Robles, V).

A ría anaina a paisaxe, tal que se fose un neno:

“Faille arrola a branda ría
cun remanso mormuxante,
que nás da arboleda umbría
baixo con toldo de alegría,
ó calor dun sol amante”. (C. 33)

Mais... de cote pode crebarse a sintonía entre o falar da natureza e o estado anímico do contemplador. Así en “Los Tristes”.

“... las aguas y los vientos cadenciosos murmuran
mas él siente que rugen con sordo clamoreo
de sofocados gritos y de amenazas mudas”

(O.S. “Los Tristes”, V)

Tal como roxe a auga na presa (OS, IV) ou quéixase, cando murmuran, as fontes (FN. “Xigantescos olmos”).

O vento

E moi sutil a melodía da airexiña:

“... e ti, temprada e cariñosa brisa,
dá encomezo ós concertos misteriosos
antre os carballos da devesa escura
por onde o Sar vai marmurando leve!

(FN. “Corré, serenas ondas”)

“... con su eterno verdor y frescura
que inspira a las almas
agrestes canciones,
mientras gime al chocar con las aguas
la brisa marina de aromas salobres”.
(OS. VII)

Mais ben logo a treboada alonxa a dóce brisa:

“Y gime el bosque, y el torrente brama,
y la hoja seca, en lodo convertida,
dale llorosa al céfiro a quien ama
la postrera y doliente despedida”.
(“A mi madre” O.C. 51)

Non é xa unha lene cantiga de berce senón toda unha bruante sinfonía cando:

“... zoando con son pavoroso
ven o huracán”. (FN.)

“Y desde que el viento empieza su terrible sinfonía, las olas se encrespan y el rayo serpentea en el espacio”. (“Costumbres Gallegas”, O.C. 996)

O balbordo da oraxe inspíralle unha sinestesia: bruído que atroa = lume:

“Mas..., ¿que estridente y mágico alarido
la ronca voz de la tormenta trae?
Triste... vago... constante y dolorido,
cual fuego ardiente, en mis entrañas cae”.
(“A mi madre”, O.C. 53)

As árbores

Os rumores dos pinos, tan gratos a Pondal, zoan tamén na lírica de Rosalía:
“... arrullado por el rumor de los pinos” (EP.L. O.C. 863).

Pero é mester poder escoitalas, saber entendelas:

“Xemí, serenas ondas,
co rumor dos pinares,
Músicas, ¡ay! e cantos i armonías,
para un xordo ¿qué valen?”
(F.N. “Pasade”)

O canto das aves

Rosalía non só se enledicia co “garruleiro cantar dos paxariños” (C. 25), o rechouchío dos “paxariños piadores” do “Adios ríos” (C. 15), non só lembraba os trinos dos paxaros, a par de ecos e brétemas, senón que sabía, —como os segreles do medievo—, que cantaban de amor... E non sempre para ela:

“ ¡Cal cantan os paxariños
 enamoradas canciós!
 Mais, anque cantan, non cantan
 para min, non! (F.N. “Lúa descolorida”)

“Las urracas, los mirlos, los gorriones y jilgueros que me salieron al paso habláronme en su deliciosa lengua de cosas muy queridas, y entonaron canciones que eran como el eco perdido de mis alegrías ya muertas... Apresuré el paso, diciéndoles al viento, a las flores, al agua y a los pájaros: ¡Dejadme..., dejadme, por piedad!, bien veis que no os he olvidado; pero no me recordéis, tan viva y cruelmente, el perdido bien por el cual me siento morir. ¿No veis qué demudado estoy? ¿No adivináis lo que sufro?” (E.P.L., 891)

Son os cantos “no mes de maio”:

“Dos trinos matinais dos paxariños”
 “Era nunha mañán do mes de maio
 en que parés que os ánxeles cantaban
 mentras mánsalas brisas se queixaban
 con amoroso laio.

(F.N. “Era no mes de maio”).

E son tamén os que arrolan o sono das sombras do encantador cimiterio de Adina coas súas matutinas canciós (F.N.).

Os paxaros poden anuncia-la morte:

“... os paxariños ó verme,
 din cantando en son de queixa:
 ¡vai morrere Marianiña!
 Rezade todos por ela!” (F.N. 3. O.C. 355).

Rosalía soubo recoller dúas cantigas do pobo onde acouga a tradición dos temas do amor medieval: Da vella ermida:

“Miña Santa Margarida,
 miña Margarida santa,
 tendes a casa no monte
 donde o paxariño canta”. (C. 34)

E o do canto dos galos nuncios da chegada dos días para os amantes: “Cantan os galos o día” (C. 16).

Só o amor podería facer rexurdir cantando o morto paxaro:

“... y el pájaro que doliente
 entre sus manos moríase,
 ora cantando volviera
 con su hermosura a vivir”.

(“La Flor”, O.C. 26)

O canto move ó namorado a concentrar toda a forza da súa pasión:

“... oyendo cómo cantaba el jilguero y silbaban los mirlos, me reconcentraba en mí mismo llamando en mi ayuda todo el poder de mi inmenso amor”. (E.P.L. O.C. 861).

Na “Alborada” pídese ó paxaro que cante, porque medre o millo, porque a luz o escoite...

Os bichiños

Sabía tamén escoita-lo canto dos bichiños de Deus na campía:

“Grilos e ralos, rans albariñas,
sapos e bichos de todas cras,
mentras ó lonxe cantan os carros
¡qué serenatas tan amorosas
nos nosos campos sempre nos dan!

(F.N. 2., “¡Adios!” e tamén en “Has de cantar”)

Un grilo fai o discanto ás verbas dos namorados, nunha escena de amor: “Cantaba un grillo en el vecino muro” (O.S. 357).

As campás

Dentro dos temas conductores de xorne musical priva o do sons das campás. Algareiras ou agoniosas, espertadoras de saudades que apreixan o corazón. Campás da Basílica, e das igrexas santiaguesas, das freiguesías rurais: Bastabales, Iria, Requeixo, Muxía... Agarimadas algunha vez cun familiar diminutivo: “campañiñas, campañiñas”. Toques de alba, de Ánimas, de festa, de morto ou de agonía. E mesmo campás que tocan soas anunciando o pasamento dun viciño... (O.C. 996).

Gumersindo Placer ten feito o reconto desta presenza das baladadas na obra de Rosalía.

Campás compañeiras en vida e morte, rimadoiras das horas e dos días. Velaquí algunhas mostras do ronsel das súas baladadas no ánimo de Rosalía:

“... campanarios e campanas
con sons vagos de dosuras
que despertan, aí, ternuras
que en xamais podrán ser vanas!

Elas fono as que tocaron
cando os meus alí nacaron;
elas fono as que choraron,
elas fono as que dobraron
cando os meus abós morreron.

Elas fono as que alegríñas
me chamaban mainamente
nas douradas mañanciñas,
de mi maa con cantiguíñas
e os biquiños xuntamente”. (C.G. 33)

“Oigo el toque sonoro que entonces
a mi lecho a llamarme venfa...” (O.S. III)

“Cuando el pobre viajero pasó ante la vieja y poética catedral, las grandes campanas doblaron tristemente, y sus sonidos lastimeros parecían gemir a través de las nieblas que envolvían torres, cimborrios, balaustradas atrevidas y de graciosas labores”.

“La voz de la campana hizo conmover su corazón; la onda sonora y grave levantó en su espíritu recuerdos”.

“Las campanas de la gran catedral repicaban con armonioso estrépito al pasar Flavio por delante de sus góticas puertas, atestadas de mendigos y de una inmensa multitud que entraba y salía empujándose, magullándose, voceando”.

“El viajero se detuvo indeciso algunos instantes y, al fin, entró también a visitar el santo templo, que llamaba a los fieles con las sonoras voces de metal de sus campanas, entre las cuales parecía jugar el viento alegrándose con sus sonidos vibrantes y llevándolos después en sus alas para extenderlos por el espacio”.

(“Flavio”. O.C. 337 e 356)

“... y sin embargo, no hubo, hasta ahora, quien pudiese arrancarme de esta ciudad de las lluvias y de la estéril inmovilidad, en donde parece que el tiempo detiene su eterna marcha para escuchar cómo las gotas de lluvia resuenan al caer sobre el embaldosado de sus calles, mientras las campanas de la catedral tocan por la mañana al alba, al coro por la tarde, siempre del mismo modo, monótono siempre”.

(E.PL. O.C. 927)

“Huyendo al eterno clamoreo de las campanas de Compostela, cuyos ecos, mezclados a los bramidos de las tempestades invernales, parecer perseguir con saña los ánimos en tristecidos...”

(“Padrón y las inundaciones”)

“Da catedral campana
grave, triste e sonora,
cando ó raiair do día
o toque de alba tocas,
no espazo silencioso
soando malencónica
as túas bataladas
non sei que despertares me recordan

.....
Da catedral campana,
tan grave e tan sonora,
porqué a tocar volveches
a i alba candorosa...”

“Mais ben pronto... ben pronto os meus oídos
nin te oirán na tarde nin na aurora”.

(“O toque de alba”)

“O órgano lanza tristes cramoses
os das campanas responden lèxos”.

(“Na Catedral”)

Así dobraron as campás na morte da súa nai. Cántao nuns patéticos versos:

“De gemidos quejumbrosos,
de suspiros lastimeros
vago suena en el espacio
melancólico concierto.

Son las campanas que tocan...
¡Tocan por los que murieron!

Plañidero el metal vibra,
las regiones recorriendo
de los valles solitarios,
de los tristes cementerios
y también allá en la hondura
de las almas el consuelo.

Vasto páramo es la mía,
como abrasado desierto,
como un mar que no se acaba,
y en ella un sepulcro tengo
más profundo que un abismo,
más ancho que el firmamento.

Y al eco de las campanas
que en él se va repitiendo
los esqueletos se rompen
de mis pálidos recuerdos”.

(“A mi madre”, O.C. 56)

Fírea o contraste entre a pompa funeral, coas badaladas a morto, por aquel a quen ningún sinte:

“Todas las campanas con eco pausado
doblaron a muerto:

las de la basílica, las de las iglesias,
las de los conventos.

Desde el alba hasta entrada la noche
no cesó el funebral clamoreo. (O.S.).

E, como responsión, o toque de morte por Marianíña en “Follas Novas”.

As badaladas son coma unha chamada a cavilar, sobre todo no misterio da vida e da morte: “Convidando a meditare / soan de Conxo as campanas...” (F.N. “En Cornes”). “¿Qué somos? ¿Qué es la muerte? La campana / con sus ecos responde a mis gemidos”. (O.S. p. 320).

O triste son da campana
vagaroso a min chegou...

¡Tocaba a morto por eles...!

(F.N. ¡Padrón...! ¡Padrón!)

“Las campanas armoniosas de Requeijo y de Iria vibran de una manera particular, cual si como gotas de lluvia sus sonidos se dejasen caer, para bañarse en ellos, sobre líquidos espejos donde de tan hermosa manera se retratan las nubes de día y de noche las estrellas”.

(“Padrón y las inundaciones”)

O canto e os cantares

Non pode pois extrañar que o canto e as cantigas sexan un dos fíos conductores da obra rosaliana. Por iso escolle o título de “Cantares gallegos” para a súa primeira obra na nosa lingua, razónao no prólogo, e co convite “Has de cantar” abre a colleita. Volve esta-lo canto na primeira composición de “Follas Novas”. E no poema-cume diralle á “Negra Sombra”: “Si cantan es ti que cantas”.

Sabe que moitás veces o cantar é sombrizo: “Triste é o cantar que cantamos / mais, ¿qué facer se outro cantar non hai?” (FN).

Escoita dóces cantos; outros danlle “extrañezas” (C. 18). Evoca con señardade “aquele rumor de cantigas e risas” (FN. XIV). Falando das “Costumbres gallegas” presenta ás xentes cantando a cotío.

O carol acerto da “invención” dos “Cantares” lévaa á escolla de coplas e romances para glosalos ou como tema das súas “seguidas”. Acolle alalás, cantos de pandeiro e de berce, escoita ós cegos das feiras e ós da Porta Santa. Anima coa lembranza dos cantos as descripcións das romaxes (C.G., C. 39) nos máis rexoubeiros versos. E humaniza a Natureza cos politonais ecos que vibran no ambiente da vida aldeá.

Presenta á xente galega cantando a cotío:

“Franco y afable el habitante de nuestras rías, canta y ríe desde la mañana a la noche, baile y tañe como puede la vihuela en sus momentos de ocio, o hace sonar el pandero y las conchas, mientras el viejo marino, encallecido en las rudas faenas de su profesión, olvidando sus años y pobreza, hace por aprovechar, lo mejor que le es posible, el tiempo que le resta de vida, y entona al son de los remos la canción amorosa y picaresca que aprendió en su tierra, o que trajo como un recuerdo. guardaba en la memoria, de allente los mares”.

(“Costumbres Gallegas”. O.C. 99)

Podemos mesmo atopar en Rosalía unha visión pastoril da campía, que semelle calcada nas acotacións de Vivaldi ou de Beethoven:

“Iluminaba el sol la deliciosa campiña bañada por cristalinos arroyuelos, y pacía el ganado tranquilamente la fresca hierba de los prados.

Las aldeíllas, diseminadas en grupos a lo largo de la montaña, embellecían más y más el paisaje; el cielo tenía una transparencia melancólica, y el río, lamiendo las raíces de los añosos álamos con sus aguas murmuradoras, hacía cadencia con su rumor confuso al canto de los campesinos y al trinar de los pájaros, inocentes y vagabundos como la inspiración de los poetas.

Las mujeres entonaban también sus cantos melancólicos hilando a la puerta de sus humildes casas o al pie de la higuera desnuda de sus hojas; otras

extendían sobre las secas zarzas de los vallados la ropa blanca que acababan de lavar en el pilón de la fuente, y cuidaban algunas de los domésticos animales que, corriendo en torno suyo, parecían pedirles el alimento cotidiano.

Los ladrillos lejanos de los perros, el ruido acompasado de los telares y el chirrido de carros que subían pausadamente por los terrenos pendientes y resbaladizos, formaban una extraña armonía, un ruido apacible que sólo puede sentirse en aquella parte del valle, ruido que no se asemeja a ningún otro ruido y que se graba en la memoria, como la canción que ha hecho resonar en nuestro oído el primer objeto de nuestro amor, como el recuerdo de una voz querida que ha vibrado en nuestro corazón en épocas remotas de pasada y dulce felicidad”.

(“Flavio”. O.C. 290-291)

Sabe que os homes “ríen y cantan mientras la muerte se acerca silenciosa”.
(CBA, O.C. 576)

Canta a moza aluarada: “Cabe das froles a nena / canta alegre o seu cantar”.
(F.N. * * *).

Maxina os sons dunha “Bandolinata” nas areas solitarias da praia.

“De pronto antre o espeso
da brétema parda
con rara armonía
salíu unha cántiga
¡Que fresca e que doce,
que leve e que estrana
soou nas recónditas
cavernas da praia!”

Tráenlle lembranzas non mortas, durmintes, de idades afastadas. Espertan nela estraños soñares, “do músico incógnito ca sonora cántiga”. E pon de resalte o xeito romántico, o valor máxico do canto na campía:

“La música proseguía llenando el viento con sus armonías, y llegando hasta Flavio parecían querer enloquecerle por medio de su oculta magia”.

(Flavio, O.C. 218)

O canto relixioso

Ela lembraba os cantos relixiosos da capela da Arretén. Espellou en diversas ocasións os da Catedral de Santiago, onde mesmo “escoitaba” os da orquesta do Pórtico.

“... mentras no coro cantan os cregos.
O órgano lanza tristes cramores,
os das campanas responden lexos.
.....
... e aló na altura
do ceu a música vai dar comenso,



pois os groriosos concertadores
tempran risoños os instrumentos”.

(F.N. “Na Catedral”)

Os cantos litúrxicos soerguen o espírito. O fervor con que un dos personaxes de Rosalía sublima o seu namoramento lémbraños o “estando a tu lado / cuánta devoción” de A. Machado:

“En el mismo templo... ¡con qué recogimiento mientras resonaban los sagrados cánticos buscaba yo a Dios en alas de mi terreno amor, y cómo, de esta manera, me sentía más capaz de adorar al que todo lo ha creado.”

(E.P.L. O.C. 858)

Mais... para ela a salmodia é un símbolo da monotonía da vida cotiá coa paridade das súas reiteracións, fronte ás creacións dos compositores, con acompañamento instrumental:

“Pero a mi oído llegó el eco de los violines que gemían en la alta tribuna con acento entre sublime y desgarrador, y cambió para mí la escena. Imaginéme que las bóvedas de granito iban a desplomarse sobre mi dolorida cabeza, y creyendo llegado mi fin (tan intenso era el dolor que me taladraba el corazón) me apoyé contra un sepulcro para esperar la muerte. Las notas tristísimas que el arco arrancaba a las cuerdas del violoncelo y de los violines parecían así mismo que me arrancaban el alma, y trémulo, sintiendo que mi cuerpo se helaba poco a poco y que se me doblaban las rodillas, me tuve por dichoso creyendo que iba por fin a acabar mi carrera en el mundo en medio de aquella tristísima pero dulce agonía. Mas... callaron de pronto los violines y las salmodias de los monarguillos y canónigos dieron comienzo, resonando en mis oídos rudas como un canto primitivo y monótonas como una existencia sin ideales ni ilusiones.

Había cesado el encanto, y aquellas salmodias me despertaron desagradablemente a la vida, que no quiso todavía abandonarme”.

(E.P.L. O.C. 886)

A Muiñeira

De tódalas mencións rosalianas da muiñeira, como enxebre mostra da danza do pobo galego, a máis garrida é o xoquetiño escénico —non podemos esquecer a vocación e a formación teatral de Rosalía— en que a “costureiriña comprimenteira” pide á santa que lle aprenda a puntear:

“Falaime soio
das muiñeiras,
daquelas voltas
revirandeiras,
daqueles puntos
que fan agora,
de afóra adentro,
de adentro afóra”.

(“Miña santiña”, C.G. 5)

Co mesmo xeito da “seguida” medieval, Rosalía o mesmo “fillaba” as verbas dos cantares do pobo que os “sons” –coplas de tres a catro versos, romances, seguidillas...—. Entre eles atópanse as muiñeiras, ritmo recollido en catro composicións:

“Has de cantar
que che hei de dar zonchos,
has de cantar
que che hei de dar moitos”. (C.G. I)

Outra, con patrón popular, no lizgaio *¿Qué ten o mozo?* (C.G. XXVII).

O “cantar” 30 moi axeitado a moldes de longa tradición, onde a muller faladora se dirixe ós fillos, á figueira, ós animais caseiros, cun ritmo verbal naturalísimo, en son de muiñeira.

“Vente, rapasa,
vente, miniña,
vente a lavar
no pilón da fontaña”.

E tamén o churrusqueiro *“Si a vernos, Marica, nantronte viñeras”* (C. 32) unha das máis ledas cantigas rosalianas.

O baile na campía

“De nuevo, los sonidos de la música, llenando el bosque, se extendieron hasta las vecinas praderas, y la multitud, agitándose como un mar que se agolpa y que ruge, pareció responder al llamamiento de los armoniosos acordes. Todo fue confusión y algazara en aquellos momentos en que la alegría parecía ser la reina y señora de aquella multitud. Los grupos se dispersaban, las madres abandonaban con cierta satisfacción respetable el torneado brazo de sus hijas, y ellas, las hermosas, desaparecían bien presto a sus ojos, cuidadosos pero ya cansados, después de haber sujetado con coquetería la rosa medio desprendida del cabello y compuesto los graciosos pliegues de sus vestidos. Todos corrían, todos parecían ir en busca de un objeto que temiesen les hubiera sido arrebatado ya. Tan sólo Flavio, ajeno a lo que causaba tanta animación, tan loco júbilo, se dejaba arrastrar sin voluntad por aquellas oleadas, que, insensiblemente, le fueron conduciendo al lugar del baile”.

(“Flavio”, O.C. 227)

Cantos y bailes “de salón”

Rosalía, que tantas veces se inspiraba nos bailes do pobo, refrexou nas súas novelas as danzas dos saraos e reunións de sociedade. (Flavio, O.C. 371; “Ruinas” O.C. 531, 544, 549; CBA, O.C. 629).

En “El Caballero de las Botas Azules” atópase unha páxina chea de ironía “in modo ánglico” que non se pode esquecer ó falar das ideas de Rosalía sobre a música

porque se refire á que privaba no seu tempo no xénero que no noso chamamos “de consumo”.

“Cuando calló la música, todos respiraron libremente como si sintiesen el corazón desahogado de algún peso atormentador. ¡Ninguno había bailado! Y aun empezó a murmurarse en voz alta que era el baile una distracción hartamente impropia de personas cultas. Si se trataba del vals, era preciso confesar su inmoralidad; si de la polca, ¡qué ridículos saltos!; si de los lanceros o el grave rigodón, ¿podía existir nada tan necio como aquellas ceremoniosas cortesías y aquel ir y venir cual si fuese cosa importante? Y, por último, la danza americana, con sus languideces y medio desmayados compases, con sus soñolientos paseos y dormidas vueltas, que el amor suele a veces despertar... y con aquel monótono movimiento que tan bien imita el eterno mecerse de todos los seres del Nuevo Mundo, de suyo se dejaba conocer que era un mal injerto introducido fraudulentamente en Europa, y que debía relegarse otra vez a los bosques en donde había nacido.

Y, sin embargo, todos eran felices y se hallaban olvidados de las miserias humanas... ¡Oh Terpsícore..., Terpsícore!..., eres más embriagadora que el vino. [...]

“¡Tara! ¡Ta-ta! ¡Tara-ta-ta! Niña cubana..., ¡tara-tata!, por ti muero...”, etc.

No era esto precisamente; pero poco más, poco menos, esto era lo que querían decir algunas de las hermosas danzas americanas que aquella noche se tocaron, con un son tal dulce y arrullador que pudiera uno creerse transportado a alguno de esos vírgenes bosques o extensas pampas en donde canta el ponderado colibrí, que porque es solo a hacer trinos y gorjeos se lleva toda la fama.

“¡Tara-ta-ta! ¡Tara-ta-ta!, una negrita y un negro...”, etcétera.

— ¡Ah, mi Cuba!... —exclamaba al oír tan dulces sonos Marcelina la criolla, elevando al cielo sus ojos azules—. ¡Si usted viera nuestros bailes, general!... ¡Qué danzas, Dios mío! Aquello no es bailar. Es un dulcísimo ensueño, una especie de suave remanso parecido al del mar cuando está en calma. Puede decirse que quien baile es el espíritu y no el cuerpo, que apenas hace más que dejarse arrastrar por quien le lleva”.

(CBA. O.C. 629 a 632)

Os instrumentos

A escolma do repertorio instrumental na obra de Rosalía podería escomenzar pola orquesta do Parnaso e culminaría na do Pórtico de Mateo:

“MUSA.— Sea, mi pequeño Jeremías; pero tú sabes que has acudido a mí fatigado de recorrer las obligadas alamedas del Parnaso. Allí, el vibrante son de las cuerdas del arpa, la armoniosa lira, el eco de la flauta, el murmullo de los arroyos y el canto matinal de los pájaros habían llegado a poner tan blando tu corazón tan quebrantado tu ánimo y tu espíritu tan flujo y vacilante que, pobre

enfermo, sintiendo escapársete la vida te volviste ansioso hacia mí para respirar el airecillo regenerador que yo agitaba vigorosamente con mis alas invisibles”.
(CBA. O.C. 561)

Arpa e lira

A arpa, que ela sabía tocar, tiña para os escritores do tempo de Rosalía unha dobre connotación clásica e céltica. Xorde na refenda da música do Parnaso que fai a “Musa” no “Caballero”.

“En Cornes” axúntase ó mito de Memnón:

“Algunha vez no estío,
eu ó teu pe sentada
escoito silenciosa,
mentras a tarde acaba;
baixo das pedras mudas,
que teu secreto gardan,
maxino que resoa
o brando son dun arpa.
¡Música incomprensible
que doutros mundos fala!
¡Tal de Memnón se oían
ó amañecer, na estatua
aqueles sons divinos
que as almas encantaban! (F.N.)

Como símbolo céltico —que logo exaltaría Pandal— aparece en “Terra a Nosa”:

“Ouh Galicia, Galicia!, a arpa sonora
pronto descolga xa
da seca ponla onde olvidada dorme,
dorme, a sigros contar.
Os bardos fillos teus a voz levanten
das cordas ó compás
i enchan o mundo armónicas i altivas
tan só pra te alabar”.

(F.N. “Terra a Nosa!”, VIII)

E no Prólogo de “Follas Novas” di, ó falar da condición feminina: “Nos [as mulleres] somos arpa de sóio duas cordas, a imaxinación i o sentimento”. (F.N. Prólogo).

A guitarra

Mal que lle pesar a Murguía, a guitarra tiña as súas preferencias. Evócaa, a carón da arpa, nos sentidos laios de “¡Padrón...! ¡Padrón...!”:

“Aqueles doces cantares,
 aquelas falas de amor,
 aquelas noites serenas,
 ¿por qué non son?
 Aquel vibrar sonoro
 das cordas da arpa i os sons
 da guitarra malencónica,
 ¿quén os levou?” (F.N.).

Instrumentos de arco

Menciona o violín nas orquestras, de igrexa e de salón, a par do violonchelo. Hai en “Ruínas” (O.C. 534) unha profesora de violín, Doña Isabel, que improvisa “una canción a estilo de su tiempo” (unha “tonadilla”). E no “Caballero”, un poeta “co- plero”, Luis, que

“— Posee no obstante una habilidad que ha traído de su patria. Toca *il violino* con una sedosidad desesperadora para el marido de su *Francesca*, que, al oír resbalar el arco sobre las cuerdas, se cura del mal de nervios”. (O.C. 641).

Os instrumentos tradicionais

Como é lóxico atopamos en Rosalía o ensalzamento dos instrumentos musicais considerados como peculiares. A gaita era, dende moi vello, un símbolo: Pintos, tan amigo do casal Murguía-Castro e corrector do vocabulario rosaliano, presentábase como o “gaiteiro” paladín da Fala, pregoeiro dun rexurdimento das letras galegas.

Unha das poesías dos “Cantares” que acadaron meirande éxito foi “A gaita ga- llega”, en resposta a Ventura Ruíz de Aguilera:

“En vano a gaita, tocando
 unha alborada de gloria,
 sons polos aires espalla
 que cán nas tembrantes ondas;

 que aqueles sons tal me afrixen,
 cousas tan tristes me contan
 que eu podo decirche:
 non canta, que chora”. (C. 29)

E nos mesmos “Cantares” (8) evoca a figura do garrido tocador da gaita, namo- rador das nenas:

“Un repoludo gaiteiro,
 de pano sedán vestido,
 como un príncipe cumprido,
 cariñoso e falangueiro,
 antre os mozos o pirmeiro,

e nas siudades sin par,
 tiña costume en cantar
 aló pola mañanciña:
 – *Con esta miña gaitiña
 ás nenas hei de enganar*”.

Na equipaxe do “Cadiceño” atoparíanse “alguna flauta con llaves de prata o alguna gaita con fuele bordado de seda” (O.C. 483).

A zanfona aparece en “A probiña que está xorda”:

“... un cego ca sua zanfona
 en compañía doutra cega
 que si ben lle dá ó pandeiro
 fai falar as castañetas...” (F.N.).

Nas evocacións dos cantos inxenuos non faltan as mencións de pandeiros, das ferreñas, as castañetas e as cunchas:

“Heiche de tocar as cunchas,
 miña carrapucheiriña” (C.G. 3).

E non recea en mestura-los sons dos enxebres pandeiros cos dos instrumentos “de pulso y púa” que lle eran tan gratos, mal que pesara a Murguía:

“Los panderos hacían compás a las guitarras y bandurrias que unas manos callosas, pero hábiles, hacían resonar armoniosamente, aunque con ese estilo áspero, ruidoso y un tanto duro que acostumbra la gente de mar”.

Voces destempladas unas veces, otras vibrantes, entonaban en coro hermosos cantos populares” (H.M. 77)

A “Alborada de Rosalía”

No conxunto das “seguidas” do acervo tradicional atópase a “Alborada” que, como di Ricardo Carballo, é un caso á parte: baséase na música popular, e é un “descordo”, un ensaio polimétrico, “por exigencias da rima”.

Na excepcional composición, Rosalía non seguía o “dizer” dunha cantiga, senón o son dunha forma que tiña representación instrumental, porque as vellas alboradas de gaita eran tocadas para o ledo espertar no abrente do día nas festas maiores. Na métrica non faltaban, descadasí, precedentes lonxanos e achegados. No medioevo responde a esta liña rítmica a das formas que van dos “Invitorios” da liturxia do século XII recollida no “Liber Beati Iacobi” “–Iocundetur / et letetur / augmentetur / fidelium concio” ou a “Nostra phalans / plaudat letoa / hac in die / qua atleta...” ó “Leonoreta / fin roseta” de Joan de Lobeira e do Amadís pasando polo eloxio de Don Berenguel feito por Pedro Compostelano: “Compostelle / presul belle” e polo descordo alfonsí “O genete / pois remete / seu alfaraz corredor”.

As primeiras mostras do cultivo erudito sobre a fonte das melodías do pobo galego levan as alboradas ás “gaitas” das letras para canta-los vilancicos de Nadal, primeiro no tempo de Patiño e despois nos de Pacheco e Melchor López: “A nosa

alborada // na gaita toquemos". E cando, no despertar romántico de Galicia, a gaita foi escollida como símbolo, a primeira poesía datada e asinada do "Rexurdimento" fora a "Alborada", en líras, de Pastor Díaz (Santiago, 1828). Logo sería ergueita como outro signo, musical, comunitario, a que comporía Pascual Veiga no 1879, sobre a poesía "A estrela coruñesa" de Francisco María de la Iglesia, xa no roncel de Rosalía.

"A máis grande dificultade que achei pra escribir esta alborada foi o meu desexo de que saíse en todo arregrada á música. Consegúin esto, pero foi a custa da poesía; non podía ser de outro modo, cando se dá un cun aire tan estraño e tan difícil de acomodarlle letra algunha".

Grafionna, como é ben sabido, partindo as verbas, con rimas en "cabo roto", para os encabalgamentos:

"Vaite, noi-
te, — vai fuxin-
do. Vente auro-
ra, —vente abrin-
do — do teu ros-
tro — que sorrin-
do — ¡ ¡ ¡ a sombra espanta!!!"

(C.G. "Alborada")

Teño suliñado, noutra ocasión, o tristeiro que é atopar no prólogo dos "Cantos de Vida y Esperanza" o interrogante de Rubén Darío, de porqué os "únicos innovadores del ritmo" foran os "poetas del "Madrid Cómico" y los libretistas del género chico", descoñecendo o camiño aberto ós "novos" polos que na periferia da Península, pensando musicalmente, anovaban a fasquía das formas líricas.

Polo lizgairo movemento —verdadeiro exercicio da capacidade rítmica da Rosalía—, polo achego á fonte popular e mesmo pola grafía insólita, a "Alborada" esperitou o interés dos comentaristas, e motivou inquéritos do eruditísimo Sampedro Folgar e do "gaiteiro do Lérez", Perfecto Feijoo.

Aínda que Murguía crese que a "Alborada" fose composta a mediados do 1863, xa denantes de que se publicasen os "Cantares" se sabía en Padrón. Cantábanna o señor de Lestrove, parente e íntimo de Rosalía, Don Xosé Hermida de Castro, Don Xosé Diéguez e outras persoas da bisbarra. Cando morreu a poetisa, Don Xosé Batalla fixo transcribi-la música. A filla, Alejandra Murguía, entonouna varias veces para eruditos e amantes do folclore galego. Fíxoo en dúas ocasións dignas de lembranza, en 1912 para Castro Sampedro, e no ano seguinte para Feijoo, que a anotou coa axuda do violinista Isidro Puga, familiar de Murguía. Buscáronse entón os gaiteiros ós que Rosalía poidera ter escoitado a "Alborada". Poidera dar que fose Clemente Eiras, que morrera había moitos anos. Apelouse ó seu fillo Gregorio co tamborileiro que o acompañaba. O organista de Iria Don Alfonso Cardama fixo a notación namentras que o dos frades dominicos, P. José Sánchez, dispoñía outra versión, tendo en conta o que lembraba Don José Diéguez.

Feijoo adiantouse a publica-la versión Cardama. O feito alporizou a Sampedro que apurou os seus inquéritos ata lograr unha lectura depuradísima, inédita deica o 1962 en que a publiquei co extracto da ampla documentación que recollera: dezaseis borradores de anotacións e corenta cartas. E destes xeitos salvouse a tocata preferida por Rosalía.

* * *

Para rematar. Rosalía tivo un innato senso e gusto musical e unha formación pola que puido desenvolverlo. Houbera querido na mocidade adicarse ó canto ou ó teatro. Outros eran os seus destiños. Foi guieira de Galicia cos seus cantares, comprendendo que o máis alto anxeio dun pobo é o ser sí mesmo aportando a harmonía dos demais á propia melodía. Como ela convocaba á unidade polo polifónico cantar:

“Frescas voces juveniles, armoniosos instrumentos,
¡venid!, que a vuestros acordes yo quiero unir mis acentos
vigorosos y el espacio llenar de animadas notas,
y, entre estatuas y entre flores, entrelazadas las manos,
danzar en honor de todos los venturosos humanos
del presente, del futuro y las edades remotas...”

(O.S. “Los que a través de sus lágrimas...” III)

E aínda máis levando no bico un cantar encamiñounos cara o Espírito. Gerardo Diego soubo comprendelo facéndoa conservar coa guiadora do Dante:

“Ay, chiquilla, qué porfía,
si tú te llamas Beatriz,
yo me llamo Rosalía”.

Teño dito

"Alborada" de Rosalía de Castro. Versión de D. José Diéguez Sueiro, ófda a Clemente Eiras. Transcripción do P. José Sánchez (1920).

Bai-te noi-to, bay fun-zin-do. Ven-fau-
 ro-ra, ven-t'a-brin-do c'o teu ros-tro que so-rri-nda a som-bra es-pan-te!..... ¡Can-ta, pa-xa-ri-ño
 can-ta de pon-li-n'en pon-la, qu'o sol se le-van-ta po-lo mon-te ver-de, po-lo ver-de mon-te, a-le-gran-d'as
 her-bas, a-le-gran-d'as for-tes!..... ¡Can-ta, pa-xa-ri-ño a-le-gre, can-ta! ¡Can-ta por-qu'o mi-ño
 me-dre, can-ta! ¡Can-ta por-qu'a luz t'es-cot-te, can-ta! ¡Can-ta, que fu-xeu a moi-le..... Noi-te es-
 cu-ra lo-go ven, e moi-to du-ra c'o seu man-to de tris-tu-ra, con mei-gallos e te-ma-res, a-go-
 rei-ra de do-lo-res, a-ga-ri-mo de pe-sa-res..... cu-bri-do tanto de mal, ¡Sal!.....
 Qu'au-ro-ri-ña o ceu co-lo-ra c'uns ar-bo-res que ma-mo-ra, c'um sem-bran-te deu-ro e pra-ta le-ti-
 di-ño d'es-cal-ra-ta. C'uns ves-ti-dos de dia-man-te que lle bor-da o sol a-man-te an-tras on-das de cris-
 tal..... ¡Sal!..... Se-ño-ra en to-d'o mal, qu'o sol xa bri-la nas cun-chi-ñas do a-re-al, qu'a luz do
 di-a vis-te a le-rra d'a-le-gri-a, qu'o sol de-rra-le con a-mor a es-car-cha fri-a. Avan-c'au-ro-ra ven che-gan-do, y ás por-
 ti-ñas bay cha-men-do d'os que dor-men es-pe-ran-do o teu fel-gor!... Corr... D'al-ba-her-mo-sa lles ex-
 ten-de nos vi-dri-ños ca-ri-ño-sa, don-d'o sol ta-mén sus-pen-de, can-d'a-ló no mar-se ten-de de fo-gax la-ra-da
 vi-va, dem-peis le-re, lu-xi-ti-va, tris-le va-go res-plán-der..... Can-tor dos ai-res, pa-xa-ri-ño a-le-gre, can-ta,
 can-ta por-qu'o mi-ño me-dre. Can-tor d'au-ro-ra, a-le-gre na-mo-ra-do, ás me-ni-ñas di-ñe que xa sal o sol dou-
 ra-do. O'ño gai-lei-ro, ben-la-va-do, ben ves-ti-do, ben pei-ta-do, da gai-ti-ña a-corn-pa-ña-do, á por-ta es-tá!... ¡Xa!...
 S'ex-pri-can-do que l'ex-pri-ca, re-pi-ni-ca, re-pi-ni-ca rial-bo-ra-da ben a-ma-za das me-ni-ñas can-ta dei-res, bai-la-do-res, re-bul-
 dei-res, d'as ve-lñas a-le-gri-ñas, d'as que sa-ben ben ru-ar..... ¡A-ri-ba to-das, ra-pa-ci-ñas do lu-
 gar, qu'o sol y a au-ro-ra xa vos ven a dis-per-tar! ¡A-ri-ba! ¡A-ri-ba, to-lei-ro-na mo-ci-dad, qu'a tru-xa-
 re-mos, can-ta-re-mos o'a-la..... ¡A!!!

APÉNDICES

CARTA DE MURGUIA A D. CASTO SAMPEDRO

“Los *Cantares* se publicaron en 1863.

Rosalía tocaba la guitarra inglesa, antes de casar, y como yo aborrecía dicho instrumento y ella se puso del parto de Alejandra delicada de salud, lo abandonó.

No sé si antes le oí tocar la *Alborada*, sé tan solo que le dije compusiese la letra, que apareció en la *primera* edición de los *Cantares*.

No sé tampoco de quien pudo aprender Alejandra la *Alborada*, ni en donde, ni de quien, sé que desde que me casé vivimos en Santiago hasta 1869, que en dicho tiempo tocaban en dicha ciudad la *Alborada*, tal como Rosalía escribió el *himno al sol*, como yo llamaba a la última canción que apareció en su libro y fueron los citados versos compuestos a medidos (sic.) de 1863.

En 1870, nos fuimos a Simancas, de allí volvimos a La Coruña en donde estuvimos hasta el 1876, que volvimos a Santiago, en donde después de comer se ponía mi mujer a tocar un instrumento que no sé como llama, que es tal un pequeño piano, y como no sabía leer la solfa, pero era una gran música, tocaba lo que se le ocurría, concluyendo siempre por la *Alborada*, porque sabía que era la que más me gustaba.

Esto es lo que respecto al asunto puede decirle su af. amigo M. Murguía.

Persone las enmiendas, mala redacción (sic.) de esta nota, que no sé cómo llegué hasta aquí, pues ya no tengo pulso, ni mi estado me permite pensar, ni nada.

ADICION DE ALEJANDRA:

Ni hemos venido a La Coruña en el 70, si no en el 71, ni hemos estado más que hasta la restauración, que fue en Enero del 75. Esto puedo provárselo a mi padre, con el nacimiento de mi hermano nacido en Santiago el 20 de marzo de dicho año.

(Folla dunha carta incompleta de Murguía. (s.d.).— Museo de Pontevedra, Col. “Sampedro”, c. 65.1. n^o 9).

FRAGMENTO DA CARTA DE MURGUIA A D. CASTO SAMPEDRO DO 7 DE XUÑO DE 1913.

Alejandra se está preparando para ir a Caldas dentro de algunos días. Y acerca de la famosa *Alborada*, si le tuviera a V. presente, ya le diría algo. Por de pronto, le advierto que el famoso Pacheco, maestro de capilla de Mondoñedo, la usó en villancicos de navidad, en la primera mitad del siglo pasado y que no sería malo ver si se hallaban.

Suyo af.

M. Murguía

Coruña, 7 de junio 1913.

(Museo de Pontevedra, Col. "Sampedro", c. 65.1. n^o 8).