

Técnica medieval e subxectivismo moderno en dous poemas dos *Cantares gallegos*, de Rosalía de Castro

Derek Flitter

Formas de citación recomendadas

1 | Por referencia a esta publicación electrónica*

FLITTER, DEREK (2011 [1991]). “Técnica medieval e subxectivismo moderno en dous poemas dos *Cantares gallegos*, de Rosalía de Castro”. *Boletín Galego de Literatura*: 5, 7-19. Reedición en *poesiagalega.org*. Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura.
<<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1393>>.

2 | Por referencia á publicación orixinal

FLITTER, DEREK (1991). “Técnica medieval e subxectivismo moderno en dous poemas dos *Cantares gallegos*, de Rosalía de Castro”. *Boletín Galego de Literatura*: 5, 7-19.

* Edición dispoñíbel desde o 9 de novembro 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.

Técnica medieval e subxectivismo moderno en dous poemas dos
Cantares gallegos, de Rosalía de Castro.

Derek Flitter

No seu labor de prologuista ó libro de poemas de Augusto Ferrán, intitulado *La soledad* e publicado en 1861, axuntouse Gustavo Adolfo Bécquer ó grupo xa numeroso de escritores españois desexosos de reivindicar a poesía popular, véndoa como expresión auténtica da alma e do espírito da nación e como a forma máis axeitada de levar a lírica castelá por vieiro novo. Coas palabras seguintes declarou Bécquer:

El pueblo ha sido, y será siempre, el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones. Nadie mejor que él sabe sintetizar en sus obras las creencias, las aspiraciones y el sentimiento de una época¹.

Esta idea, e maila crenza, que se fixera xeral na primeira metade do século dezanove, nun espírito poético colectivo do que era herdeiro o pobo, entrara en España coa visión da literatura característica do romantismo alemán. Tivo a súa orixe no pensamento de Herder, quen vía na poesía popular unhas fontes incomparables para coñecer as crenzas, os costumes, os praceres e os desexos dunha nación nunha época histórica determinada. Cando os irmáns Friedrich e August Wilhelm Schlegel chegaron a elaborar o ideario de Herder, fixeron fincapé no valor do antigo *Romancero* español, non soamente como creación poética, senón tamén como documento histórico e social. A influencia incalculable que tivo en España o esquema crítico dos Schlegel en tódolos seus aspectos, contribuíu sen dúbida ó rexurdimento das formas populares, nas coleccións dos romances vellos feitas por Agustín Durán e por outros eruditos, e tamén no emprego destas formas

1. Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1969, p. 1187. Compárense as súas verbas coas expresadas por outra grande figura do século dezanove, Francisco Giner de los Ríos, quen escribiu da poesía popular como "riquísima elaboración del sentimiento del pueblo..., eco armonioso de su vida interior... La poesía popular es, en efecto, la más alta manifestación que hacen de sí las naciones...; en ella el poeta es la patria" (*Estudios de literatura y arte, Obras completas* III, Madrid: Imprenta Clásica Española, 1919, p. 92; citado por Shelley Stevens, *Rosalía de Castro and the Galician Revival*, Londres: Támesis, 1986, p. 36).

na poesía romántica de Zorrilla, do Duque de Rivas e de máis escritores dos corenta². Para estes autores, nembargante, a forma métrica do romance servíalles só como marco estrutural; os *Romances históricos* de Rivas e mailas *Leyendas e Tradiciones* de Zorrilla contiñan tódolos adornos poéticos propios do seu século. Entón, cando fai referencia Gustavo Adolfo, no prólogo xa citado, ó que consideraba rexurdimento da poesía popular en España, faina tocante ós labores de Antonio de Trueba e de Fernán Caballero na compilación das súas importantes obras dos anos cincuenta. Certamente, comezou Trueba o prólogo á segunda edición do seu *El libro de los cantares* (1852) cunhas palabras ben comparables coas expresadas algúns anos despois polo ilustre poeta sevillano: “El pueblo es un gran poeta, porque posee en alto grado el sentimiento, que en mi concepto es el alma de la poesía”³. Endebén, é con certa xustificación que Bécquer remata as súas palabras dicindo que “nadie ha tocado ese género para elevarlo a la categoría de tal en el terreno del arte”⁴. Máis có libro de Ferrán que prologaba, ía acadar este fin os *Cantares gallegos* da nosa Rosalía, libro inspirado no de Trueba, ou, como el se nomeaba e como foi nomeado pola mesma Rosalía, “Antón o dos cantares”. No prólogo que puxo a *Cantares gallegos*, Rosalía, como Bécquer, escolleu imaxes sacadas da natureza para loar a liberdade e o vigor da poesía popular⁵. ‘O mesmo tempo, confesa a inferioridade do seu libro comparado co de Trueba. Emporiso, a crítica non tivo reparos en xuzgar os *Cantares gallegos* como libro claramente superior á obra deste. A miña intención neste artigo é a de aclarar, pola análise de dous poemas dos *Cantares*, a mestría de Rosalía, quen acha na inspiración popular e nas mesmas formas tradicionais un vehículo poético coa capacidade de expresar un espírito e unhas preocupacións acordes co subxectivismo lírico do século dezanove. Estes poemas son os que levan os números XI e XII en tódalas edicións dos *Cantares*; o moi coñecido “Campanas de Bastabales” e o que comeza coas palabras máxicas “Vinte unha crara noite, noitiña de San Xoán”⁶.

Tocante á métrica, emprega Rosalía en ámbolos dous poemas formas de orixe popular tradicional: en “Campanas de Bastabales” a triada galega, de versos consonantes; en “Vinte unha crara noite”, poema ó que vou dedicar primeiro a miña atención, o romanciño de versos de sete sílabas. Mais tocante ó estilo, a técnica de Rosalía ten como meta o ennobrecer a poesía popular trocándoa en poesía “literaria”, meta esta que compartía co mesmo Gustavo Adolfo. Nos primeiros versos de “Vinte unha crara noite”, danse claras indicacións da inspiración tradicional do poema:

Vinte unha crara noite,
noitiña de San Xoán,
poñendo as frescas herbas
na fonte a serenar.

2. V., por exemplo, José Pedro Díaz, *Gustavo Adolfo Bécquer: vida y poesía*, Madrid: Gredos, 1958, pp. 113-24, 133-46. Para un exame máis extenso deste tema, remito ó meu libro, de próxima aparición, *Spanish Romantic Literary Theory and Criticism*, Cambridge: University Press, en prensa.

3. Este prólogo forma parte da nova edición do libro que saíu en Madrid en 1862, edición da que sempre cito neste artigo; as verbas citadas son da p. vii.

4. *Obras...*, p. 1188.

5. V. a comparación feita por Stevens, *Rosalía de Castro and the Galician Revival*, p. 38.

6. En tódalas ocasións en que fago referencia a *Cantares gallegos*, cito, no texto, da edición elaborada por Ricardo Carballo Calero, Madrid: Cátedra, 1979.

E tan bonita estabas
 cal rosa no rosál
 que de orballiño fresco
 toda cuberta está.
 Por eso, namorado,
 con manso suspirar
 os meus amantes brazos
 botéiche polo van,
 e ti con dulces ollos
 e máis dulce falar,
 meiguiña, me emboucastes
 en prácido solás.(CG 86)

Nin que dicir tén que o folklore da noite de San Xoán tivo sempre un papel de gran importancia na poesía popular, e que as raíces pagás da meiguería relacionada cos poderes misteriosos das herbas foi inspiración constante para os escritores galegos de tódolos tempos⁷. Ricardo Carballo Calero explica a escena con que dá comezo este poema polo costume que tiñan as mozas de deixar ó sereno na noite de San Xoán auga con certas herbas aromáticas, coa intención de lavarse a cara con ela antes da saída do sol (CG 86). Os versos citados teñen certo parecido con outros dous textos relevantes. Primeiro, con versos da mesma Rosalía, do poema IX dos *Cantares*, onde unha moza tímida fala do seu encontro co mozo de quen ía namorada: “Vino unha mañán de orballo/ á mañecida/ durmindo ó pe dun carballo/ enriba da herba mollida”(CG 78); segundo, e para min isto ten certa importancia, cun poema de Trueba de *El libro de los cantares*, “A la orilla del arroyo”, onde atopamos os versos seguintes:

Una mañana de mayo,
 una mañana muy fresca,
 entréme por estos valles,
 entréme por estas vegas.

.....

Cabe un arroyo más claro
 que un espejo de Venecia,
 hallara una pastorcica,
 una pastorcica bella.

.....

7. Na súa antoloxía *Literatura gallega*, que apareceu en Barcelona en 1911, Eugenio Carré Aldao dáunos un romance popular que trata o tema. Cito da p. 184 desta edición:

Día de San Xoán alegre,
 meniña, vaite lavar;
 pillarás iauga do páxaro
 antes de que o sol raiar;
 Irás ó abrente do día
 a iauga fresca catar.
 Da iauga do paxariño
 que saúde che ha de dar.

Lembrémonos tamén nesta ocasión as herbas presentadas ó marqués de Bradomín pola muiñeira meiga na *Sonata de otoño* de Valle-Inclán, incidente que parece calculado a representar unha Galicia misteriosa e atemporal, de maxia sempiterna.

Quince años no más tendría
y daba placer el verla
lavándose las sus manos,
*peinándose las sus trenzas*⁸.

Vemos de certo puntos abondo de comparación entre os dous textos. Emporiso, se é que Rosalía tivese diante o de Trueba, decidiu amañar o tema deste segundo á súa propia visión para crear un poema máis eminentemente popular. “A la orilla del arroyo”, coa súa pastora fermosa de quince pascoas, ten antecedentes nos romances pastorís e en toda unha poesía culta derradeira. Ademais, a comparación da auga cun “espejo de Venecia” lévanos a outro mundo ben distinto do que deixan na mente as verbas de Rosalía coa súa “rosa no rosal” toda cuberta de orballo. O espírito popular, a vida campesiña e a paisaxe natural son nos versos de Rosalía íntegros, autosuficientes. Ela non procura botar a imaxinación do lector fóra das leiras e das aldeas campestres; as imaxes e as metáforas alleas ó mundo rural galego non teñen cabida nos seus poemas. Emilia Pardo Bazán, comentando a literatura da súa terra, viu en *Cantares gallegos* todo o significado simbólico que existía dentro do cotián; para ela, o triunfo de Rosalía consistira precisamente en saber achegarse á vida dos campesiños e “interpretar su pensamiento en forma poética, que no parezca al lector artificiosa y falsa”⁹.

De tódolos xeitos, non cómpre facer unha atribución dereita, xa que, como indica o refrán que emprega Trueba co uso castelán arcaico de “las sus manos” e “las sus trenzas”, pertencen ámbolos dous poemas a unha tradición medieval. Atópanse exemplos abondo de encontros de namorados á beira dun río ou a carón dunha fonte tanto nos romances pastorís coma nos antigos cancioneiros galegos. O lugar de encontro é especialmente suxestiva das cantigas de Pero Meogo, nas que a fonte ten papel principal. Nas palabras de X.L. Méndez Ferrín, quen dedicou un estudio rigoroso a estas cantigas, a entrevista na fonte “constitúi un tópico literario moi estendido na Edade Media e que sobreviviu mesmo na modernidade”¹⁰. Consideremos as estrofas seguintes, da cantiga V:

Levou-se a belida,
levou-se a louzana,
vai lavar cabelos
na fría fontana,
leda dos amores,
dos amores leda.

Vai lavar cabelos
na fontana fría,
pasóu seu amigo
que lle ben quería,
leda dos amores,
dos amores leda¹¹.

8. *El libro de los cantares*, pp. 65-66.

9. “De mi tierra”, *Obras completas IX*, Madrid, 1892, pp. 3-47 (a cita da p. 29).

10. *O cancionero de Pero Meogo*, Vigo: Galaxia, 1966, p. 86.

11. Atópase esta cantiga en numerosas antoloxías da poesía trobadoresca. Cito da colección editada por Xosé Landeira Yrago, *Poesía galega. Dos devanceiros ao dezaño*, Vigo: Galaxia, 1975, pp. 101-102.

As semellanzas entre a cantiga medieval e o poema de Rosalía son notables; atópase o rapaz coa moza á beira da fonte, onde ela se está lavando. Nembargante, hai diferencias que pon ás claras os seis séculos que separan as dúas composicións. A parte da diferenza do ritmo entre a cantiga de mestría e o romancillo narrativo, vemos o subxectivismo do “eu” no poema de Rosalía, que fai contraste grande coa terceira persoa descritiva do de Pero Meogo. No poema de Rosalía é o rapaz quen fala do seu primeiro encontro coa propia namorada, cun intimismo -“os meus amantes brazos botéiche polo van”- non premitido ós poetas líricos dos devanceiros da lírica galega, inspirados na tradición trobadoresca provenzal, mais si ós xograres anónimos do *Romancero* narrativo, quen a miúdo deixaban a un lado o pudor ó falar das relacións amorosas. Rosalía, é verdade, emprega en certos versos do seu poema a técnica da repetición característica da poesía medieval -por exemplo, “ti con dulces ollos e máis dulce falar” e “cal rosa no rosál”, verbas que nos lembran o estilo formulaico dos romances vellos-, mais os exemplos máis fortes desta repetición gádaos Rosalía para a segunda parte do poema, onde vemos que o amor da fonte malogrou axiña. Os versos desta segunda parte do poema lembran de modo directo ou indirecto aqueloutros, xa citados e comentados, da primeira parte. Pódese considerar, entón, un paralelismo de contrastes de forza abondo emotiva, en que o rapaz fala agora da degradación da que era denantes a súa moza, dun xeito en todo acorde coa antítese tan típica do dezanove entre a felicidade do pasado e a tristeza do presente:

Xa non te vin, meniña,
na noite de San Xoán,
poñendo as frescas herbas
na fonte a serenar.
Xa non te vin fresquiña
cal rosa no rosál,
que muchadiña estabas
de tanto saloucar.(CG 87-88)¹²

Agora a moza vai “buscando a honriña” que perdeu. Tocante as razóns da degradación da moza, Rosalía escolle palabras que nos colocan outra vez no

12. Compárense, tocante ás imaxes e á estrutura, os versos citados cos seguintes do poema XXIV de *Cantares*:

¡Cántas veces nos xuramos,
cando lavabas no río
ó pe dun alto salgueiro,
antre risas e sospiros,
xa nunca máis separarnos,
xa nunca máis desunimos!
Mais aqueles xuramentos,
tal como rosas de espiño,
lixerriños se espallaron
a un sopro dos ventos fríos.
Ora, co mar de por medio,
¡adiós, amantes cariños!
Nin ti me ves, nin te vexo
aló na beira do río,
naquelas crariñas noites
de folga polos domingos (CG 126).

mundo poético dos cancioneros. O mozo reproba á moza que con outros galáns “soupeches practicar/ á sombra dos salgueiros/ cabo do romeiral”(CG 87), nunha referencia ás lerías pouco relixiosas que, segundo as cantigas de amigo, explicaban o afervoamento que sentía a xuventude polas romarías. No seu estudio sobre dos cancioneros, Eugenio Asensio fai referencia concretamente á “utilización de la ermita como escenario para entrevistas amorosas, exhibiciones de belleza y rebeldías de niña mal guardada”¹³. Esta que comentamos non é a única ocasión nos *Cantares gallegos* que Rosalía trata o tema; no poema VI, onde fala da romaría a Nosa Señora da Barca, os versos que describen as mozas peregrinas dan unha clara indicación:

As de Cé, ¡Virxe do Carme!,
¡qué cariñas tan ben feitas!
cando están coloradiñas
no ruxe-ruxe da festa,
cada mirar dos seus ollos
fire como cen saetas (CG 66).

Os versos con que describe logo o pensamento das mozas de Laxe veñen significar o ambiente todo da romaría: “Dan ó mundo o que é do mundo/ dan á igrexa o que é da igrexa”(CG 67).

O tratar as relacións amorosas que xurdían das romarías e o perigo de deshonra que corrían as mozas nelas, Rosalía coincidía, sexa ou non de maneira consciente, con “Antón o dos cantares”. No poema deste, intitulado “Una romería”, vemos como, aínda que vai cos consellos abertos da nai tocante ós amores, unha moza perde a súa honra na festa que acompaña a romaría, sendo seducida por falta de cautela. Uns versos xa preto do remate do poema lembran de xeito irresistible a segunda parte de “Vinte unha crara noite”:

Nadie tu llanto recoge,
que ya para nadie brilla
una perla en cada lágrima
de tu apagada pupila.
Esas vírgenes que fueron
tus compañeras queridas,
felices con su inocencia
bajan a la romería,
y tú avergonzada escondes
la frente descolorida
y ni a decirles te atreves:
“¡Adiós, compañeras mías!”¹⁴

Trueba fai contraste entre a triste situación en que agora se acha a rapaza e a alegría pura das súas preparacións para a romaría, indicativa esta da vida sinxela e sen

13. *Poética y realidad del cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid: Gredos, 1957, p. 34.

14. *El libro de los cantares*, pp. 116-17.

complicacións que antes tiña. Endebén, estas frases de cultivada melancolía, de estudiado lirismo -"Nadie tu llanto recoge" e "ya para nadie brilla" sendo as verbas elexidas para facer máis intenso o contraste- non teñen o ton de vigor retumbante que emana do repetido "Xa non" que vimos no poema de Rosalía, carente este da máis leve circunlocución. Do mesmo xeito, a metáfora culta -as perlas que son as bágoas amargas da rapaza- non cabería en "Vinte unha crara noite"; para Rosalía a cara mollada da moza, onde brilan as gotas de auga, semella antes una rosa cuberta de orballo, imaxe elemental recollida da natureza viva. Rosalía, máis alerta ás tradicións poéticas que informaban a súa obra, reforza na imaxinación do lector a idea dunha serie de circunstancias allea ás circunscricións temporais: a mensaxe do seu poema adquire dimensións de arquetipo que se acostuman atribuír máis ás sinxelas escenas atopadas na poesía medieval cá lírica do dezanove.

Remata Rosalía "Vinte unha crara noite" da maneira seguinte:

Mais anque dir eu diga
que limpa, nena, estás,
respóndenme sorrindo
por se de min bulrar:
"Ben sabes, Farruquiño,
Farruco do Pombal,
*que donde moitos cospen,
lama fan*".(CG 88)

Os versos conservan unha notable economía poética e un ritmo potente reforzado por outro uso formulaico nas frases "Ben sabes, Farruquiño/Farruco do Pombal", lembranza sen dúbida dos romances vellos. Amais disto, a estrutura do poema enteiro xa se ve como perfecta: a auga fresca da fonte, que nos primeiros versos facía que a moza parecese unha rosa cuberta de orballo, trocouse no remate na lama inmunda da súa mala sona. Non é casualidade que o narrador defende á moza dicindo que ela se conserva "limpa", aínda cando el mesmo a describe como "*muchadiña* de tanto saloucar". Vexamos a seguinte composición curta de *Follas novas*, que cito íntegra; deixa ver como a escena ambiental evocada con coitada mestría trócase en metáfora esencial que rexe uns versos de introspección intensa:

Lévame a aquela fonte cristaiña
onde xuntos bebemos
as purísimas augas que apagaban
sede de amor e llama de deseios.
Lévame pola man cal noutros días...
Mais non, que teño medo
de ver no cristal líquido
a sombra daquel negro
desengano sin cura nin consolo
que antres os dous puxo o tempo¹⁵.

15. Cito da edición 6 coidado de Lydia Fontoira Surís, Vigo: Editorial Galaxia, 1986, p. 59.

Nestes versos vemos toda a potencia do simbolismo da fonte como plenitude amorosa e espiritual; na poesía toda de Rosalía a auga fresca representa a fecundidade tanto do corazón como da alma. Condiciona este simbolismo, por exemplo, a visión da esterilidade de Castela atopada en *Cantares*: no poema XXIII, “Castellana de Castilla”, onde o mozo narrador enumera os tesouros naturais de Galicia que non achara en Castela, entre eles “campiños de lindas rosas/ fontañas de frescas auguas”(CG 122); e, dun xeito aínda máis aberto, no poema XXVIII, “Castellanos de Castilla”: “¡Trocar tan craras fontañas/ ríos tan murmuradeiros/ por seco polvo que nunca/ mollan as bágoas do ceo!”(CG 150). E unha indicación das relacións directas ou indirectas que se poden establecer entre os poemas de Rosalía por medio das imaxes e das metáforas. Xorden dunha lectura coidada dos poemas de *Cantares* exemplos abondo desta interrelación; neste contexto poderíamos citar, do poema XXXI, a descrición da “hora triste” en que se atopa “a fonte sin rosas vivas”(CG 160).

En “Lévame a aquela fonte cristaiña”, como en “Vinte unha crara noite”, “negro desengano” seguiu á felicidade. Hai, amais disto, na imaxe da sombra que escurece a fonte, outra indicación da semellanza denantes comentada co poema de Pero Meogo. Consideremos a derradeira estrofa da cantiga medieval:

Pasa seu amigo
que a muito amaba,
o cervo do monte
volvía a augua.
leda dos amores,
dos amores leda¹⁶.

A explicación destes versos misteriosos acostúmase facer con referencia á cantiga IX de Pero Meogo, onde unha moza quere xustificar a súa demora na fonte: “Tardei, mía madre, na fría fontana,/ cervos do monte volvían a augua”; non puido lavar os cabelos nas augas toldadas polo cervo, e tiña que esperar ata que a auga se tornou clara¹⁷. A intervención do cervo serve, entón, para prolongar o encontro dos namorados e, na opinión dos críticos, facer sentir na cantiga unha nota sexual¹⁸. Emporiso, recoñece Méndez Ferrín que o cervo non é máis ca unha pincelada poética, “unha fuxitiva alusión que encadra perfectamente no procedemento alusivo característico do noso poeta”¹⁹. Aínda pregunta se o tema da cantiga se relaciona cos ritos máxicos do día de San Xoán²⁰. Se isto é verdade, cómpre ler a cantiga doutra maneira ben distinta, dunha maneira que acorda coa mensaxe de ámbolos dous poemas de Rosalía: a meiguería do cervo serve para lixar as augas claras do amor, traendo consigo traición ou desengano. No poema de *Follas*, Rosalía insiste no símbolo da auga da fonte como forza de fecundidade, de amores

16. *Poesía galega*, ed. Landeira Yrago, p. 102.

17. V. X.L. Méndez Ferrín, *O cancionero de Pero Meogo*, p. 187.

18. Segundo Asensio, por exemplo, vemos o cervo “enturbando las aguas y sugiriendo misteriosamente una intimidad amorosa de los sexos”, de xeito que Meogo “de una forma imaginativa insinúa mediante la viñeta del ciervo que turba las aguas Dios sabe qué éxtasis del amor”: *Poética y realidad...*, pp. 51-53.

19. *O cancionero de Pero Meogo*, p. 38.

20. *O cancionero de Pero Meogo*, p. 96.

felices: “fonte cristaiña”, “purísimas auguas”, “cristal líquido”. É unha asociación xa feita no poema X dos *Cantares*, “Quíxente tanto, meniña”, onde o mozo narrador fala da traición que lle fixo a súa namorada; en días máis felices era ela “auga limpa en fresca fonte”(CG 80). Do mesmo xeito, no poema XVIII de *Cantares*, en que Rosalía calca o “Descalça vai para a fonte” de Camoens, a “fresca fonte” é símbolo de felicidade e de alegría. Nos comezos do poema a rapaza, “garrida cal fresca rosa”, achégase á fonte por “unha beiriña encantada”, nuns versos que manan un espírito de benestar. Por exemplo: “Levaba na fronte a ialma, / nos doces labios a risa”, e “Franca, pura, sin enganoso/ canta, canta, garruleira”(CG 103); no remate ela, despois de botar na auga bágoas mil, non ten máis cura que a de apartarse, pois “todo contento é trubado/ pola peniña sin fondo/ que hai no corasón abondo”. De feito, “Por eso a meniña hermosa/ foxe da alegre fontaña”(CG 105); no seu desconsolo, xa non cabe ela a carón da fresca fonte. A metáfora que emprega Rosalía é de suma importancia, xa que emblemática a auga clara do amor “trubada” pola pena. Para Rosalía, entón, a auga lixada ou trubada só pode significar a ruptura ou desconsolo amoroso; se é que ela coñecese a cantiga de Pero Meogo, a súa interpretación parece distinta daquela feita por críticos modernos. Endebén, Rosalía non fai emprego da imaxe do cervo; no poema de *Follas*, non é este, representante dun mundo natural dinámico, elemental, o que se interpon molesto entre os dous namorados, senón que son os conceptos abstractos do tempo e do desengano que, segundo a estrutura máis íntima, máis filosófica desta colección, traen a nota sombría. A sombra é concepto ó que en *Follas novas* Rosalía dá corpo concreto; en “Lévame a aquela fonte cristaiña” mantén a lembranza do cervo atopado na cantiga medieval, xa que a mesma sombra ameaza con facer oscura a auga da felicidade.

Nembargante, Rosalía tiña outras intencións amais da de imitar a poesía popular. Partindo desta, procuraba facer a expresión subxectiva de temas que formaban parte da súa visión persoal. En “Vinte unha crara noite”, faise da inspiración medieval vehículo poético coa capacidade de cantar unha preocupación fonda da autora, o mesmo en *Cantares gallegos* que en *Follas novas*: a perda da honra dunha moza e a súa condena ás mans da sociedade. O dito con que remata as dúas partes de “Vinte unha crara noite”, amais de acordar co espírito de arquetipo que informa esta composición, relaciónase coas palabras fendedoras de “Ladraban contra min”, de *Follas novas*. No poema anterior, comprométese de modo irreparable a moza pola súa falta de discreción, e a xente do lugar divírtese á súa costa. A defensa que fai dela o mozo narrador é inútil fronte ás linguas maldicintes; o que se quere pensar é de máis importancia có que realmente acaeceu. En “Ladraban contra min”, fala Rosalía cunhas palabras ben amargas do tratamento que recibiu ela mesma cando sufría dunha “pezoña mortal”:

I a xente que topaba,
ollándome a mantenta,
do meu dor sin igual i a miña afrenta,
traidora se mofaba²¹.

O poema de *Follas novas* trae consigo unha indicación máis clara da situación vulnerable da muller, quen se acha sempre exposta ó perigo de adquirir, con

21. *Follas novas*, ed. Fontoira Surís, p. 53.

xustificación ou sin ela, mala sona, e de quen as malas linguas queren sempre crer o peor. A subxectividade deste poema fai máis explícita a súa mensaxe e as súas referencias; en “Vinte unha crara noite”, Rosalía conserva a sinxeleza descritiva propia da poesía medieval ó tratar o mesmo tema. Emporiso, o lector atento pode ver como se asemella esta narración -pronunciada por boca allea- ó esquema persoal da autora.

Nos casos comentados aquí, pódese considerar, entón, “Vinte unha crara noite” como poema no que se fan presentes tanto elementos populares e medievais, representantes da tradición en que escribía Rosalía, como indicacións da subxectividade fonda, máis propia da estética do século, que ía manifestarse nos versos de *Follas novas*. Xa que pouco se coñecía naquel momento dos antigos cancioneiros, cómpre ser aventurado para facer atribución dunha influencia determinada, mais as concordancias entre os poemas sinalados parecen indicar o coñecemento por parte de Rosalía, atenta sempre ás tradicións poéticas da súa terra, do tema atopado na cantiga de Pero Meogo. Sabemos, por exemplo, que unha muiñeira empregada por Rosalía, “Has de cantar/ que che hei de dar zonchos;/ has de cantar/ que che hei de dar moitos”, foi recollida en Vigo por Carolina Michaëlis de Vasconcellos e publicada na súa edición do *Cancioneiro da Ajuda*²². Certo é tamén que Manuel Murguía vía nos cancioneiros a verdadeira pedra de toque para a obra da súa dona. No capítulo que dedica a Rosalía en *Los precursores*, comenta:

El día en que un completo conocimiento de la poesía popular haga posibles tales comparaciones, se verá que nuestra escritora no sólo tenía el instinto, el candor y la expresión de los sentimientos populares, sino que hablaba la lengua de su pueblo, con la misma sencillez y afecto que nuestro perdido cancionero²³.

O considerar agora un dos poemas máis coñecidos de *Cantares gallegos*, poderemos ver outro exemplo claro da asemellación de Rosalía á estrutura sinxela da poesía popular. Abondo de críticos sinalaron xa en “Campanas de Bastabales” o emprego da técnica medieval do *leixapren*, a concatenación de estrofas atopada nas cantigas de mestría medievais. O que eu quero comentar aquí son paralelismos e repeticións sutís, técnicas que teñen relación coas da poesía popular mais que se axecitan ó subxectivismo romántico do dezanove.

Cómpre sinalar o que vexo como paralelismo de contrastes entre a segunda e a terceira sección do poema. Acostúmase ver as dúas seccións como referencias a escenas de mañá e de tarde, mais Rosalía para min ofréceas ó lector como imaxes elementais da xuventude e da vellez. Comeza a segunda sección:

Aló pola mañanciña
subo enriba dos outeiros
lixeiña, lixeiriña.

22. Versos coñecidos que dan comezo ó poema I de *Cantares*. V. o *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, 1904, Tomo II, p. 933.

23. *Los precursores*, edición facsímil, A Coruña: Editorial La Voz de Galicia, 1976, p. 189.

Como unha craba lixeira,
para oír das campaniñas
a batalada pirmeira.(CG 82-83)

Non é fortuito que a verba repetida, a que aquí establece *leixapren*, é “lixeira”, voz que representa movemento dinámico, vigoroso, mentres que a badalada primeira chega “rebuldeira e rebuldeira”. Ambolos dous nos traen unha impresión enérxica, de actividade gustosa. Anque non está exenta de tristura esta sección do poema -os airiños traen as badaladas “por me ver menos chorosa”, indicación sutil do aire de pesimismo que vai dominar as seccións derradeiras de “Campanas”- vemos unha paisaxe activa que simpatiza coa rapaza e lle trae consolación. Doutro xeito, a terceira sección está empregnada do cansazo da vellez:

Paseniño, paseniño,
vou pola tarde calada
de Bastabales camiño.

Camiño do meu contento;
i en tanto o sol non se esconde,
nunha pedriña me sento.(CG 83)

Rosalía xa non é a rapaza que agatuña lixeiriña os outeiros: a verba repetida agora é “paseniño”, voz suxestiva de movemento fatigoso. Cansa, a narradora senta nunha pedra. Triste, non procura escoitar as badaladas rebuldeiras senón que contempla pasiva a lúa, que corre e a abandona sen querer escoitar as súas queixas: pregunta Rosalía, decaída, “Para dónde vai tan soia,/ sin que aos tristes que a miramos/ nin nos fale, nin nos oia” (CG 84). Xa non hai simpatía mutua entre a narradora e a natureza circundante.

Para o meu ver, entón, debemos considerar estas dúas seccións do poema non soamente como descripcións directas da mañá e da tarde, senón como emblemáticas tamén de dous estados de ánimo ben distintos, que corresponden á “vida enteira” e á “media vida” da sección primeira. O “aló” co que dá comezo a sección segunda relacionase, entón, co “aló” empregado na primeira; en ámbolos dous casos, Rosalía quere evocar a felicidade sinxela que lle pertencía en outro tempo anterior ó momento da narración mais que lle foi logo “roubada”. Como indica Shelley Stevens, a orixe das soidades que dominan este poema non é especificada, de xeito que as soidades mesmas teñen existencia autónoma; atópamonos nun monólogo romántico antes que nunha narración popular²⁴. Esta efusión abstraída de sentimentos vagos que é a primeira sección de “Campanas” nos prepara para unha lectura máis simbólica, máis emblematizada das seccións que seguen. A terceira, entón, non describe un paseo ó atardecer senón unha viaxe de retorno ó pasado do contento, viaxe que se fai a cada momento máis triste. Coido que algunhas verbas da mesma Rosalía, collidas das “Dúas palabras da autora” con que prologou *Follas novas*, serven para clarificar o asunto. Comenta Rosalía as grandes diferencias entre *Follas* e *Cantares*:

Cousa este último dos meus días de esperanza e xuventude, ben se ve que
ten algo da frescura propia da vida que comenza. Mais o meu libro de hoxe,

24. Rosalía de Castro and the Galician Revival, p. 64.

escrito, como quen di, en medio de tódolos destellos, non pode ter, anque quixera, o encanto que soie emprestarlles a inocencia das primeiras impresións: que o sol da vida, o mesmo que o que aluma o mundo que habitamos, non loce nos seus albores da mesma sorte que cando vai poñerse tristemente, envolto entre as nubes do postreiro outono²⁵.

Nin que dicir ten que a metáfora aquí escollida para explicar a diferenza de ton entre as dúas coleccións, metáfora sacada -como non- da natureza viva, é a mesma xa comentada que atopamos nos versos de “Campanas de Bastabales”. Anque pertence este a *Cantares*, é un poema que nos fala de xeito íntimo e aberto do contraste que ía reiterar Rosalía ó prologar a colección posterior.

Mentres o que se pode considerar unha nova forma de *leixapren* establece os contrastes, outra forma nova, de repetición, sinala en “Campanas” o decaimento progresivo da alma de Rosalía. Emprega ela tres frases para describir a paisaxe ó anoitecer: primeiro, “e sentada estóu mirando/ cómo a lúa vai saíndo/ cómo o sol se vai deitando”(CG 83), palabras que non levan ameaza senón unha emoción prácida, de arrollo; segundo, “Falta o día, e noite escura/ baixa, baixa, pouco a pouco/ por montañas de verdura”(CG 84), palabras en que xa é presente unha nota de preocupación, pola ausencia do día, e de ameaza, polo achego da noite; terceiro, “Ven a noite..., morre o día/ as campanas tocan lonxe/ o tocar da *Ave María*”(CG 85). A transición do estado de ánimo da autora, dende o contento da xuventude ata a tristura da madurez xa rematou; o día non se deita senón que morre, e o mesmo deitarse ten agora imaxe de xacer nun camposanto. Mentres, a badalada da alborada deixa o seu lugar ó toque do *Angelus*, de xeito máis melancólico e como tal máis acorde coa tristura do remate do poema.

Rosalía ten aínda dúas formas de facer chegar ó lector a forza emotiva da viaxe persoal que supón “Campanas de Bastabales”. Primeiro, comeza a quinta e derradeira sección do poema con dúas frases curtas que son imaxes poéticas perennes do transcurso da vida: “Corre o vento, o río pasa”(CG 85). Este verso resalta por ser o único en todo o poema que constitúe unha oración enteira e independente; sen excepción algunha, no resto do poema corresponde cada triada a unha oración. Sepárase Rosalía, entón, na estrutura igual que no contido, da escena coidadamente creada na terceira e logo na cuarta sección, que é a descrición da natureza ó anoitecer. Outra vez, unha nota máis interior quere presentar a pola metáfora denantes que pola descrición directa, mais non perde de vista o esquema arquetípico que informa tódolos poemas de *Cantares gallegos*: comunícase o pensamento pesaroso, do fráxiles que son a vida e as paixóns humanas, cunha referencia sinxela ó movemento incesante do mundo natural. Lémbranos esta referencia o comezo do poema XIX de *Cantares*, onde Rosalía emprega a imaxe do río coa mesma intención:

Pasa, río, pasa, río,
co teu maino rebulir,
pasa, pasa entre as froliñas
color de ouro e de marfil,
a quen cos teus doces labios

tan doces cousas lle dis.
Pasa, pasa, mais non vexan
que te vas ao mar sin fin”(CG 106).

En ámbolos dous casos, Rosalía interioriza sen abandonar o fondo elemental que coloca estos poemas de maneira incuestionable dentro da tradición popular.

Segundo, e preto xa do remate do poema, interrompe pola primeira vez o esquema da métrica: denantes, houbo catro seccións con seis triadas cada unha; agora, despois do verso “por quen vivo suspirando” deixa uns puntos suspensivos que toman o lugar da quinta triada, e que parecen estar alí como invitación a cada lector a que poña as súas propias penas no lugar das da autora. Outra pausa no verso “Ven a noite..., morre o día” é unha indicación, na métrica, da dor que vai afogando a Rosalía, como ela mesma confesa na derradeira estrofa irregular. Estas pausas véxoas eu como lembranza da tradición oral que formou as poesías dos *Cantares*: Rosalía ía cantando “Campanas de Bastabales” dende o máis fondo do peito; cando chega ó verso “por quen vivo suspirando” xa non é capaz de cantar máis, pois os saloucos afógana, e interrompen o ritmo, ata este momento perfecto, das triadas.

“Campanas de Bastabales” é quizais o poema máis persoal dos *Cantares*, onde, sen dúbida, “fala Rosalía”. Demostra, como “Vinte unha crara noite”, a asimilación por parte da autora de escenas, imaxes e técnicas medievais, recollidas da rica poesía popular galega e, ó mesmo tempo, a relación mutua que dá forza poética a unha serie de imaxes e metáforas repetidas a miúdo nos poemas desta colección orgánica. Os dous poemas tamén demostran ás claras os elementos igualmente emotivos e máis sutís do subxectivismo característico da lírica do dezanove, anticipando deste xeito a nota máis íntima de *Follas novas*. Antes do remate do século, ía comentar Blanco García os poemas de *Cantares gallegos*, loando a inspiración de Rosalía e vendo na súa obra aquelas altas virtudes poéticas que desexara Bécquer. Segundo Blanco García, Rosalía conseguiu “Ensanchar los moldes de un arte que rechaza toda innovación hija del estudio, asimilarse ideas y sentimientos colectivos no adulterando su esencia ni la forma de expresión tradicional”²⁶. Dous anos despois do prólogo que puxo Bécquer á obra de Ferrán, apareceu o libro que xustificou as esperanzas daquel; xurdiu das mans dunha muller, e estaba escrito nunha lingua fermosa e nobre, na “nobre e armoniosa fala de Breogán” segundo as palabras de Eduardo Pondal: chamábase *Cantares gallegos*, de Rosalía de Castro.

Derek Flitter
Universidade de Oxford

26. *La literatura española en el siglo XIX*, Madrid, 1891-1894, tomo III, p. 240.