

EN LAS ORILLAS DE SAR DE ROSALÍA DE CASTRO: POESÍA Y PENSAMIENTO

ROSALÍA DE CASTRO'S "EN LAS ORILLAS DE SAR": POETRY AND THOUGHT

Marta Beatriz Ferrari
Universidad Mar del Plata, Argentina
martabeatrizferrari@gmail.com

Resumen:

En el presente trabajo proponemos un abordaje del poemario *En las orillas del Sar* (1884) de la escritora gallega Rosalía de Castro (1837-1885). En primer lugar, realizaremos un minucioso recorrido por la recepción de la obra; luego intentaremos integrar a la autora y a su producción en el contexto del fin de siglo XIX español, una época en la que convive la sensibilidad ilustrada con la romántica, la realista y la modernista. La hipótesis que guía estas páginas es que en dicho libro Rosalía consolida una línea poética meditativa, reflexiva que tiene su origen en el romanticismo inglés y alemán -Wordsworth, Coleridge, Keats, Heine-, marcando de este modo el inicio de lo que ya en el siglo XX se conocerá como "poesía del pensamiento" con la escritura lírica de Miguel de Unamuno o Luis Cernuda, entre otros.

Palabras clave: Rosalía de Castro - Poesía de pensamiento- Romanticismo- Ilustración

Abstract:

The literary work of the galician writer Rosalía de Castro (1837-1885) has been studied from the most varied parameters. In this paper we propose an approach of his last poems written in Spanish, En las orillas del Sar (1884). First

of all, we'll make a detailed tour of the reception of this work; then we'll try to integrate the author and his production in the context of the end of Spanish nineteenth century, a time in which coexists the illustrated, romantic, realistic and modernist sensibility. The hypothesis that guides these pages is that in this book Rosalía consolidates a meditative, reflective poetic line that has its origin in English and German romanticism -Wordsworth, Coleridge, Keats, Heine, marking the beginning of what in the twentieth century is known as "poetry of thought", with the poetic writing of Miguel de Unamuno and Luis Cernuda, among others.

Keywords: Rosalía de Castro - poetry- thought- Romanticism
Enlightenment

Recibido: 10/10/ 2015

Aceptado: 15/11/2015

En las orillas del Sar de Rosalía de Castro: poesía y pensamiento

El romanticismo no es en el
fondo, y esta es su
verdadera definición, más
que el liberalismo en la
literatura

Víctor Hugo, *Hernani* (1830)

Yo soy libre. Nada puede
contener la marcha de mis
pensamientos, y ellos son la
ley que rige mi destino.
Salía de Castro, *Lieders*, (1858).

Recepción de la obra: silencio y mitificación

En las orillas del Sar, el poemario que Rosalía de Castro escribe en castellano, en la que sería la última de sus casas, “La Matanza”, en Padrón, ve la luz en 1884, un año antes de su muerte, ya en pleno auge del realismo naturalista. *Lo prohibido* de Pérez Galdós, *La Regenta*, de Leopoldo Alas y los artículos de Pardo Bazán que constituirían el libro *La cuestión palpitante* se publican todos en ese mismo año; asimismo, en 1883 aparece la *Poética* de Campoamor con su defensa de un lenguaje común y su definición de la poesía como “la conversión de ideas en imágenes” (Campoamor, 1995:73). De hecho, el nombre de la escritora gallega, junto con el de Bécquer ha sido incluido en lo que se ha dado en llamar postromanticismo o segundo romanticismo español, un movimiento que se da entre 1850 y 1885, de tono intimista y filosófico, refractario a los tonos enfáticos y grandilocuentes, que viene a confluir -en palabras de Celia Fernández Prieto- con el movimiento de revalorización de los cantares populares y la conversión de los mismos en una poética posible para la lírica, con su gusto por las asonancias, los formatos breves, la dicción natural, la retórica de la oralidad, y la temática asociada a los sentimientos (Fernández Prieto, 2011: 523).

Mientras los dos primeros libros de Rosalía de Castro -*La flor* (1857) y *A mi madre* (1863)-, ambos de muy corta tirada, fueron escritos en castellano, los dos que le siguieron -*Cantares gallegos* (1863) y *Follas novas* (1880)- lo fueron en gallego. En lo que respecta al poemario que aquí nos ocupa, cabe señalar que en la segunda edición del mismo realizada en 1909, se agregaron unos doce poemas que no figuraban en la primera edición de 1884; como bien lo demuestra Darío Villanueva, el proceso de fijación del corpus poético rosaliano aún no se puede dar por concluido (1991:230). Por otra parte, muchos de los poemas que

integran *En las orillas de Sar*, “libro testamentario” en palabras de García Negro, fueron previamente publicados en periódicos de América¹.

Ya en 1880, en el prólogo a sus *Follas novas*, está firme la decisión de abandonar el gallego como lengua poética, y así lo declara: “Allá van, pues, las *Hojas nuevas*, que mejor se dirían viejas, porque lo son, y últimas, porque pagada ya la deuda en que me parecía estar con mi tierra, difícil es que vuelva a escribir más versos en la lengua materna” (De Castro, 1972: 413)². Muy otro es el tono en que, al año siguiente, expone esta misma férrea decisión en una carta a su esposo:

¹ Manuel Murguía afirma en una de sus cartas que Rosalía remitió la mayoría de las composiciones en castellano a un periódico de Buenos Aires, *La Nación española*, “de que era propietario un hijo de Padrón”, Manuel Barros. (Naya Pérez, 1946:103). Serían, en opinión de Bouza Brey, poemas escritos entre 1878 y 1884, muchos de ellos traducidos del gallego para cumplir con el pedido del periódico argentino. (Bouza Brey, 1961: 219). En este mismo artículo, Naya Pérez asegura que Murguía “ha corregido y pulido” los versos de este libro y que la propia Rosalía pensó en su momento en la conveniencia de que el mismo saliera con el nombre de su esposo, un escritor ya reconocido. Asimismo, desliza la hipótesis de que Murguía en un gesto de “elegancia y generosidad” se sacrifica como poeta para no “oscurecer” la incipiente luz de su esposa.

² Seguramente no fue ésta la única causa, pero el abandono del gallego por parte de Rosalía se suele atribuir -anecdóticamente- a la negativa repercusión que tuvo la publicación de un artículo suyo en el diario madrileño *El Imparcial* (28 de marzo y 4 de abril de 1881), dentro de una serie titulada “Costumbres gallegas”. Allí, la autora se refería a “la prostitución hospitalaria” practicada en algunas poblaciones costeras gallegas: “Entre algunas gentes tiénese allí por obra caritativa y meritoria el que, si algún marino que permaneció por largo tiempo sin tocar a tierra, llega a desembarcar en un paraje donde toda mujer es honrada, la esposa, hija o hermana pertenecientes a la familia en cuya casa el forastero haya de encontrar albergue, le permita por espacio de una noche ocupar un lugar en su mismo lecho. El marino puede alejarse después sin creerse en nada ligado a la que, cumpliendo a su manera un acto humanitario, se sacrificó hasta tal extremo por llevar a cabo los deberes de la hospitalidad”.

Mí querido Manolo: te he escrito ayer, pero vuelvo a hacerlo hoy de prisa para decirte únicamente que me extraña que insistas todavía en que escriba un nuevo tomo de versos en dialecto gallego. No siendo porque lo apurado de las circunstancias me obligan imperiosamente a ello, dado caso que el editor aceptase las condiciones que te dije, ni por tres, ni por seis, ni por nueve mil reales volveré a escribir nada en nuestro dialecto, ni acaso tampoco a ocuparme de nada que a nuestro país concierna. Con lo cual él no perderá nada, pero yo perderé mucho menos todavía.³ (Murguía, 1881: s.a.).

Rosalía de Castro construye en sus discursos prologales una imagen de sí que se identifica sistemáticamente con la de una “poeta menor”; lo hace, en gran medida, respondiendo a los mandatos de la *captatio benevolentiae* a que dicho género obliga, más aún cuando quien escribe es una mujer, y lo hace en su lengua regional, desde una provincia olvidada como fue la Galicia iletrada del siglo XIX. El tópico de la *humilitas* recorre todas las páginas del prólogo a su primer poemario *Cantares gallegos*, de 1863, en el que leemos alusiones a su “pobre ingenio”, a sus

³ Augusto González Besada, en su Discurso de Ingreso a la Real Academia Española en 1916, describe el contexto de producción de los poemas que integran este libro y afirma que la autora los “reunió a toda prisa para procurarse con su impresión medios de atender a sus hijos. En aquellos días forzábale la necesidad, dominando los crueles sufrimientos del cáncer que la corroía, a cultivar materialmente el huerto de su casa de Padrón y a dirigir ella sola la educación e instrucción de sus hijos” (González Besada, 1916: 39). También Bouza Brey señala que para esas fechas, los gallegos de América, sobre todo los de Cuba, acudieron económicamente en socorro de Rosalía con suscripciones y funciones benéficas. (Bouza Brey, 1985:s.a.). “Comunicación de Rosalía y sus hijas con la familia paterna”.

“escasas cualidades”, a su “humilde libro”, a la “debilidad de fuerzas” para acometer la tarea que se propone. Pero en este prólogo nos dice algo más de sí misma como escritora: su carencia de educación formal -“no habiendo aprendido en otra escuela que en la de nuestros pobres aldeanos, guiada sólo por aquellos cantares, aquellas palabras cariñosas y aquellos giros nunca olvidados que tan dulcemente resonaron en mis oídos desde la cuna”⁴ (De Castro, 1998: 30)-, la disculpa de incumplir con extrema libertad con las normas y preceptos del género: “Sin gramática ni reglas de ninguna clase, el lector hallará muchas veces faltas de ortografía, giros disonantes a los oídos de un purista”, supuestos “defectos” en disculpa de los cuales confiesa no sin orgullo: “pero al menos (...) puse el mayor cuidado en reproducir el verdadero espíritu de nuestro pueblo, y creo que algo lo conseguí...” (De Castro, 1998: 33). Como fácilmente se comprende, Rosalía se apropia del concepto romántico por excelencia, el de *Volksgeist* o “espíritu del pueblo”, acuñado en Alemania por Herder, Fichte y Hegel, y desarrollado más tarde por los hermanos Schlegel.⁵

Cuando en 1880 publica *Follas novas*, compone otro prólogo titulado “Dúas palabras da autora” en el que se exhibe de modo aún más claro el doble margen, lingüístico y

⁴ Alonso Montero señala que “sus estudios no pasan de primarios” y que algunos dicen que “estudió música y dibujo en Santiago”, pero que en todo caso se trataba de una “mujer de más talento que cultura” (Alonso Montero, 1969: 8-9).

⁵ Como señala Celia Fernández Prieto, “Herder había enfatizado el carácter propio de cada nación no sólo debido a diversas circunstancias geográficas y políticas sino a una causa orgánica, profunda, con una dimensión histórica, y ponderado el valor de la poesía y del arte como sus expresiones más auténticas” (Fernández Prieto, 2010: 467). Para Herder el “alma completa de una nación” se revela con mayor facilidad en la poesía; el interés por la poesía tradicional deriva de creer que en sus sonidos, ritmos y palabras -en los romances y canciones sencillas- se revela el espíritu de un pueblo.

genérico de su escritura: “Cosas graves ocurren, es cierto; fácil es conocerlas y hablar de ellas; mas soy mujer y a las mujeres, apenas les está permitido adivinarlas, sentirlas pasar” (De Castro 1998: 102).⁶ El razonamiento que la autora desarrolla en estas páginas contradice, palabra por palabra, lo que su mensaje parece transmitir en una primera lectura. Rosalía dice posicionarse en un lugar subalterno respecto del hombre, respetando y reproduciendo en apariencia el binarismo propio de una organización patriarcal, y reservando para su género exclusivamente el mundo íntimo de la subjetividad: “Nosotras somos arpa de sólo dos cuerdas, la imaginación y el sentimiento”. Sin embargo, el largo excurso que sigue a esta declaración sólo podemos interpretarlo, otra vez, como una convención retórica, a través de la cual leemos la profunda carga crítica que comporta su discurso:

El pensamiento de la mujer es ligero (...) pues no se hizo para nosotras el duro trabajo de la meditación. Cuando a él nos entregamos, lo impregnamos, sin saberlo siquiera, de una innata debilidad, y aunque nos es fácil engañar a los espíritus frívolos o poco experimentados, no sucede lo mismo con los hombres de estudio y reflexión, que advierten bajo la clara corriente de la forma, que no se halla sino el limo insustancial de la vulgaridad. Y en los dominios de la especulación, como en el arte, nada más inútil ni

⁶ Aún a riesgo de caer en una sobreinterpretación, en la expresión “les está permitido” parece deslizarse la pregunta en torno a la instancia (seguramente exterior) que permite o prohíbe. En apoyo de nuestra tesis citemos lo que afirma en el prólogo de su primera novela, *La hija del mar* (1859): “Porque todavía no les es permitido a las mujeres escribir lo que sienten y lo que saben”.

cruel que lo vulgar.⁷ De ello huyo siempre con todas mis fuerzas, y por no caer en tan gran pecado nunca intenté cruzar los límites de la simple poesía⁸, que encuentra a veces en una expresión feliz, en una idea afortunada, aquella cosa sin nombre que va derecha como flecha, que traspasa nuestras carnes, que nos hace estremecer y resuena en el alma dolorida como otro ¡ay! que responde al largo gemido que despierta en nosotros los dolores de la tierra. (De Castro, 1998:103).

En estas reflexiones paratextuales, la escritora se muestra muy conciente de su lectorado: “Las multitudes de nuestros campos tardarán en leer estos versos, escritos a causa de ellas, mas sólo en cierto modo para ellas” (De Castro, 1998: 106). María do Cebreiro Rábade Villar afirma muy atinadamente respecto de este pasaje que el mismo “desmiente las lecturas más naturalizadas de su figura” (2010:3), las que suelen interpretarla como la portavoz o la encarnación del pueblo gallego, lo que nos conduce a preguntarnos entonces, ¿a quiénes se dirige? Rábade afirma:

Siguiendo a Rancière, podríamos responder: se dirige a aquellos que no prevén como público a las multitudes de los campos. Por lo tanto, su operación consiste en hacer visible como público posible a un público imposible para el público real. Su estrategia es, en este sentido, muy audaz. Consiste en enfrentar a los receptores con su condición restringida -ellos, que habían creído ser

⁷ Luis Cernuda realiza una sutil observación respecto de esta línea: “asoma allí -dice-cierta rectificación a su popularismo inicial”. (Cernuda, 2002: 100).

⁸ Tampoco esta aseveración responde a los hechos ya que Rosalía es autora de cinco novelas, cuentos y cuadros de costumbre.

la totalidad, son sólo una parte reducida de esa comunidad posible-, sin dudar de que esa diferencia será salvada en el futuro (Rábade Villar, 2010:3).

Como es dable advertir, el estudio de estos textos autopoéticos (Casas, 1999: 217) es de central importancia para el mejor entendimiento de la propia escritura poética de un autor.⁹ En su ensayo *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Luis Cernuda subrayaba tempranamente el “interés de orden crítico” que contienen estos prólogos rosalianos. Éste será precisamente el enfoque que propone María Pilar García Negro, quien aborda el estudio de los prólogos rosalianos en tanto discursos metaliterarios, un caso de prosa discursiva y reflexiva, “conforme al paradigma genérico al que pensamos que pertenecen, el ensayo”. Desde esta perspectiva, según señala la autora, cambia radicalmente la identificación “ensayo o discurso reflexivo = autoría masculina”, hecho que refuerza la novedad de que sea una mujer la que inaugure la modernidad gallega. (García Negro, 2010a: 6) ¹⁰ En idéntico sentido opera el escrito rosaliano “Las literatas, Carta a Eduarda” (1865), un precursor alegato sobre la postergación a que se veía sometida la mujer escritora y en el que la clave de lectura que se impone es, otra

⁹ Arturo Casas acuña el concepto de “autopoética” para referirse a aquellas reflexiones y declaraciones autorales en torno al quehacer literario en general y a la práctica poética en particular, factibles de rastrear a partir de los epistolarios, prólogos programáticos, ensayos, entrevistas y demás especies paratextuales. Creemos que el concepto resulta altamente operativo para abordar desde nuevas perspectivas el complejo fenómeno de la enunciación en el discurso lírico y su necesaria interacción con el discurso teórico crítico de los propios autores, en tanto manifestaciones textuales de la función autor foucaultiana.

¹⁰ En otro trabajo García Negro define a Rosalía como una “escritora de raíz y resultado intelectual y reflexivo, muy lejos de la imagen de espontaneísmo y sentimentalismo fácil que de ella se propagó”.(2010b: s/r)

vez, la ironía. Valiéndose del artificio del molde epistolar, y de una ficticia interlocutora -Eduarda, una escritora novel-, la voz de la autora dice exactamente lo contrario de lo que quiere decir: “No publiques nada y guarda para ti sola tus versos y tu prosa, tus novelas y tus dramas (...) Semejantes a una plaga asoladora, críticos y escritores han invadido la Tierra” (De Castro, 1866: s/r). Como bien señala el crítico catalán Pere Ballart “El ironista no pretende engañar, sino ser descifrado” (1994:21),¹¹ y es exactamente eso lo que ocurre con el texto de Rosalía que continúa así:

Sobre todo los que escriben no dejan pasar nunca la ocasión de decirte que las mujeres deben dejar la pluma y reparar los calcetines de sus maridos, si lo tienen, y si no, aunque sea, los del criado. (...) Los hombres miran a las literatas peor que mirarían al diablo. (...) ya nada de lo que escribes es tuyo, tu marido es el que escribe y tú la que firmas. (...) ¿Cómo creer que ella pueda escribir tales cosas? (...) ¿Puede discurrir y escribir cosas que a ellos no se les han pasado nunca por las mentes, y eso que han estudiado filosofía, leyes, retórica...y poética? (De Castro, 1996: 494-495).

Pero volviendo al libro *En las orillas del Sar*, si bien la propia autora lo califica de “tan pequeño”, y se refiere a sus poemas como a canciones “fáciles y breves” (De Castro 1972: 569)¹², se trata, en realidad, de una colección muy variada de más de 100 poemas; un libro que alterna poemas breves con poemas de gran extensión, poemas con y sin

¹¹ El estudioso catalán realiza un pormenorizado recorrido por las diversas acepciones del término “ironía” desde los retóricos clásicos hasta los teóricos actuales, abordando a la misma en tanto figura del pensamiento y tropo lingüístico.

¹² Este poema prologal sólo aparece en la segunda edición de la obra, en 1909.

título, poemas numerados y sin numerar, combinaciones métricas muy libres: versos decasílabos con octosílabos o hexasílabos; versos alejandrinos con heptasílabos; versos endecasílabos con octosílabos; hemistiquios de eneasílabos y octosílabos formando versos de gran extensión; rimas asonantes y consonantes. El sentido de la libertad formal que exhibe el libro de Rosalía de Castro podemos buscarlo en los argumentos de José María Blanco White, tal como nos lo recuerda Jordi Doce, quien acusa a sus compatriotas románticos de adoptar metros italianizantes y principios de isosilabismo que hacían depender al verso de la medida externa en detrimento del movimiento natural de la meditación; la forma final no surgía desde dentro sino que venía impuesta de fuera en virtud de un molde preconcebido (el metro, la rima). Esto llevaba a la imposibilidad de que la lengua poética expresara un pensamiento propio, encauzara una meditación personal, diera cuenta también del mundo intelectual. (Doce, 2005: 58).

Máximo Leyes Pose, un escritor gallego, fue el primero en dejar tempranísimo testimonio de este poemario, en una nota aparecida en julio de 1884. En ella calificaba al libro de “originalísimo” y “revolucionario”, y aseguraba que el mismo estaba destinado “a despertar de su letargo literario a filósofos y críticos” porque su autora al apostar por la libertad de las formas “ha roto las cadenas de la armonía rítmica, el compás de la cantidad prosódica” reproduciendo de este modo “los variados acentos de la naturaleza” (Bouza Brey, 1961: 234).

Al año siguiente, en 1885, Juan Barcia Caballero, escritor y médico gallego, insistía en la arriesgada apuesta formal de esta escritura, de sus “inarmónicos acordes”:

Lo primero que resalta en este libro es la forma peculiarísima en que está escrito (...). Acaso (...)

en la forma especial que revisten los versos de este libro, encuentren algunos algo que censurar. Por mi parte confieso que, acostumbrado como estaba, y como están casi todos los españoles, a considerar los versos *como música*, me costó algún trabajo el aprender a estudiarlos *como escultura*.¹³ (De Castro, 1909: 220).

Poco después, Enrique Díez Canedo llamaba igualmente la atención sobre el carácter innovador de la métrica propuesta por Rosalía de Castro en su libro *En las orillas del Sar*. En un artículo publicado en *La lectura (Revista de ciencias y de arte)* en el año 1909, y titulado “Una precursora”, el poeta y crítico español al referirse a su apuesta por “una armonía nueva” y por “una melodía rota”, subrayaba la singularidad de la voz poética de Rosalía, en el concierto de la poesía de su tiempo, la de Campoamor, Núñez de Arce o Zorrilla: “Cuando todos declamaban o cantaban, ella se atrevía sencillamente a hablar” -sentencia Díez Canedo-, “cuando todos se ceñían al endecasílabo y al octosílabo (...) ella adoptaba metros inusitados y combinaciones nuevas” (De Castro, 1972: 171).

Tres años más tarde, en marzo de 1912, Azorín, haciéndose eco del trabajo de Díez Canedo, publica en el periódico *ABC* de Madrid, un artículo titulado “Los líricos castellanos”, en el que arranca señalando la incomparable riqueza poética de la época -Juan Ramón Jiménez, Valle Inclán, los hermanos Machado- y, a continuación se pregunta quiénes fueron los precursores de este movimiento moderno -

¹³ Esta declaración nos recuerda un pasaje de la *Poética* de Campoamor en la que leemos: “la poesía en verso es el arte por excelencia, porque después de la arquitectura del asunto, el sentimiento lo adorna con la pintura de las imágenes, que son ideas con colores, y por último, le añade la rima y el ritmo, que es, a un tiempo, música y escultura” (Campoamor, 1995 128).

¿modernista?-, de su innovación y originalidad, de su forma inusitada y subversiva. Es allí donde cita un caso emblemático de hostilidad e incompreensión, el de Rosalía de Castro:

Quien sea artista, quien sienta hondamente la lírica, se quedará maravillado al leer por primera vez el libro de Rosalía Castro *En las orillas del Sar*. La maravilla y el asombro suben de punto cuando se echa la vista por la fecha de su publicación: 1884. Este libro pasó completamente inadvertido en España, a pesar de ser un libro capital que marcaba el punto de partida de la evolución moderna de la lírica española. (...) Rosalía de Castro fue la primera en España en romper con las formas métricas usuales en su tiempo.(...) Es indiscutiblemente, el precursor de la admirable pléyade lírica actual, al frente de la cual marcha Rubén Darío, como maestro querido y admirado por todos” (Azorín, 1912: 9-10).¹⁴

Azorín vuelve a escribir sobre Rosalía en *Andando y pensando (Notas de un transeúnte)*, de 1929 donde leemos: “En tanto que aquí, en la gran ciudad, los poetas lanzaban versos rotundos, enfáticos, declamatorios, allá, en un rincón de Galicia, había una mujer que iba, en silencio, componiendo unas poesías delicadas, suaves, íntimas,

¹⁴ Carballo Calero, un estudioso de la métrica rosaliana, considera que en su escritura se da “la superación de un ideal musical basado en la fluidez de la sucesión de versos homólogos por otra concepción, más compleja, de la armonía, fundada en la disonancia” (2006: 8). La tesis de este crítico sostiene que muchas de las que se consideran innovaciones métricas en la escritura poética de Rosalía proceden de la poesía barroca castellana (sería el caso de la endecha real o la silva arromanzada), modalidades que alcanzan el romanticismo (Espronceda, Andrés Bello) y anuncian los experimentos modernistas; en este sentido, ella sería “una post-romántica más que una pre-modernista” (Carballo Calero, 2006:50).

hinchidas de emoción (...). Su nombre ha sido ignorado por críticos, académicos, eruditos, catedráticos de literatura, formadores de antologías” (Azorín, 1959: 142)¹⁵. Será el siempre polémico Luis Cernuda quien muchos años después retome estas declaraciones de Azorín en torno a nuestra poeta, argumentando que el atributo de “poeta incomprendido” es una “desagradable afectación”, y que la ausencia del nombre de Rosalía de Castro en la Antología de Valera, por ejemplo, “fue, sin duda, por antipatía a la antipatía castellana de la poetisa y a su regionalismo intransigente, para no aludir a que, de tres de sus libros en verso, dos fueron escritos en gallego” (Cernuda, 2002: 99). El motivo de su preterición, continúa Cernuda, tampoco se debe a su condición de mujer, “como pensarán muchas feministas exacerbadas (...); al escribir en gallego la mayor parte de sus versos, ella misma limitó el alcance de su obra” (99). De todos modos, Cernuda cierra su estudio destacando el “atractivo” que la obra poética de Rosalía mantiene a través del tiempo y la necesidad de “contar con ella”.

En 1916, el escritor y periodista Jacinto Octavio Picón fue el encargado de contestar el Discurso de Ingreso a la Real Academia Española que pronunciara Augusto González Besada en torno a la figura y la obra de Rosalía de Castro. En dicha ocasión, vuelve a ponerse sobre el tapete la debatida cuestión de la innovación formal que comportaba el poemario castellano de la autora. Por una parte, González Besada afirmaba: “es de admirar el desembarazo magistral con que maneja toda clase de metros conocidos o inventa los

¹⁵ También Miguel de Unamuno, en *Andanzas y visiones españolas*, se refiere a “Aquel libro peregrino al que apenas si se empieza a hacer justicia, en rimas castellanas, que se titula *En las orillas del Sar*”. Y en 1912 afirmaba: “prefiero estas rimas castellanas a las gallegas [...]. Son éstas más líricas, más personales, más universales, en fin” (Alonso Montero 1983: 295).

adecuados para expresar sus pensamientos y la facilidad con que lo hace, destacándose fragante y renovada, maravillosa de agilidad y alcanzando las más altas cumbres de la armonía.” (VVAA, 1916: 52). La respuesta de Picón no se hace esperar y allí leemos:

Por esto mismo causa extrañeza que incurriera en el error de emplear metros desagradables, como el de diez y seis sílabas formado por dos hemistiquios, que adolece de pesado; y combinaciones ásperas; por ejemplo: la de los versos de once sílabas con los de ocho, y la todavía peor del octosílabo con el de diez (...) Poco valen los versos cuando no tienen otro mérito que el de sonar bien; pero los que suenan mal deben rechazarse, así vengan repletos de ideas y pensamientos alambicados: quien no tenga más que ideas, póngalas en prosa; aunque si carece de oído, también la hará mala; y no se pretenda que combinaciones extravagantes y versos inarmónicos sirven para traducir las delicadezas y exquisiteces del alma moderna (VVAA, 1916: 84-5).

Manuel Murguía, su esposo, en el prólogo al libro se refiere explícitamente a esta faceta renovadora de la métrica castellana que exhibe la escritura poética de Rosalía al apostar por nuevas combinaciones y adoptar metros inusitados: “*En las orillas del Sar* fue (...) mirado (...) como un atrevimiento indisculpable por unos; para los más como un enigma. Todos se detuvieron para juzgarlo, concluyendo por confesar que las nuevas combinaciones de que hacía alarde ni las admitía la costumbre ni las comprendía su oído” (De Castro, 1972: 559). En este mismo texto preliminar, Murguía señala también la diversa recepción que esta obra

tuvo dentro y fuera de Galicia; mientras el juicio de “los que se tenían por entendidos” fue severamente crítico, los gallegos emigrados en Cuba y Argentina replicaban la enorme aceptación popular de sus canciones: “sus versos, impregnados de los sentimientos populares, fueron aceptados por la musa campesina y sellados por la gente iletrada con sello imborrable” (De Castro 1972: 564).¹⁶

En su canónico estudio, Marina Mayoral afirma que, “primero el silencio y después la mitificación han hecho de Rosalía de Castro una figura mal conocida” (1974:15). Pero después de este rápido repaso de la recepción de su obra, resulta bastante cuestionable insistir en el “silencio” de que habla Mayoral. Insistir en ello, quizá, acabe contribuyendo también a la mitificación de la figura de la poeta. Es cierto, sin embargo, que la repercusión inmediata que suscitó la aparición de *En las orillas del Sar*, tuvo como campo casi exclusivo¹⁷¹⁸ el de la misma Galicia: la tierra de su autora y la Galicia trasterrada de los gallegos emigrados en Cuba y en Argentina. Waldo Insúa, director de *El eco de Galicia*, en La Habana, escribe:

¹⁶ Jacinto Picón afirma que “*En las orillas del Sar*, publicado en 1884, pasó inadvertido: “Estaba escrito por una mujer, en el fondo de una provincia”. (1916: 80) Carlos Balañas dedica un estudio a “La recepción popular de Rosalía”. *Actas do Congreso Internacional do estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. (1986). Tomo I, Consello da Cultura Galega. Universidade de Santiago de Compostela, 163-177.

¹⁷ Para obtener un detallado panorama de la bibliografía crítica sobre la obra poética rosaliana se puede consultar el trabajo de Catherine Davies (1983), “Rosalía de Castro, criticism 1950-1980: the need for a new approach”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 61, 211-220.

¹⁸ Enfatizo el “casi” porque en la misma nota, Insúa transcribe la impresión -primero de “extrañeza” y “sorpresa” por la “rara variedad rítmica”, pero haciendo justicia a la “originalidad” y a “la profundidad de ideas”- causada por el libro en los cenáculos literarios de Madrid (Bouza Brey, 1961:237). Incluso, según Alonso Montero, algún poema de este libro fue traducido al italiano en 1885, un año después de su aparición (1983: 14).

Explícase así que Rosalía de Castro, la tórtola gallega, *con más genio, intuición y sensibilidad que la mayor parte de los poetas cortesanos*¹⁹ que en Madrid, con los más altos puestos del Estado, monopolizan, gracias al solicitado aplauso, la atención de los que leen, permanezca aislada, triste y pobre en su modesta casa de Padron, y que los gallegos de Cuba (...) sean los únicos que saben comprender sus dolores y enviarle (...) la prueba del gran respeto que les inspira. (Bouza Brey, 1961: 236).

Cuando leemos apreciaciones como la que antecede, en ese preciso contexto de puja entre la metrópolis y la provincia, entre corte y aldea, es donde cobra nuevo sentido la ya citada opinión de Luis Cernuda

Poesía y pensamiento

Tal como as nubes
que impele o vento,
i agora asombran, i agora alegran
os espazos inmensos do ceo,
así as ideas loucas que eu teño,
as imaxes de múltiples formas,
de estranas feituradas, de cores incertos,
agora asombran,
agora acrarán
o fondo sin fondo do meu pensamento.
o fondo sin fondo do meu pensamento.
(*Follas Novas*)

¹⁹ Cursivas en el original.

El título del libro *-En las orillas de Sar-* nos sitúa con extrema precisión en la geografía gallega, pero sin anclar la enunciación en un punto fijo sino habilitando el desplazamiento de la voz por la elección del plural “orillas”. La fluctuación, implícita ya en la imagen del río que recorre la provincia de La Coruña y desemboca precisamente en Iria Flavia (Padrón) acompaña el permanente desplazamiento de la voz enunciativa no sólo por espacios diversos (Trabanca, Fondóns, Padrón, Miranda, Castro, Compostela, el Sar, el Turia) sino, fundamentalmente, por tiempos enfrentados, el pasado evocado y el presente de la enunciación.

La mayor parte de los poemas del libro nos propone un proceso cognitivo que tiene como disparador la atenta contemplación del mundo exterior, material y sensible, instancia en que se produce la empatía con lo observado y acontece la experiencia; luego vendrá, como conclusión, la meditación. Esa experiencia descrita minuciosamente conlleva una epifanía o iluminación en la que el lector cree porque viene acompañada de un tono aparentemente autobiográfico.

Si bien la experiencia de aprehensión sensorial del paisaje -“veo/ el templo que quise tanto” (De Castro, 1976: 313)²⁰; “oigo el toque sonoro que entonces/ a mi lecho a llamarme venía” (314)- se apoya en objetos inmutables -“ese sol es el mismo” (314)- es el sujeto el que ha sido radicalmente transformado por el tiempo transcurrido, y quien busca desde un presente de aflicción y de tinieblas, recuperar la dicha pasada, la esperanza, la fe. En este sentido, resulta muy poderosa la imagen que se repite en varios

²⁰ La numeración de las páginas corresponde en todos los casos a la siguiente edición: Rosalía de Castro, *Poesías. Cantares Gallegos. Follas novas. En las orillas del Sar*. (1976). Vigo: Patronato Rosalía de Castro. La presente edición, a cargo de Carballo Calero, sigue la edición princeps de 1884.

poemas del libro, me refiero, por un lado, al poema III en el que leemos: “Yo veía entre nubes de incienso,/ visiones con alas de oro/ que llevaban la venda celeste/ de la fe sobre sus ojos” (314) y, por el otro, a un largo poema sin título donde se implora: “Señor, entonces,/ piadoso y compasivo/ vuelve a mis ojos la celeste venda/ de la fe bienhechora que he perdido” (320).²¹ Allí, en ese punto, parece cerrarse ese amplio y difuso abanico de posibilidades interpretativas que el texto venía habilitando desde un comienzo. A partir de allí releemos las reiteradas lexías rosalianas que saturan el libro - “duda”, “incertidumbre”, “desengaño”, “temor”, “amargura”, “lucha”, “pena”, “dolor”- dentro del contexto de una crisis de tintes religiosos que enfrenta al sujeto al creciente temor del sinsentido de la vida.²² Cabe repetir aquí que en la segunda edición de este poemario, la de 1909, se suman, como dijimos, doce nuevos poemas, y que el último, el que cierra el libro, supone una sustancial modificación tonal en lo concerniente a la temática religiosa del mismo. Mientras en la edición princeps de 1884, la única realizada en vida de la autora, el volumen se cierra con una serie de poemas en torno al motivo de la muerte y de la vanidad de las glorias humanas, en la edición preparada por Murguía el cierre le imprime a todo el libro un tono esperanzador sustentado en la aceptación y la resignación cristiana: “Tan solo dudas y terrores siento,/ divino Cristo, si de Ti me aparto;/ mas

²¹ El símbolo de la “venda de la fe” perdida o rota reaparece en varios poemas del libro asociado siempre a un planteo de tipo filosófico-existencial: “Y fue, desde que rota cayó la venda al suelo,/ algo que mata el alma y que envilece el cuerpo” (De Castro, 1976: 348) o “viendo como la Fe que guió un día/ hacia el desierto al santo anacoreta,/ hoy con la misma venda transparente/ hasta el umbral de lo imposible os lleva” (De Castro, 1976: 393). Junto a éste, hay otros símbolos que se reiteran a lo largo de toda su obra poética, como el de la “copa” o la “sombra”.

²² El poema titulado “Santa Escolástica” nos propone una fe no trascendente sino deductiva o emotiva, que nace de la experiencia del goce y la emoción estética.

cuando hacia la Cruz vuelvo los ojos,/me resigno a seguir con mi calvario” (de Castro, 1972: 656).

En el prólogo al libro de Marina Mayoral, Rafael Lapesa señala a Rosalía de Castro como una precursora del unamuniano “sentimiento trágico de la vida”, y afirma:

Lucha entre la fe y la duda; mejor dicho, consciente de haber perdido la fe, quiere recobrarla, sin que su alma atormentada lo consiga plenamente. Se pregunta por qué, existiendo Dios, es posible la victoria del mal; protesta por la eternidad del infierno como castigo del pecado y manifiesta su descreimiento respecto a la vida futura. Como don Miguel, dirá que la esperanza en la otra vida es ilusión, es sueño; pero, también como don Miguel, quiere abrir una puerta a esa ilusión, siquiera sea con un “¿quién sabe?...” (Mayoral, 1974:9).

Pero hay en el fondo de la escritura poética de Rosalía un cauce más profundo, también en perpetuo movimiento, me refiero al ritmo incesante de su pensamiento.²³ Se trata de un conflicto irresoluble, en permanente tensión, que acontece en la interioridad del sujeto como auténtico campo de batalla: “Cuando en las nubes hay tormenta/ suele también haberla en su pecho;/mas nunca hay calma en él, aun cuando/ la calma reine en tierra y cielo;/ porque es entonces cuando torvos/ cual nunca riñen sus pensamientos” (354). A la plasmación

²³ En idéntico sentido opera el siguiente pasaje de Jacinto Picón: “Muchas de sus composiciones carecen de título, como si hubiese querido callar la causa que las inspiró, y todas son tristes; mas esta igualdad no engendra monotonía ni hace cansada la lectura, porque la fatiga que pudiera ocasionar el tono constantemente lastimoso, está evitada por la *abundancia y variedad de ideas*”. (VVAA, 1916: 2) La cursiva es mía.

de dichos conflictos dramáticos contribuye, desde lo estructural, el armado dialógico de muchos de los poemas - técnica de distanciamiento y figuración del desdoblamiento propiamente romántico- donde confrontan voces antagónicas, y desde lo topológico, las antítesis y los oxímoros de raigambre barroca.

Son muchos los poemas que intentan cristalizar en imágenes el fluir constante del pensamiento; lo leemos ya en el poema inicial del libro: “que en el rudo vaivén en que sin tregua/ se agitan mis pensamientos” (313), y también en el conocido verso de reminiscencias barrocas: “-Detente un punto, pensamiento inquieto” (323). En este último caso, se quiebra la monología dominante a través de un desdoblamiento de la voz poética que objetiva la enunciación al materializar al pensamiento como a un “tú” al que se apela a través del vocativo y de la interrogación retórica: “¿Nada de esto te halaga ni encadena?”. La alternancia enunciativa da cabida aquí a la voz del otro: “-Dejadme solo y olvidado y libre; quiero errante vagar en las tinieblas;/ mi ilusión más querida/sólo allí dulce y sin rubor me besa.” Como vemos, en la escritura rosaliana hay pensamiento y reflexión sobre el pensamiento, una actitud autoconciente que comporta un claro gesto de autorreflexividad. En este sentido, lo que para una estudiosa como Marina Mayoral es un “perjuicio” de la calidad poética de su obra -“Rosalía interrumpe con frecuencia una narración (sic) para intercalar una reflexión de carácter personal, consideraciones generales sobre la vida o la virtud o el placer, etc., o sacar conclusiones didácticas” (1974: 380)-, en nuestra interpretación, dicha interferencia es la que le otorga el sentido primero y último al poema.

Algo similar ocurre en el poema que comienza con los versos: “Alma que vas huyendo de ti misma,/¿qué buscas insensata en las demás?” (334). En este caso, no asistimos a la alternancia comunicativa del diálogo, y la voz

contrapuntística se nos revela en estilo indirecto: “¡Que hay en el cielo estrellas todavía,/ y hay en la tierra flores perfumadas!”, para cerrarse con la sentencia desconsolada del final: “¡Sí...! Mas no son ya aquellas/que tú amaste y te amaron, desdichada”. Por su parte, en el poema que comienza con el verso “No subas tan alto, pensamiento loco” (336), la tensión interna, la lucha agónica, que se verifica en la constitución misma del sujeto poético rosaliano adquiere visos del más estricto dramatismo al exteriorizar las posiciones encontradas y, a través de un razonamiento deductivo, arribar a la sentenciosa conclusión final: “Por eso las grandes dichas de la tierra/ tienen siempre por término grandes catástrofes” (336). El carácter agonístico de la subjetividad poética queda perfectamente plasmado en los siguientes versos: “pensaban que estaba ocioso/ en sus prisiones estrechas,/ y nunca estarlo ha podido/ quien firme al pie de la brecha,/ en guerra desesperada/ contra sí mismo pelea” (377). Estamos siempre ante un tipo de “pensamiento” que desafía y revoluciona el orden concertado, el campo de predicación así nos lo revela: inquieto, loco, agitado, insensato, audaz, entre otros.

La gravitación del pensar atraviesa el discurso lírico de Rosalía, atrayendo hacia su órbita incluso a aquellos poemas de temática indudablemente amorosa. La necesidad de penetrar en los pensamientos del ser amado es el nudo conflictivo de un extenso poema dialogal -“¡quién supiera en qué piensas, amor de mis amores” (363)- pero la conclusión arroja un saldo a favor del secreto: “No pienses, pues, bien mío, no pienses en qué pienso”. El peso de lo conceptual y el componente reflexivo atraviesan, como vemos, esta escritura.

Simultáneamente, el sujeto se inviste con la máscara rendida y cansada del caminante, del “viajero”, del “mendigo”, del “huésped”, del errante -“y la incertidumbre amarga/ del viajero que errante no sabe/ dónde dormirá

mañana” (313), leemos en el poema inicial-, en consonancia con la analogía mayor de ribetes claramente existenciales: la del hombre como “huésped/ de un día en este mundo terrenal/ en donde nace, vive y al fin muere./ cual todo nace, vive y muere acá” (319). La reflexión contenida en estos versos finales es la conclusión de un extenso poema dedicado a la muerte del hijo, dato de la biografía de la autora. La voz lírica se debate entre la fe y la esperanza en una sobrevivida más allá de la muerte, sin embargo, los asertivos versos finales son contundentes: “Nada hay eterno para el hombre”.²⁴ Alonso Montero, uno de los principales estudiosos de su obra, afirma que “la crítica más rigurosa ha visto, en estos diez últimos años, una auténtica poesía metafísica en Rosalía” (1983:7).

Son muy frecuentes en el libro, los poemas que exponen y desarrollan tópicos clásicos vinculados al “tempus fugit”, al “vita brevis”, al “carpe diem”, al “memento mori”, al “vanitas vanitatis”, al “odi et amo” catuliano, pero también al desencanto romántico del espejismo del amor, de la ilusión de eternidad en la línea del pensamiento leopardiano, al ansia incesante de un absoluto que siempre se le niega al sujeto, adoptando el tono nostálgico y elegíaco derivado de un “doloroso sentir”, muy al modo garcilasiano.²⁵

Como decíamos, la focalización de la atención va describiendo también un amplio abanico de posibilidades que va de la contemplación del paisaje al buceo en la

²⁴ Para profundizar en las diversas versiones de este poema (con significativas diferencias en lo concerniente a la carga ideológica del texto) remitimos al minucioso artículo de Lucía García Vega (2013). “Rosalía de Castro y su hijo Adriano. Génesis y desarrollo de un poema elegíaco”, en *Revista de Filología Románica*, vol. 30, núm. 1, 53.

²⁵ Begoña Regueiro Salgado aborda la escritura de Rosalía de Castro desde los presupuestos filosóficos de la saudade, la *sehnsucht* fichteana y la angustia. “Estoicismo, nihilismo, saudade: pesimismo y filosofía en el segundo Romanticismo español”, *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, N° 36, 2011: 293-334.

subjetividad, y de la clausura en el yo a la apertura hacia el otro, con una clara voluntad de intervención social en la línea del romanticismo social que inaugura Victor Hugo. Es el caso de los poemas titulados “Margarita” y “Los tristes”. En el primero, la figura protagónica de la historia que se nos cuenta es la de una prostituta -“Carne, tentación, demonio,/ ¡oh!, ¿de cuál de vosotros es la culpa?/ ¡Silencio...!” (326). La voz poética situada muy lejos de la usual condena, exhibe un *ethos* compasivo y comprensivo: “Es que en medio del vaso corrompido/ donde su sed ardiente se apagaba,/ de un amor inmortal los leves átomos,/ sin mancharse, en la atmósfera flotaban” (326). Azorin advirtió tempranamente este posicionamiento de la voz poética cuando afirma: “Ante estos versos, tan nobles, tan anchamente humanos (acordaos de las tradicionales condenaciones), nuestra simpatía va, desbordante y efusiva, hacia la poetisa y hacia la mujer pintada en su poema” (1959: 143). Idéntica mirada exhibe el segundo de los poemas citados, cuyo protagonista será “el triste y fugitivo reo” (327), pero en el cual se verifica un enfrentamiento mayor, de tintes dramáticos y dialógicos: la incompreensión de los dichosos hacia los desheredados, los desengañados, los hambrientos, los sedientos, los desposeídos, los tristes.²⁶ El sujeto poético se identifica empáticamente con estos seres marginados por la sociedad, y así lo leemos en los siguientes versos que retratan lo que llama la “experiencia del mendigo”:

Cuando sopla el Norte duro
y arde en el hogar el fuego,

²⁶ Yara González- Montes afirma respecto de este poema: “La figura trágica no está sola: la acompaña siempre el coro, “los tristes”, que es como decir el pueblo gallego” (1986: 132). También subraya el carácter ético del posicionamiento de la voz autoral: “Rosalía se aísla por una condición ética (...) Existe un desprecio moral que la lleva a decidirse por una desierta estancia interior donde prefiere mantenerse sola” (González Montes, 1986: 128).

y ellos pasan por mi puerta
flacos, desnudos y hambrientos,
el frío hiela mi espíritu,
como debe helar su cuerpo,
y mi corazón se queda
al verles ir sin consuelo,
cual ellos, oprimido y triste,
desconsolado cual ellos.
(...)
Experiencia del mendigo,
era precoz como el mal,
implacable como el odio,
dura como la verdad. (355)

Estos personajes individualizados -la prostituta, el reo, el mendigo, el labrador²⁷- van cediendo, a su vez, a un colectivo que los engloba, “la pobre familia campesina”, “este pueblo sufrido” como leemos en el poema “Los robles”, aludiendo a todo el pueblo gallego: “Allá en tiempos que fueron, y el alma/ han llenado de santos recuerdos,/ de mi tierra en los campos hermosos,/ la riqueza del pobre era el fuego,/ que al brillar de la choza en el fondo, calentaba los rígidos miembros/ por el frío y el hambre ateridos/ del niño y del viejo” (330). La voz poética que comienza siendo “lamento” o “gemido” va adquiriendo, de a poco, la fuerza del grito de denuncia, el que se opone al silencio -“¡Lo vieron y callaron...con silencio/ que causa asombro y que contrista el alma!” (339)-, el que se rebela y da testimonio de cuanto pasa: “mas ¡oh, Señor! a consentir no vuelvas/que de la helada indiferencia el soplo/ apague la protesta en nuestros labios, / que es el silencio hermano de la muerte/ y yo no quiero que mi patria muera” (340). La función de la escritura poética es, para Rosalía, como lo será para los poetas sociales

²⁷ Ya en el Prólogo a *Follas novas*, declaraba que “aldeanos y marineros” constituían “la verdadera gente de trabajo” en Galicia. (De Castro, 1972: 410).

del siglo XX, “reproducir, hasta sin pensarlo, la eterna y dolorida queja que hoy exhalan todos los labios” (De Castro, 1998: 104) porque para ella el poeta no puede prescindir del medio en que vive ni ser ajeno a su tiempo. En su libro *El romanticismo social*, Roger Picard se centra en el carácter fuertemente reformista en lo social y en lo moral que caracterizó a los escritores de la época, y afirma algo que arroja luz sobre esta cuestión: “Los románticos no tomaron del cristianismo solamente sus aspiraciones al más allá y sus esperanzas infinitas, sino que además le deben en parte, su amor a los humildes, su sentimiento humanitario y su piedad suprema” (Picard, 2008:36).

Es en la figura del emigrado donde se cruza lo individual y lo colectivo, lo existencial y lo socio-político. En una suerte de cuadro o escena pictórica, se nos relata la despedida de aquellos que abandonan las “humildes tierras”, “el palomar nativo”²⁸ (344-345) en busca de una “patria ajena” en donde hallar “el duro pan que nos negó la patria”. La reflexión de la voz poética se hace cargo, a la vez, del dolor moral (disfrazado de falsa esperanza en los que parten) y de la culpa (proyectada no hacia quienes emigran sino a las causas que obligan a la misma): “cuánto en ti pueden padecer, oh, patria,/ ¡si ya tus hijos sin dolor te dejan!”. Asimismo, en el poema titulado “¡Volved!”, el sujeto invoca a aquellos “pobres desheredados” y los insta al regreso. En la concepción rosaliana, fuera del “viejo hogar” y de la “propia tierra”, el hombre no hallará jamás descanso; la voz del yo cobra presencia cuando afirma: “yo os lo digo y os juro/ que hay genios misteriosos/ que os llaman tan sentidos y amorosos/ y con tan hondo y dolorido acento/ que hacen más

²⁸ Junto con la del nido, otra metáfora muy empleada para la figuración del tema de los emigrados, es la del barco: “-¡Se han ido/ como el barco perdido/ que para siempre ha abandonado el puerto!” (De Castro, 1976: 346).

triste el suspirar del viento” (346), apelando, por primera vez en este libro, al argumento mitológico celta.

Celia Fernández Prieto señala que la historia de las ideas literarias en el siglo XIX español dibuja “un trazado sinuoso, irregular”, en que conviven y se superponen “las sensibilidades ilustrada, romántica, positivista-realista y modernista finisecular” en un contexto histórico- político muy convulso -absolutismo, guerra carlista, golpes militares, tensiones entre la burguesía y sectores de la oligarquía y el clero-, y en el que “el pensamiento sobre la literatura implica opciones políticas, ideológicas, religiosas y morales” (Fernández prieto, 2010:439). En este contexto, la modernidad de la escritura poética de Rosalía, además de la renovación formal que retoma de la poesía del primer romanticismo y extrema prefigurando los poemas modernistas, se puede leer a partir de la triple reflexión que exhibe su libro. La reflexión existencial, precursora del pensamiento unamuniano, regida por una mirada interior que nos conduce hacia la intimidad del yo, hacia ese pozo negro de la duda ante la pérdida de la fe y el irremediable sinsentido de la existencia. La reflexión social, hacia los marginados y desposeídos, desde un *ethos* comprensivo y compasivo que prefigura a los poetas sociales del siglo XX (es significativo el rescate que de ella realiza Blas de Otero en sus *Historias fingidas y verdaderas*). Por último, el pensamiento político, la toma de conciencia hacia los problemas de su patria, Galicia, muy en la línea de los pensadores noventaiochistas ante el llamado “problema de España”. La suya es una voz que empieza siendo lamento y queja y termina siendo grito; comienza siendo interior para abrirse hacia los otros.

Dentro de este tardo romanticismo español, al que, según señalábamos páginas arriba, pertenece Rosalía de Castro, podemos distinguir dos grandes modelos estéticos instaurados en la segunda mitad del siglo XIX: por un lado, el

programa trascendentalista becqueriano²⁹ y, por otro, el programa socio-político de Rosalía. Diríamos que en ellos están ya en germen las sucesivas manifestaciones estéticas posteriores con sus particulares modos de adhesión, sus tensiones, sus cruces, sus continuidades, sus variaciones y disidencias. En este sentido, Emilio González López en el capítulo titulado “Rosalía y Bécquer” afirma, sin ocultar sus preferencias:

Y así como su compañera Rosalía de Castro no sólo se preocupa de sus propios dolores y problemas sino que busca en el alma de sus gentes y sufre cuando ellas sufren porque sabe identificarse con la angustia de cuantos la rodean, rebosante de humanidad y ternura; Bécquer se encierra en su propio yo y de él no sale. Representa pues una segunda fase del presimbolismo si consideramos a Rosalía como la primera manifestación de esta tendencia. El primer simbolismo, el de Rosalía, es un antecedente del arte de algunos modernistas españoles, principalmente poetas, como Antonio Machado, llenos de preocupaciones nacionales, y el segundo, el de Bécquer lo es de Juan Ramón Jiménez y su escuela (González López, 1954:628).

²⁹ La preocupación autorreferencial -la postulación de una auténtica teoría poética- que vemos insistentemente en las *Rimas* de Bécquer, es casi inexistente en Rosalía. Su discurso reflexivo, que abarca tantos campos, ignora casi por completo la autorreflexión. Quizá el único poema del libro que aborda oblicuamente esta cuestión sea el que comienza con los versos: “*La palabra y la idea...Hay un abismo/entre ambas cosas, orador sublime*” (De Castro, 1976: 384). Aquí se califica a la palabra humana de “desventurada y muda”, de “torpe y vana.” (385), incapaz de expresar el misterio de la vida y de la muerte.

En *Españoles de tres mundos*, Juan Ramón Jiménez realiza un retrato o “caricatura lírica” (1942:11), una suerte de evocación de la muerte de Rosalía de Castro, y llama poderosamente la atención que la imagen que de ella rescata el poeta de Moguer sea precisamente la de la mujer pensando. Empieza así:

Llueve en toda Galicia. (...) Rosalía de Castro piensa, de luto en la puerta de su casa, su campo, casa cubo con maíz, uva, horreo medio, agua corriente cercana. Ve llover en lo verde blando, en la tierra líquida, en el agua terrosa; pasar entre agua y agua, la vaca constante, el albino adolescente descolorido, el saludador astroso, el peregrino lanudo, el cura mugriento, la niña pecosa, débil, el pequeño carro lamentoso. (...) Pobreza y soledad. Ansia, congoja, asfixia de tanta soledad y pobreza circundantes (...) Rosalía de Castro, lírica gallega trágica, desesperó, lloró, sollozó siempre, negra de ropa y pena, olvidada de cuerpo, dorada de alma en su pozo propio. Anda loca con su ritmo interior, fusión de lluvia llanto, de campana corazón (...) La rodean tumbas gemelas, llenas o vacías, de una eterna tarde gallega de difuntos, otras pobres Rosalías, más viejas o más jóvenes, “viudas de vivos y muertos”, que nadie consolará. (Jiménez, 1942:30).

Bibliografía

Alonso Montero, Xesus. Prólogo, edición y notas a *En las orillas del Sar de Rosalía de Castro*. Salamanca: Ediciones Anaya, 1969. Impreso.

- Alonso Montero, Xesús. Rosalía de Castro. *Obras completas*. Santiago de Compostela: Sálvora, vols. II, 1983. Impreso.
- Azorín. *ABC*. 19 de marzo de 1912. Impreso.
- Azorín. *Andando y pensando (Notas de un transeúnte)*. Bs.As.: Espasa-Calpe, 1959. Impreso.
- Ballart, Pere. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994. Impreso.
- Bouza Brey, F. “Manuel Barros, escritor emigrado, amigo de Rosalía y los orígenes del libro *En las orillas del Sar*”. Santiago de Compostela: *Cuadernos de Estudios gallegos* Tomo XVI (1961): 218-241. Impreso.
- Bouza Brey, F. “Comunicación de Rosalía y sus hijas con la familia paterna”. *La voz de Galicia*, 18 de julio de 1985. Impreso.
- Campoamor, Ramón de. *Poética*. Gijón: Universos, 1995. Impreso.
- Carballo Calero, Ricardo. “Sobre el sentido de las innovaciones métricas de Rosalía de Castro”. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 4 (1981):45-52. Impreso.
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, (2006): 45-52. Impreso.
- Casas, Arturo. “La función autopoética y el problema de productividad histórica”. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (Eds.). *Poesía histórica y (auto) biográfica (1975-1999)*. Madrid: UNED, 1999. Impreso.
- Cernuda, Luis. “Rosalía de Castro (1837-1885)”. *Prosa I. Obra Completa. Volumen II*. Madrid: Siruela, 2002. Impreso.
- De Castro, Rosalía. *Las literatas. Carta a Eduarda*. En *Almanaque de Galicia*. Lugo: Imprenta de Soto Freire, 1886. Impreso.

- De Castro Rosalía. *Obra completa*. Padrón: Fundación Rosalía de Castro, 1996. Impreso.
- De Castro, Rosalía. *Obras completas*. Tomo III, Madrid: Páez, 1909. Impreso.
- De Castro, Rosalía. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1972. Impreso.
- De Castro. *Poesías. Cantares Gallegos, Follas novas, En las orillas del Sar*. Vigo: Ediciones do Patronato, 1976. Impreso.
- Doce, Jordi. *Imán y desafío. Presencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea*. Barcelona: Península, 2005. Impreso.
- Fernández Prieto, Celia. “Literatura y nacionalismo español (1808- 1900), Pozuelo Yvancos, José María (dir.). *Historia de la literatura española*. 8. *Las ideas literarias 1214-2010*. Crítica, (2011): 439-553. Impreso.
- García Negro, María Pilar. *O clamor da rebeldía. Rosalía de Castro: ensaio e feminismo* (capítulos I, IX y X). Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 2010: 13-17, 169-172, 173-176. Impreso.
- García Negro, María Pilar. “Rosalía de Castro. La inauguradora de la modernidad gallega”, 2010. 3 de junio de 2015. Ruta: <http://territorio.aelg.org/Resources/rosalia_xunto.pdf
- García Vega, Lucía. “Rosalía de Castro y su hijo Adriano. Génesis y desarrollo de un poema elegíaco”. *Revista de Filología Románica*, 30, (2013): 1- 53.
- González López, Emilio. *Galicia, su alma y su cultura*. Centro Galego de Bs.As.: Ediciones Galicia, 1954. Impreso.
- González-Montes, Yara. “Las desiertas estancias interiores de Rosalía”, *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro*, Volumen 2.

- Universidade de Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1986. 127- 133. Impreso.
- Jiménez, Juan Ramón. *Españoles de tres mundos. Viejo mundo, nuevo mundo, otro mundo. (Caricatura lírica 1914-1940)*. Buenos Aires: Losada, 1942. Impreso.
- Mayoral, Marina. *La poesía de Rosalía de Castro*, Madrid: Gredos, 1974. Impreso.
- Murguía, Manuel. Todas las cartas con Manuel Murguía, 1881. 22 de junio de 2015. <<http://epistolarios.consellodacultura.org>>
- Naya Pérez, Juan. “Murguía y su obra poética”, *Boletín de la Real Academia Gallega* 289-293 (1946): 91-111. Impreso.
- Picard, Roger. *El romanticismo social*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2008. Impreso.
- Rábade Villar, María do Cebreiro. “La teoría de la subjetividad en la obra narrativa de Rosalía de Castro. Claves para una nueva política emocional”. *Actas del IX Congreso Argentino de Hispanistas*. 2010. Web 30 jul. 2015. <<http://elmecs.fahce.unlp.edu.ar/ixcah/actas/rabade-villar-maria-do-cebreiro.pdf>>
- Regueiro Salgado, Begoña. “Estoicismo, nihilismo, saudade: pesimismo y filosofía en el segundo Romanticismo español”. *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 36 (2011): 293-334. Impreso.
- Villanueva, Darío. “Nueva aportación a las Poesías Completas de Rosalía de Castro y a su hermenéutica”, *El polen de ideas*. Barcelona: PPU, 1991. 227-247. Impreso.
- VVAA. *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Augusto González Besada*. Madrid: Imprenta Clásica Española, 1916. Impreso.