

Trabajo de Fin de Máster  
en *Formación e investigación literaria y teatral en el contexto europeo*

*EN LAS ORILLAS DEL SAR: ROSALÍA DE CASTRO Y  
EL DESPERTAR DE UNA NUEVA VOZ LÍRICA FEMENINA*

Autora: María Vázquez Guisán  
Tutora: Dr.<sup>a</sup> D.<sup>a</sup> Ana María Freire López

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura  
Facultad de Filología  
UNED

Curso 2016-2017



**DECLARACIÓN JURADA DE AUTORÍA DE TRABAJO ACADÉMICO**  
**TRABAJO DE FIN DE MÁSTER**

Fecha: 1 de junio de 2017

Quien suscribe:

Apellidos y nombre: <b>Vázquez Guisán, María</b>
D.N.I.: <b>33290175K</b>

Hace constar que es el autor del trabajo:

Título completo del trabajo <b>En las orillas del Sar: Rosalía de Castro y el despertar de una nueva voz lírica femenina</b>
---

Y manifiesta su responsabilidad en la realización del mismo, en la interpretación de datos y en la elaboración de conclusiones. Manifiesta asimismo que las aportaciones intelectuales de otros autores utilizados en el texto se han citado debidamente.

En este sentido,

**DECLARA:**

- ✓ Que el trabajo remitido es un documento original y no ha sido publicado con anterioridad, total o parcialmente, por otros autores.
- ✓ Que el abajo firmante es públicamente responsable de sus contenidos y elaboración, y que no ha incurrido en fraude científico o plagio.
- ✓ Que si se demostrara lo contrario, el abajo firmante aceptará las medidas disciplinarias o sancionadoras que correspondan.

Fdo.

*María Vázquez G.*

## Índice

I.	INTRODUCCIÓN	4
II.	LA «LOCA» DE LAS ORILLAS DEL SAR	6
	<i>Las alas perdidas del «ángel del hogar»</i>	8
	<i>Por qué las musas no deben escribir</i>	15
	<i>Ser o no ser poeta: el dilema de la «poetisa»</i>	18
	<i>«Ahí va la loca, soñando»</i>	21
III.	ROSALÍA DE CASTRO, ¿UNA FEMINISTA?	28
	<i>Logros y riesgos de la crítica feminista</i>	32
	<i>La «traducción feminista» de En las orillas del Sar</i>	41
IV.	UNA NUEVA VOZ DE MUJER SE DESPIERTA	45
	<i>En las orillas del Sar: una voz poética al margen</i>	47
	<i>Sentido y alcance de la renovación rosaliana</i>	54
	<i>Una voz subversiva ante el género</i>	64
	<i>Rosalía de Castro y el futuro de la poesía</i>	68
V.	CONCLUSIONES	75
VI.	APÉNDICE	78
VII.	BIBLIOGRAFÍA	79

## I. Introducción

De no haber fallecido a los 48 años, quizá Rosalía de Castro hubiera alcanzado a poner un pie en el siglo XX. Ella no pudo hacerlo. Sin embargo, quienes mejor la han estudiado creen que su poesía, por el contrario, sí lo hizo. Y, por eso, además de compararla con Bécquer, la han situado junto a él en el comienzo de la poesía española moderna. Antes de llegar hasta aquí, la escritora, nacida en Santiago de Compostela el 24 de febrero de 1837, dio a luz también la que ha sido considerada, por su parte, la primera gran obra de la literatura gallega contemporánea, *Cantares gallegos* (1863), un poemario de juventud al que siguieron, en su madurez, dos libros de poesía igualmente insólitos para la época, *Follas novas* (1880), escrito en gallego, y *En las orillas del Sar* (1884), que escribió en castellano y que se convertiría en su último libro publicado, un año antes de morir en Padrón el 15 de julio de 1885.

En Galicia, la tierra donde crecí y en la que me senté por primera vez delante de un pupitre, Rosalía de Castro es una figura mítica que, de algún modo, forma ya parte del paisaje gallego. Así al menos lo recuerdo yo de niña, al otro lado de la ventanilla del coche, con su enigmático rostro impreso en el cristal, mientras recorría con mi familia aquellas sinuosas carreteras, sentada en el asiento trasero y escuchando una y otra vez, kilómetro tras kilómetro –porque era una de las cintas favoritas de mi madre–, la voz incansable de Amancio Prada. ¡Cuántas veces habré escuchado aquellas canciones! Y, aun así, qué felicidad renovada cada vez que volvía a sonar «Adiós, ríos; adiós, fontes», y también «Campanas de Bastabales». Porque nunca me cansaba de escucharlas. Para mí, Rosalía de Castro era entonces una hermosa voz de hombre que cantaba en gallego y que salía en busca de «prados, ríos, arboredas, / pinares que move o vento...» (CASTRO, 1985: 117) desde la ventanilla del coche. Por eso, fue una enorme sorpresa descubrir años más tarde que aquella mujer –que, entre otros lugares de la toponimia gallega, daba nombre a mi instituto en Santiago de Compostela– no solo había escrito poesía en gallego sino también en castellano.

Recuerdo que la primera vez que oí hablar de *En las orillas del Sar* fue en la clase de literatura gallega, en tercero del antiguo BUP, a finales de los años ochenta. Aquel libro, sin embargo, no formaba parte del programa de la asignatura y nunca tuve que estudiarlo, ni leer

tampoco ninguno de sus poemas. Solamente retuve su título, nada más. Esto en la clase de literatura gallega, porque en la de literatura española jamás me hablaron de Rosalía de Castro. Así que hube de esperar al fin de mis estudios secundarios para, movida por la curiosidad, hacerme al fin con aquel volumen de poemas en castellano. La verdad, no sé cómo se sentirían los personajes de Platón al salir de su mítica caverna, pero estoy segura de que no pudo ser algo muy distinto de lo que yo experimenté en aquel momento. Primero, una luz cegadora –que literalmente me deslumbró– y, al mismo tiempo, una gigantesca bofetada de realidad. ¡Cómo era posible que nadie me hubiera hablado de aquel libro! Sentí que todo lo que me habían enseñado en el colegio y más tarde en el instituto sobre Rosalía de Castro era una gran mentira. Porque fue así como me sentí, profundamente engañada y estafada.

Si cuento una historia tan personal que ocurrió hace más de veinte años es para explicar mi interés en un libro tan singular como *En las orillas del Sar*. ¿Por qué, después de haber escrito en gallego, volvió a escribir en castellano y compuso, además, el que cualquier lector atento no puede dejar de percibir como su libro más íntimo? Es una pregunta que aún escuece a algunos rosalianos, pero que también permite un diálogo distinto y mucho más sugerente con su poesía. Rosalía de Castro fue siempre una escritora incómoda y, de algún modo, no ha dejado de serlo. De ahí, la fascinación absoluta que ejerce en sus más fervientes lectores, entre los que me incluyo. Lectores a los que, por otra parte, no les conviene tener demasiados prejuicios. Porque ella tampoco se siente a gusto en ninguna postura fija. ¿Poeta en lengua gallega? ¿Y en castellano? ¿Novelista también? ¿Nacionalista? ¿Feminista? ¿Ecológico incluso? Demasiadas etiquetas, tal vez, para la voz de una mujer que luchó desde su poesía contra todas las convenciones y en la que se despierta un futuro al que quizá no hemos sido capaces de llegar todavía sus lectores.

## II. La «loca» de las orillas del Sar

Con tan solo tres años de edad, Rosalía de Castro (1837-1885) no pudo formar parte de la primera generación de escritoras que, a principios de la década de los cuarenta del siglo XIX, dieron origen a lo que Susan Kirkpatrick ha definido como la tradición de la literatura de la mujer en España. Antes de tomar la pluma y comenzar a escribir, las mujeres españolas ya habían recorrido, sin embargo, un largo camino como lectoras. A través de proyectos editoriales «como la *Biblioteca entretenida de las damas*, colección de relatos morales “para honesto y útil recreo” impresa en Madrid por Fermín de Villalpando (1797-1798)» (ALONSO, 2010: 210), la afición femenina a la lectura había sido promovida desde finales del XVIII y continuó en la siguiente centuria con la proliferación de numerosas publicaciones dirigidas a la mujer burguesa. Una lectora cuyas pretensiones literarias eran desalentadas al mismo tiempo desde las propias páginas de aquellas publicaciones dirigidas al público femenino.

Así, por ejemplo, en un artículo sin firma publicado el 13 de septiembre de 1833 en *El Correo de las Damas*, y titulado precisamente «De la literatura en las mujeres», su autor «declaraba “la omnipotencia de la belleza”, incompatible con la gloria artística, aunque admitía, por excepción», como advierte Cecilio Alonso, «la posibilidad del genio literario femenino» (ALONSO, 2010: 212). Pese a todas las resistencias, algunos años más tarde las mujeres logran abrirse camino en un mundo literario dominado por los hombres, favorecidas sin duda por el auge de la prensa y las publicaciones periódicas que, buscando la complicidad de aquellas lectoras burguesas, habían despertado también, sin pretenderlo, su vocación literaria. Fue así como, para poder satisfacer la creciente demanda de obras y autores nuevos, el mundo editorial no tiene más remedio que sortear sus propios prejuicios y recurrir a todo el talento literario disponible, incluido el de las denostadas mujeres. Ahora ellas ya no solo leen sino que también toman la pluma y empiezan a escribir.

De esta forma, tras haber despuntado como lectoras<sup>1</sup> en las primeras décadas del siglo XIX, en la década de los cuarenta las mujeres españolas comienzan a destacar asimismo

---

<sup>1</sup> Pese al auge de la lectura femenina en el siglo XIX, no conviene olvidar que el porcentaje de mujeres que sabían leer en España seguía siendo muy bajo. Hasta 1860 no llegaría al 9,05% y en 1877 únicamente habría logrado incrementarse hasta el 14,68% (SIMÓN PALMER, 2003: 745).

como poetas y novelistas. «A partir del año 1840, año en que tanto la estética romántica como el reformismo liberal se imponen brevemente, empiezan las españolas a dejar correr sus plumas, llegando antes del final del siglo a dar a la prensa miles de páginas» (KIRKPATRICK, 1992: 7). Entre estos miles de páginas con firma de mujer que aparecerán publicadas durante la segunda mitad del siglo XIX, va a figurar el nombre de Rosalía de Castro o, más bien, de Rosalía Castro de Murguía, que será el nombre utilizado por la escritora a partir de su matrimonio en 1858 con Manuel Murguía. Ese mismo año publica en el *Álbum del Miño* de Vigo su artículo «Lieders»<sup>2</sup>, considerado como el primer manifiesto feminista publicado en Galicia y posiblemente en España. En realidad, una vehemente declaración de libertad<sup>3</sup> por parte de una joven escritora, prácticamente desconocida entonces y que hacía solo un año había publicado *La flor* (1857), su primer libro de versos.

¡Oh, no quiero ceñirme a las reglas del arte! Mis pensamientos son vagabundos, mi imaginación errante, y mi alma sólo se satisface de impresiones.

Jamás ha dominado en mi alma la esperanza de la gloria, ni he soñado nunca con laureles que oprimiesen mi frente. Sólo cantos de independencia y libertad han balbucido mis labios, aunque alrededor hubiese sentido, desde la cuna ya, el ruido de las cadenas que debían aprisionarme para siempre, porque el patrimonio de la mujer son los grillos de la esclavitud.

Yo, sin embargo, soy libre, libre como los pájaros, como las brisas; como los árabes en el desierto y el pirata en el mar.

Libre es mi corazón, libre mi alma, y libre mi pensamiento, que se alza hasta el cielo y descende hasta la tierra soberbio como Luzbel y dulce como una esperanza.

[...]

Yo soy libre. Nada puede contener la marcha de mis pensamientos, y ellos son la ley que rige mi destino. (CASTRO, 1996: 491)

Hasta en seis ocasiones la escritora novel, de apenas 21 años, repite sin cesar que ella es «libre», al tiempo que proclama que todo lo que ha salido de sus labios son «cantos de independencia y libertad». La abierta insistencia en su libertad no es una cuestión baladí y cobra aún más fuerza a la luz de lo que la propia autora afirma un año más tarde 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» (CASTRO, 1996: 16). Como mujer y escritora, no hay duda de que ella ya ha sentido y sabe hasta dónde puede llegar verdaderamente

---

<sup>2</sup> Nótese que el plural de *lied* –el término alemán para referirse a este tipo de canciones basadas en poemas y popularizadas durante el Romanticismo– es *lieder* y no *lieders*, como se escribe aquí por error.

<sup>3</sup> Para María Pilar García Negro, este artículo juvenil, que define como una «especie de poema en prosa», es un texto fundamental que «se revela como el auténtico documento de identidad de la autora», en cuanto servirá «como matriz y guía de toda su obra posterior» (GARCÍA NEGRO, 2006: 345).

su anhelada libertad. Pues, como señala unas líneas más arriba en este mismo prólogo, que las mujeres puedan escribir no significa que hayan conquistado su libertad.

Pasados aquellos tiempos en que se discutía formalmente si la mujer tenía alma y si podía pensar [...] se nos permite ya optar a la corona de la inmortalidad, y se nos hace el regalo de creer que podemos escribir algunos libros, porque hoy, nuevos Lázarus, hemos recogido estas migajas de libertad al pie de la mesa del rico, que se llama siglo XIX. (CASTRO, 1996: 15)

### *Las alas perdidas del «ángel del hogar»*

La corriente emancipadora que abrió paso a las mujeres escritoras en el siglo XIX fue, por tanto, una libertad cercenada. Desde todas las instancias, la vida doméstica era considerada como el ámbito propio y natural de la mujer. El afán literario de las mujeres no debía prevalecer en ellas, ni apartarlas tampoco de sus obligaciones domésticas. No en vano, en la segunda edición de *En las orillas del Sar*, publicada en 1909, entrado ya el siglo XX y casi un cuarto de siglo después del fallecimiento de Rosalía de Castro, su viudo, Manuel Murguía, se lamentaba en el prólogo al último poemario de su esposa de que la muerte prematura de la escritora, a consecuencia de un cáncer de útero, no le hubiera permitido disfrutar en su madurez de un merecido «descanso», precisamente cuando estaba «libre al fin de los cuidados del para ella dulcísimo yugo de la crianza de sus hijos» (CASTRO, 1986: 61). El uso de la tercera persona en el posesivo «sus hijos», para referirse a los hijos que los dos tuvieron en común, resulta ya de por sí suficientemente revelador del alcance de aquellas obligaciones que el historiador gallego proyectaba exclusivamente en su mujer.

Al hacer un breve repaso a la bibliografía de Rosalía de Castro entre 1857 y 1885, el año de su fallecimiento, se hace patente igualmente hasta qué punto aquel «dulcísimo yugo» condicionó la producción literaria de la escritora. Así, entre la aparición de su primer libro *La flor* (1857) y de *El caballero de las botas azules* (1867), considerada su mejor novela, transcurre una intensa década en la que la autora gallega no deja de publicar. Es en este fecundo período cuando, junto a las dos obras mencionadas, aparecen el libro de poemas *A mi madre* (1863), su célebre poemario *Cantares gallegos* (1863), las novelas *La hija del mar* (1858), *Flavio* (1861) y *Ruinas* (1866), y también diversos relatos y artículos como «Lieders» (1858), al que ya hemos aludido, y «Las literatas. Carta a Eduarda» (1866), otro interesantísimo alegato feminista en el que vuelve a denunciar la situación de las mujeres escritoras en la sociedad decimonónica.



Tras esa etapa tan prolífica, que concluye en 1867, «nos encontramos con un largo silencio editorial. Rosalía escribe, pero no publica hasta el año 1880, en que da a la imprenta una verdadera bomba literaria: *Follas novas*» (MAYORAL, 2014: 902). Unos poemas rupturistas en los que, como apunta Marina Mayoral, la escritora «se pregunta por el sentido de la vida, tema vedado para la literatura femenina de la época, y para colmo lo hace con versos escritos en una lengua supuestamente inculta» (MAYORAL, 2014: 902). Una poesía inédita en el ámbito literario español que cuatro años más tarde va a continuar en los versos, esta vez no en gallego sino en castellano, de *En las orillas del Sar* (1884). Sin embargo, antes de que la voz de la escritora emerja de nuevo con tanta fuerza a través de sus dos últimos poemarios –y una última novela, *El primer loco* (1881), que publica con el subtítulo de «cuento extraño»–, Rosalía de Castro se sumerge en un largo silencio de trece años.

Cuando desaparece de la escena literaria, en 1867, la escritora tiene una hija, Alejandra, nacida en 1859, su única descendencia durante casi una década, hasta que en 1868 nace Aura, su segunda hija. A partir de esa fecha y hasta 1877, la escritora da a luz a tres hijas y dos hijos más. Una numerosa familia de siete hijos de los que sobreviven cinco<sup>4</sup> y que, a juzgar por el mutismo literario que caracteriza a este largo periodo, no le deja tiempo para escribir. Durante aquellos años de crianza apenas puede tomar la pluma y, tal vez, por eso, cuando al fin lo hace, no se muestra como aquel ángel del hogar que Manuel Murguía elogiaba en su prólogo a *En las orillas del Sar*, sino más bien como una escritora profundamente rupturista con aquel estrecho destino de mujer que la sociedad había reservado para ella.

Como han mostrado especialistas feministas como Alicia Andreu, Bridget Aldaraca, y Alda Blanco, a mediados del siglo XIX se estaba formando en la cultura dominante española una norma poderosa y estrictamente limitada de la feminidad, un modelo de ser mujer al que varias representaciones de la época llamaban «el ángel del hogar». Este modelo designa la vida doméstica como el campo propio y natural de la mujer; supone que la mujer ha nacido para amar a su familia y a Dios y para sacrificarse al bienestar de los padres, el marido, y los hijos. Al identificarse como mujer, toda escritora tenía que situarse en relación a este modelo y apelar a los códigos que lo constituían. Desde el principio las poetisas románticas tenían que asegurar a sus lectores que podían seguir siendo fieles a las obligaciones de su sexo. Al elogiar el libro publicado por Josepa Massanés en 1841 –el primer tomo de poesía publicado por una mujer en la época romántica– Tomás Rodríguez Rubí, por ejemplo, advertía que «nos parece que la emancipación intelectual de la mujer ofrece graves inconvenientes sociales». Anticipando este tipo de reacción, la poeta ya había afirmado en el «Discurso preliminar» de sus *Poesías* que las normas de conducta de las mujeres no sufrirían con el cultivo de las letras: «Cuánto más cultivado sea el talento de la mujer, más conocerá las obligaciones que por la naturaleza y la sociedad le fueron cometidas, conocerá mejor el lugar que la (*sic*) corresponde en el mundo, y

---

<sup>4</sup> En «Era apacible el día», un poema incluido en su último libro, Rosalía de Castro describe el profundo desgarramiento que vive tras la muerte, con tan solo veinte meses, del pequeño Adriano Honorato Alejandro, su penúltimo hijo, que falleció en noviembre de 1876 a causa de una caída. Solo tres meses más tarde, en febrero de 1877, la escritora da a luz a su última hija, Valentina, que nace muerta.

no haya cuidado; ella irá a ocuparle (*sic*) sin necesidad de enseñárselo». (KIRKPATRICK, 1992: 12-13)

En sus palabras preliminares, la escritora catalana no dejaba de reclamar la emancipación intelectual, entorpecida por la falta de acceso de las mujeres a la educación y a la cultura. Una afirmación que no le impedía, al mismo tiempo, admitir la existencia de una serie de limitaciones para las mujeres. Este difícil equilibrio hizo que muchas escritoras, como María del Pilar Sinués, autora del tratado moral dirigido a la mujer *El ángel del hogar* (1859), «se atrincheraran en posiciones moralizadoras para conservar la autoridad que habían ido ganando ante públicos que no cuestionaban el papel doméstico de la mujer» (ALONSO, 2010: 217). De esta forma, para evitar el escarnio público, las mujeres –que, amparadas en el culto romántico a lo espontáneo, se habían lanzado a escribir– tienen que enfrentarse a profundas contradicciones. «Antes de escribir la primera página de mi libro», advertía la propia Rosalía de Castro en su prólogo a *La hija del mar*, «permítase a la mujer disculparse de lo que para muchos será un pecado inmenso e indigno de perdón, una falta de que es precioso que se sincere» (CASTRO, 1996: 15).

Si durante la primera mitad del siglo XIX el romanticismo contribuye a aumentar el interés por la subjetividad femenina, favoreciendo la expresión de la voz poética femenina y la aparición de la primera generación de mujeres que comienzan a publicar en torno a 1840, a partir de la década de los sesenta, justo cuando Rosalía de Castro inicia su andadura literaria, la situación cambia y las mujeres escritoras empiezan a sufrir un mayor rechazo social. La función de la mujer como configuradora de la familia se acentúa en este momento y esto dificulta su dedicación a las letras. El caso de la poeta Carolina Coronado, figura central de aquella primera generación de mujeres poetas, resulta paradigmático en este sentido.

En sus primeros poemas, la escritora extremeña «critica la sociedad patriarcal que se burla de la poeta, así como la identificación estereotipada entre mujer y flor que los hombres han creado en sus poemas» (GONZÁLEZ-ALLENDE, 2009: 73). Además, busca el apoyo de otras mujeres poetas y les brinda sus consejos literarios, creando una red de relaciones entre ellas conocida como «hermandad lírica». Un sentimiento de solidaridad femenina que le hará denunciar el asfixiante sometimiento de la mujer, como hace en 1846 en los célebres versos de «Libertad»: «¡Libertad! ¿qué nos importa? / ¿qué ganamos, qué tendremos? / ¿un encierro por *tribuna* / y una aguja por *derecho*? / ¡Libertad! pues ¿no es sarcasmo / el que nos hacen sangriento / con repetir ese grito / delante de nuestros hierros?» (KIRKPATRICK, 1992: 121). Sin embargo, más adelante en la poesía de Carolina Coronado, como pone de

relieve Iker González-Allende, comienza a ganar protagonismo el modelo del ángel del hogar y, cuando su matrimonio y también su maternidad van haciendo disminuir progresivamente su producción literaria, llega a afirmar incluso que «en la sociedad actual hace ya más falta la mujer que la literata» (GONZÁLEZ-ALLENDE, 2009: 56). Para Susan Kirkpatrick, el caso más extremo en este sentido no es el de la poeta extremeña sino el de Ángela Grassi, que describe una trayectoria mucho más común entre aquellas escritoras pioneras.

Grassi, una de las primeras poetas y de las más prolíficas que aparecieron en la década de los cuarenta, lamentaba en sus primeros poemas junto con sus hermanas líricas el destino de su sexo. Consiguió establecerse como escritora profesional, publicando especialmente en la prensa femenina que surgió en la segunda mitad del siglo. Desde 1867 hasta su muerte en 1883 dirigió el periódico de mujeres *El Correo de la Moda*. Pero a partir de 1850 sus escritos empezaron a fomentar cada vez más la ideología del ángel doméstico. Sus ensayos y sus cuentos didácticos y sus novelas rosas condenaban cualquier interés o aspiración que distrajera a las mujeres de sus tareas abnegadas de madre y exaltaba la misión redentora de la mujer virtuosa, angelical, pero completamente pasiva. (KIRKPATRICK, 1991: 260)

Al igual que les sucede a Coronado y a Grassi, la mayor parte de las escritoras españolas del XIX se mueven entre el rechazo y la aceptación de las restricciones impuestas a la mujer. Así, frente a otros modelos que llegaban de países como Francia, para las escritoras españolas resultará esencial la presencia de una figura masculina que les sirva de apoyo. Un padre que se hiciera cargo de los gastos de publicación o un mentor masculino, como J. E. Hartzenbush en el caso de Carolina Coronado. A Rosalía de Castro ese apoyo masculino le llegará a través de su marido, que será determinante para el impulso de su carrera desde aquella primera reseña que hace en *La Iberia* con motivo de la publicación de su libro *La flor*. Una elogiosa crítica en la que Manuel Murguía declaraba desconocer a la misma escritora con la que se casaría al año siguiente, «lo que hizo sospechar a la crítica que se conocían, aunque Murguía lo negó reiteradamente» (MAYORAL, 2014: 900).

Que el apoyo masculino era esencial se observa al comprobar cuántas colocaron entre el primero y el segundo apellidos un «de», que indicaba a las claras su estado civil. Mientras las colegas francesas hacían gala de su desdén por las normas sociales y no tenían inconveniente en aparecer en público con sus amantes, las españolas insistirán repetidamente en que el fin de la mujer es el matrimonio y la maternidad. (SIMÓN PALMER, 1983: 478-479)

El ideal femenino de esposa y madre no requería una excesiva cultura, por lo que aquellas pocas privilegiadas que tenían acceso a la educación en España no pasaban de lo que se conocía como primeras letras, lo que incluía algo de lectura y escritura, doctrina cris-

tiana, labores y poco más. Una formación básica que, para la joven de las familias más pudientes, suponía también algunas «nociones de música y algo de francés para que hiciera buen papel en la sociedad» (SIMÓN PALMER, 1983: 481). Así que, mientras que a finales del siglo XIX las mujeres en un país vecino como Francia lograban acceder a la enseñanza secundaria, las españolas no tenían más remedio que seguir siendo autodidactas. En el caso de la autora de *En las orillas del Sar*, Marina Mayoral llega a la conclusión, mantenida por buena parte de la crítica, de que la instrucción recibida por la escritora gallega fue igualmente mínima y, como «índice de su escasa escolaridad», destaca «las abundantes faltas de ortografía de los autógrafos que conservamos de ella» (CASTRO, 1986: 13).

Frente a esta visión tradicional que sostiene que la educación recibida por Rosalía de Castro fue más bien pobre, existe alguna voz discrepante que, como la de María Pilar García Negro, cuestiona esta opinión mayoritaria. Y para ello acude a las palabras pronunciadas en 1916, en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, por el regionalista gallego Augusto González Besada, conocido personal de la autora y un gran admirador de su obra, en las que hacía alusión a la amplia formación recibida por la escritora, muy superior a la que era habitual entre las mujeres de su época. Una esmerada educación que, como señala García Negro, le habría permitido desde muy temprana edad «conocer correctamente el francés, dibujar con facilidad, tocar el piano y la guitarra (este último, por cierto, instrumento musical *masculino*), cantar con afinación e intervenir como actriz ovacionada en funciones teatrales» (GARCÍA NEGRO, 2006: 342). Otros expertos rosalianos, como Matilde Albert Robatto y Ramón Esquer Torres, han defendido asimismo la idea de la sólida formación de la escritora, una tesis que aún hoy sigue encontrando a firmes opositores, como Miguel d'Ors, con argumentos cuando menos llamativos.

Rosalía –no perdamos de vista su condición de ama de casa, madre de familia numerosa y persona de mala salud– era mujer de más bien pocas lecturas. En ella, a pesar de la ayuda de su marido, Manuel Murguía, figura capital del *Rexurdimento* cultural de la Galicia decimonónica, «pesó más el talento y la intuición que la instrucción», como dice X. Alonso Montero. Su cultura literaria, según el máximo conocedor de la escritora santiaguesa, Ricardo Carballo Calero, ha puesto de manifiesto, era bastante exigua [...]. Además, a diferencia de su coetáneo, conocido y tal vez amigo Bécquer, la autora de *Follas novas* se preocupó muy poco por cuestiones de teoría poética. Si excluimos el prólogo a la novela *La hija del mar* (1859), algunos párrafos del capítulo XVI de la titulada *Flavio* (1861), el prólogo a los *Cantares gallegos* (1863), el artículo «Las literatas» (1866), el prólogo a *El caballero de las botas azules* (1867), el de *Follas novas* (1880) y algunos poemas de este libro, resulta casi imposible encontrar en Rosalía la menor reflexión sobre el arte que cultivaba. Y aun así ninguno de los textos que acabo de mencionar se refiere a cuestiones verdaderamente fundamentales ni se caracteriza por su profundidad. (D'ORS, 2005: 32-33)

Unas consideraciones que, por otra parte, como tendremos ocasión de ver enseguida, recuerdan a discursos prácticamente idénticos que, ya en el siglo XIX, se manejaban para desautorizar a las mujeres y a los que la propia escritora sabrá responder con especial ingenio e ironía en el prólogo de *Follas novas*, precisamente uno de esos lugares en los, a juicio de Miguel d'Ors, la autora no habría logrado referirse a cuestiones verdaderamente fundamentales ni se habría caracterizado tampoco por su profundidad. En cualquier caso, no cabe duda de que la escasa formación que las mujeres solían recibir en esta época era considerada más que suficiente para el papel que la sociedad decimonónica les había otorgado como ángeles dentro del hogar. Un papel en cuyos márgenes sin embargo algunas de ellas, como Rosalía de Castro, van a escribir un relato bien distinto, para desvelar que a aquellos ángeles domesticados en realidad les habían arrebatado sus alas.

Los limitados espacios de autonomía alcanzados por las mujeres a mediados del siglo XIX nos permiten hablar, por tanto, de una libertad sin alas o, más bien, de una ilusión de libertad con la que a las escritoras se les permitía, siempre con cautela, echar a volar su imaginación, pero que enseguida se va a dar de bruces contra los «hierros» de una amarga realidad que con tanta desazón describía Carolina Coronado, aquellos «grillos de la esclavitud» que, en palabras de Rosalía de Castro, eran desde la cuna el patrimonio de las mujeres. Bajo la tenue luz de esta libertad tan limitada y empequeñecida para las mujeres, resulta especialmente iluminador acercarse a algunos de los versos aparentemente más insignificantes de *En las orillas del Sar* y volver a leerlos desde este estrecho ángulo por el que su autora, al igual que las demás mujeres de su tiempo, debía asomarse al mundo.

«Una luciérnaga entre el musgo brilla»<sup>5</sup> (CASTRO, 1986: 77), nos va a señalar la escritora al comienzo de uno de los primeros poemas de su último libro. Una llamada de atención a la fuerza luminosa de lo pequeño que, más adelante, en otro poema, hace emerger incluso desde la propia voz poética que –humilde, aunque a la vez orgullosa– proclama: «yo, diminuto insecto de alas de oro»<sup>6</sup> (CASTRO, 1986: 152). A pesar de las alas que enuncia

---

<sup>5</sup> Para esta y todas las citas de este libro, seguimos la edición de Marina Mayoral referenciada en la bibliografía.

<sup>6</sup> Michelle Geoffrion-Vinci ha llegado a comparar esta composición de *En las orillas del Sar* con el poema 1339 de Emily Dickinson (1830-1886), publicado en 1894 y en el que se describe la sensual visita que una «rosa» recibe por parte de una «abeja» (CASTRO, 2014b: 160). Si bien, en nuestra opinión, resulta mucho más evidente su relación con el poema «A Carolina Coronado» dedicado por José de Espronceda a la poeta extremeña y en cuya última estrofa se decía: «Mas ¡ay! perdona virginal capullo, / cierra tu cáliz a mi loco amor. / Que nacimos de un aura al mismo arrullo, / para ser, yo el insecto, tú la flor» (CASTRO, 2014b: 145). Este poema de Espronceda –citado por la hispanista estadounidense en alusión a «Cerrado capullo de pálidas tintas», otra composición de *En las orillas del Sar*– reproducía una tradición que identificaba a la mujer con una flor, convirtiéndola así en un mero objeto de deseo sexual. Un tópico romántico que, como ha señalado, Geoffrion-Vinci, la escritora gallega va a subvertir con «un propósito definitivamente diferente» (CASTRO, 2014b: 143).

aquí el protagonista de estos versos, el desengaño, descubrimos muy pronto, no le permite volar. Y, por eso, el sujeto lírico termina rodando por el suelo, con el amor y la ilusión envueltos en el fango, al igual, se podría decir, que la diminuta libertad que la sociedad decimonónica ofrecía a las mujeres, a las que tampoco se les permitía desplegar sus alas.

Frente a la «alondra / que en su rápido vuelo» trata de apresar a la voz poética «para dar alimento a sus polluelos», el «yo» se siente pequeño e insignificante, y se refugia «en el cáliz de una rosa», representación del amor, pero también del útero femenino y tal vez de los hijos, por la previa referencia a los «polluelos». ¿Se trataría, por tanto, de una sutil referencia al amor y a la maternidad, convertidos en cárcel doméstica?<sup>7</sup> La inversión de los géneros, sin embargo, nos confunde. Es la «alondra» la que impide volar al «diminuto insecto», quien da forma masculina al sujeto lírico y que, significativamente, no quiere renunciar a sus alas. Quizá la libertad que se le concedía a Rosalía de Castro como mujer tampoco le permitiera alzar el vuelo pero su voz –como nos revela en estos versos de *En las orillas del Sar*– no ha perdido las «alas», que son «de oro», como una luciérnaga entre el musgo.

Al otorgar a las españolas la autoridad de escribir *como mujeres* (cosa bastante nueva, porque antes de este siglo las mujeres escribían *a pesar de ser mujeres*), el romanticismo proporcionaba una liberación sólo relativa [...].

Las poetisas que se apresuraban, como mujeres, a hacer uso de la autoridad para escribir, otorgada por el culto romántico a lo espontáneo, se encontraban metidas en un proyecto difícil y contradictorio: tenían que construir en el texto una identidad femenina regida por normas estrictas como si fuese una expansión natural del alma. Por un parte, para escribir como mujer, la poeta tenía que manifestar en su escritura las mismas características exigidas de ella en el campo social. Debía expresar los rasgos subjetivos que se compaginaban con su función doméstica –el amor tierno y sentimental, la sensibilidad ante la belleza natural o el padecimiento humano, una fantasía graciosamente decorativa,

---

<sup>7</sup> Los continuos destinos y viajes a los que obligaba a Manuel Murguía su trabajo de investigador, hacen que desde un principio el matrimonio se traslade continuamente de un lugar a otro por toda la geografía española. El desconocimiento de la vida personal de la escritora no ha permitido precisar, sin embargo, en qué medida ella y sus hijos pudieron permanecer al lado de Murguía antes de que, a principios de 1871, él fuera nombrado jefe del Archivo General de Galicia y toda la familia se trasladase a vivir a La Coruña. A partir de este momento, como recuerda Mauro Armiño en su edición de *En las orillas del Sar*, Rosalía de Castro no vuelve a salir de su tierra y reside en diferentes localidades gallegas como La Coruña, Lestrove, Santiago, Padrón e Iria; mientras que Manuel Murguía, por el contrario, alterna su residencia en Galicia con prolongadas estancias en Madrid, «por ejemplo, entre 1879 y 1882, cuando estuvo al frente de *La Ilustración Gallega y Asturiana*» (CASTRO, 2011: 25). Unos años en los que la escritora permanece en Lestrove y luego en Iria, en la casa de La Matanza, hasta su fallecimiento el 15 de julio de 1885, de nuevo, en ausencia de su marido. Tras este repaso a la biografía conocida de Rosalía de Castro, no resulta difícil identificar a la autora como una de las protagonistas de los poemas de «As viudas dos vivos e as viudas dos mortos» [Las viudas de los vivos y las viudas de los muertos], incluidos en *Follas novas*, y más en concreto, por su estrecha relación con estos versos de *En las orillas del Sar* que estamos analizando, con «el grito amargo, hecho de rebeldía y dolor, de la mujer que muere de soledad y deja morir lo único que conserva del ausente» (MAYORAL, 1974: 267), que aparece en uno de los poemas finales de su penúltimo libro de poesía, en el que aves y rosas adquieren otra vez un marcado sentido alegórico: «Non coidarei xa os rosales / Que teño seus, ni os pombos: / Que sequen, como eu me seco, / Que morran, como eu me morro» [No cuidaré ya los rosales / que tengo suyos, ni los palomos: / que se sequen, como yo me seco, / que mueran, como yo me muero] (CASTRO, 2014a: 340).

una religiosidad arraigada y una inocente ignorancia del mundo y de la carne. La feminidad doméstica no concedía a la escritora ninguna autoridad para expresar sentimientos egoístas, deseos sexuales o para explorar ambigüedades morales.

Impulsadas por la estética romántica y contenidas por la definición cultural de la feminidad, las poetas del siglo XIX se vieron obligadas a acatar las normas de su sexo en el mismo acto lírico de desahogo supuestamente espontáneo. En el resbaladizo proyecto de construir con palabras un yo poético natural que no transgrediese nunca los límites de lo femenino, les era necesario mucho arte. (KIRKPATRICK, 1992: 12-14)

Como destaca Susan Kirkpatrick, la evolución de esta práctica en el curso de las seis décadas que median entre 1840 y el fin de siglo, encuentra un punto de inflexión en la autora de *En las orillas del Sar*, que «supera a las demás en sus logros como poeta» (KIRKPATRICK, 1992: 41). Perteneciente a la segunda de las tres generaciones de poetas que se suceden en este largo medio siglo, la escritora gallega parte del mismo lenguaje literario y de la misma tradición estética que sus compañeras de letras. Sin embargo, «Rosalía de Castro rompe definitivamente los moldes de la norma femenina para representarse en su poesía como sujeto plenamente consciente, angustiado tanto por la duda metafísica como por los deseos encontrados» (KIRKPATRICK, 1992: 47). Y, de este modo, además, como veremos, anticipa algunas de las inquietudes y también algunos de los hallazgos formales, como el verso libre, que llegarán con el cambio de siglo. «Partiendo de sus raíces románticas, llega a plantear la problemática existencialista que preocupará a los noventaochentistas. Y también abre paso a una generación de escritoras que entrará en el siglo XX con ventajas culturales que no habían tenido sus abuelas» (KIRKPATRICK, 1992: 47).

### *Por qué las musas no deben escribir*

Además de favorecer la expresión de la subjetividad femenina, el Romanticismo se nutre igualmente de la inspiración que la mujer proporcionaba a los escritores. «Los poetas románticos suelen aspirar a realidades inalcanzables, y en este deseo de lo infinito incluyen a la mujer» (GONZÁLEZ-ALLENDE, 2009: 51). En este sentido, como señalaba Carmen Martín Gaité en su inteligente estudio sobre la literatura escrita por mujeres, *Desde la ventana* (1987), la representación literaria de la mujer a través del ideal romántico convierte a los personajes femeninos en unos seres de naturaleza etérea, tan incomprendidos como incomprensibles, y que, de forma paralela a lo que les sucedía a aquellas que se atrevían a tomar la pluma, entraban igualmente en abierta contradicción con el rígido arquetipo que la sociedad decimonónica proponía para las mujeres. El escritor romántico ensalza a la mujer como objeto de su amor pero, al mismo tiempo, «la joven romántica, que quería hacer uso

del derecho a la pasión propuesto por aquellas ficciones, era satirizada y ridiculizada cruelmente» (MARTÍN GAITE, 1993: 87-88), muchas veces por los mismos autores que habían favorecido esa transformación de la mujer en un sujeto irreal.

Al poner en tela de juicio lo establecido e iniciar un culto al héroe cuya figura no viene ensalzada por su utilidad social, sino por su rebeldía, el Romanticismo convirtió a los marginados, que hasta entonces no habían tenido voz ni voto, en personajes simbólicos. Y así, junto a la exaltación del bandido, el pirata o el mendigo, la mujer enamorada vino a sufrir una curiosa manipulación literaria que la hizo ascender al rango de heroína. Y sobre todo de musa del poeta, a cambio, eso sí, de su desaparición como ser de carne y hueso. (MARTÍN GAITE, 1993: 88)

El poeta romántico no esperaba en ningún caso que el objeto de su amor tratara de responderle. Por eso, las musas no hablan, ni tampoco escriben poemas. Aunque sí los inspiran y se atreven incluso a preguntar qué es la poesía, como hace la enigmática figura femenina del célebre poema de Gustavo Adolfo Bécquer. Para el poeta, la mujer se iguala al sentimiento y, por eso, la identifica con la poesía, «pero no con la razón que posibilita que la emoción salga al exterior en forma de poema» (GONZÁLEZ-ALLENDE, 2009: 51). Explicar esa emoción sería, por el contrario, la tarea del poeta. «Cuando Bécquer afirma “Poesía eres tú”, está asumiendo algo más que un simple verso de ocasión, para salir con aire galante de una pregunta complicada. Lleva al extremo la hermandad de dos figuras, la mujer y el poeta» (GARCÍA MONTERO, 2001: 35). Como expone Luis García Montero en su estudio dedicado a las *Rimas* de Bécquer, el poeta revelará, en sus *Cartas literarias a una mujer* (1860-1861), las claves que explican esta identificación de la mujer con la poesía.

«La poesía eres tú, te he dicho, porque la poesía es el sentimiento y el sentimiento es la mujer. La poesía eres tú, porque esa vaga aspiración a lo bello que la caracteriza y que es una facultad de la inteligencia en el hombre, en ti pudiera decirse que es un instinto. La poesía eres tú porque el sentimiento que en nosotros es un fenómeno accidental y pasa como una ráfaga de aire, se halla tan íntimamente unido a tu organización especial que constituye una parte de ti misma [...]».

Los estudiosos de las *Rimas* señalan cada vez con más claridad que la imagen becqueriana de la mujer y el diálogo poético con ella responden al esfuerzo paradójico por objetivar el proceso de interiorización del sujeto, un acto de conocimiento íntimo y simbólico que intenta superar la escisión, la herida que estalla en la propia individualidad [...].

A la búsqueda de este proceso de interiorización objetiva, capaz de representar los juegos de ida y vuelta del deseo y sus límites, las *Rimas* y las *Cartas literarias a una mujer* recogen una tradición que vinculaba a la mujer, la lectura y la poesía en el espacio privado y en el sentimiento. Se trata de un camino interesado, que organiza paralelamente la condición de lo poético y lo femenino. Aunque ya se justifica en el Renacimiento (Erasmus, fray Luis, Cervantes), este reparto ideológico madura en la Ilustración, como puede comprobarse en el «Elogio a Carlos III» de Jovellanos y, sobre todo, en su «Carta Primera» a don Antonio Ponz. Después de unas consideraciones sobre la poesía típicamente dieciochescas, Jovellanos concluye: «Fuera de que, siendo el amor un sentimiento universal, no hay quien no sea capaz de juzgar los poemas que le pertenecen. Acaso las



mujeres podrían aspirar mejor a esta judicatura, por lo mismo que es mayor y más delicada su sensibilidad».

Pero nos interesa ahora incidir en otro aspecto fundamental para comprender el proceso creativo de Bécquer. Las *Cartas literarias a una mujer* aluden a un posible enojo de la musa de carne y hueso que hace las preguntas. No es extraño, porque la diferencia entre instinto e intelecto carga las palabras de Bécquer con una doble verdad. Junto a la declaración «poesía eres tú», se introduce otra evidencia: «el poeta soy yo». La mujer, toda sentimiento, protagonista pura de las emociones, puede ser encarnación viva de la poesía, pero le falta la frialdad intelectual necesaria para escribir poemas, esos artilugios que se fabrican no sólo con las impresiones, sino con la capacidad meditada de impresionar a los demás. (GARCÍA MONTERO, 2001: 35-41)

Merece la pena haber reproducido esta larga cita para entender mejor el alcance de una de las críticas más implacables que Rosalía de Castro recibió a raíz de la publicación de *En las orillas del Sar* y que le llegó, dos años después de su muerte, a través de un informe de la Real Academia Española en el que, bajo la autoría de Manuel Tamayo y Baus, se decía que, tras haber «examinado con benevolencia dichas poesías», por ser «de una señora», se habían encontrado en ellas «no pocos deslices artísticos, extravagancias de forma y nebulosidades metafísicas, que generalmente proceden del prurito de imitar a la escuela germánica, y que no siempre están al alcance de la mujer española» (RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, 1986: 343). Tal y como se evidenciaba en este comentario tan misógino de los académicos –cuyo eco, por otra parte, como hemos visto, todavía resuena hoy en ciertas afirmaciones que se siguen realizando acerca de la escritora gallega–, al elevar a la mujer a la categoría de musa y también de poesía, lo que se hacía en realidad era invitarla a que no sobrepasara los límites de su condición femenina y a que, en consecuencia, se bajara del pedestal de la razón. La mujer, ajena al intelecto, era puro sentimiento e intuición.

Como contrapunto a esta visión, será de nuevo en la autora de *En las orillas del Sar* donde, a juicio de Carmen Martín Gaité, se encuentre también la única protesta existente en toda nuestra literatura romántica «contra este pernicioso concepto de la mujer musa como molde vacío» (MARTÍN GAITE, 1993: 90). Y, para ello, Martín Gaité se basa en el diálogo entre una musa y un hombre que aparece en el prólogo de la novela *El caballero de las botas azules*, en el que esta musa «no se limita a ser resplandor fascinante e inerte», sino que, por el contrario, es colocada «frente al arrogante poeta a modo de interlocutora bienintencionada, aunque de ninguna manera dispuesta a plegarse con un incondicional “amen” a todas sus elucubraciones» (MARTÍN GAITE, 1993: 90). Una musa que desenmascara «los resabios y sofismas del hombre», e incluso se atreve a cuestionar su soberbia. «Pocas escritoras como Rosalía, que pasó por la vida casi desapercibida y sin hacer sombra a nadie», concluye Martín Gaité, «habrán cuestionado tanto, sin embargo, las rígidas normas que relegaban a la mujer inteligente a una órbita secundaria e inoperante» (MARTÍN GAITE, 1993: 91-92).

*Ser o no ser poeta: el dilema de la «poetisa»*

Tanto en la vida como en sus versos, las poetisas del XIX debían hilar muy fino para conseguir ser valoradas como tales, y no acabar siendo objeto de burlas y menosprecios. No resulta casual que, de todos los «quehaceres domésticos» que se le exigían a la mujer y a los que se alude en el artículo «Las literatas. Carta a Eduarda», publicado a finales de 1865 en el *Almanaque de Galicia*, Rosalía de Castro se fijara precisamente en las labores de aguja y, refiriéndose a sus compañeros masculinos de letras, dijese: «Sobre todo los que escriben y se tienen por graciosos, 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 sean los del criado» (CASTRO, 1996: 494). La misma «aguja por *derecho*» que, casi dos décadas atrás, había enhebrado ya Carolina Coronado en los versos de «Libertad».

Hubo también escritoras que, para aliviar sus apuros económicos, no tuvieron más remedio que tomar la aguja y dar tristemente la razón a sus detractores, como fue el caso de Victorina Sáenz de Tejada, e igualmente de Eladia Bautista y Patier, pertenecientes ambas, junto a la autora de *En las orillas del Sar*, a la segunda generación de poetisas nacidas entre 1831 y 1849. «El hecho es que, a pesar de las nuevas oportunidades para el ejercicio de la pluma, la aguja no dejó de ser el símbolo más importante de la actividad femenina en la cultura decimonónica» (KIRKPATRICK, 1992: 11-12). El arte y la reflexión, como ya hemos visto, se reservaban a los hombres. Mientras que, para la expresión lírica de las mujeres, se va a acuñar el término de «poetisa», utilizado a menudo para ridiculizar a las autoras, algo que Rosario de Acuña ya ponía de manifiesto en su libro *Ecos del alma* (1876), a través del poema de idéntico título, «¡Poetisa...!» (KIRKPATRICK, 1992: 289-290):

Raro capricho la mente sueña,  
será inmodesta, vana aprensión.

Tal palabra  
no me cuadra;  
su sonido  
a mi oído  
no murmura  
con dulzura  
de canción;  
no le presta  
la armonía  
melodía  
y hace daño  
al corazón.

Tiemblo escucharla; ¿será manía?  
Oigo un murmullo cerca de mí:  
no me cuadra  
tal palabra;  
que el murmullo  
que al arrollo  
de la sátira  
nació,  
me lastima  
con su giro  
y un suspiro  
me arrancó.

Si han de ponerme nombre tan feo,  
todos mis versos he de romper;  
no me cuadra  
tal palabra,  
no la quiero;  
yo prefiero  
que a mi acento  
lleve el viento,  
y cual sombra  
que se aleja  
y no deja  
ni señal,  
a mi canto,  
que es mi llanto  
arrebate  
el vendaval.

El término «poetisa» resulta «tan feo» que «hace daño» y «lastima», hasta el punto de que su autora, antes de ser recordada como tal, prefiere caer en el olvido. No sorprende, por tanto, que cuando Manuel Murguía escribe el prólogo para la segunda edición de los poemas de *En las orillas del Sar*, compuestos por su mujer, lo haga para honrar «su alma de poeta» (CASTRO, 1986: 56), y más adelante se refiera de nuevo a ella como un «poeta moderno» (CASTRO, 1986: 58), en masculino. Como Rosario de Acuña, también otras poetisas cuestionaron la denominación de su escritura y denunciaron las dificultades que tenían para expresarse. Por ejemplo, cuando Victorina Sáenz de Tejada se lamentaba: «Si en la mujer los amores / son elevados, sublimes, / sociedad ¿por qué la oprimes / con bárbara iniquidad? / ¿Por qué cual la tortolilla / no ha de cantarte sus glorias, / o lamentar sus memorias, / perdida felicidad?» (KIRKPATRICK, 1992: 264).

Para Jorge Urrutia, esta interrogación sobre la propia escritura femenina es posiblemente «lo más atractivo de la poesía escrita por mujeres en el siglo XIX. Constituye una de las pocas rebeliones que encontramos creada desde el interior del texto, tal vez la primera real desde Espronceda» (URRUTIA, 1995: 188). Si bien, el cultivo de la lírica intimista entre las mujeres, unida «a la búsqueda de una voz propia desde la marginalidad, alcanza una altura estética considerable en la obra de Rosalía de Castro» (URRUTIA, 1995: 188). Una

rebeldía que la escritora gallega supo expresar con especial audacia e ironía en su poesía de madurez: «Daquelas que cantan as pombas i as frores / Todos din que teñen alma de muller, / Pois eu que n’as canto, Virxe da Paloma, / ¡Ai!, ¿de que a terei?» [De aquellas que cantan las palomas y las flores / todos dicen que tienen alma de mujer, / pues yo que no las canto, Virgen de la Paloma, / ¡ay!, ¿de qué la tendré?<sup>8</sup>] (CASTRO, 2014a: 117). Este poema en gallego, con el que se daba inicio a *Follas novas*, era una clara declaración de intenciones por parte de su autora, que en el prólogo del libro ya se había despachado así:

O pensamento de muller é lixeiro, góstanos como ás borboletas, voar de rosa en rosa, sobre as cousas tamén lixeiras: non é feito para nós o duro traballo da meditación. Cando a el nos entregamos, imprenámolo, sin sabelo siquera, da innata debilidade, e se nos é fácil enganar os espíritus frívolos ou pouco acostumbrados, non sucede o mesmo cos homes de estudio e reflexión, que logo conocen que baixo da crara corrente da forma non se atopa máis que o limo insustancial das vulgaridades. [El pensamiento de la mujer es ligero, nos gusta como a las mariposas, volar de rosa en rosa, sobre las cosas también ligeras: no está hecho para nosotras el duro trabajo de la meditación. Cuando a él nos entregamos, lo impregnamos, sin saberlo siquiera, de la innata debilidad, y si nos es fácil enganar a los espíritus frívolos o poco acostumbrados, no sucede lo mismo con los hombres de estudio y reflexión, que entonces saben que debajo de la clara corriente de la forma no se encuentra más que el limo insustancial de las vulgaridades.] (CASTRO, 2014a: 110)

Escrito cuatro años antes de la aparición de *En las orillas del Sar*, la poeta sin «alma de mujer» parecía adelantarse en su texto preliminar a las críticas que luego le arreciarían por parte de los miembros de la Real Academia Española, aquellos «hombres de estudio y reflexión» a los que, con inteligente mordacidad, lanzaba aquí los dardos de su «innata debilidad», previendo ya todo aquel «limo insustancial de las vulgaridades» que se iban a acumular dentro de *En las orillas del Sar*, aquellas «extravagancias de forma y nebulosidades metafísicas» que, como le recordarían los académicos, eran el resultado de pretender escribir un tipo de poesía intimista y reflexiva que no estaba al alcance de una mujer. De ahí al carácter peyorativo del término «poetisa» solo hay un paso, como se ponía de manifiesto en el poema de mismo título de Rosario de Acuña.

Frente a la connotación negativa de este vocablo, que terminará imponiéndose, Carolina Coronado tratará en vano –en dos artículos publicados en 1857 y 1858– de defender la denominación de «poetisa» como un término digno para referirse a las mujeres que componían versos. Y así –después de que Ferrer del Río, con la intención de destacar las cuali-

---

<sup>8</sup> Tanto esta cita en castellano como todas las demás citas correspondientes a esta misma obra y a otros textos no escritos originalmente en español, e incluidos en las referencias bibliográficas, son traducción mía a partir del gallego y el inglés.

dades literarias de Gertrudis Gómez de Avellaneda, hubiese dicho de ella: «No es la Avellaneda poetisa, sino poeta»– la escritora extremeña hará una encendida defensa del desprestigiado sustantivo femenino. Una apología del término que se intensificará aún más después de que la autora cubana, para ganar un concurso literario, decida ocultar su identidad femenina bajo un pseudónimo masculino.

Deplora la Coronado en la Avellaneda que tomase la decisión de camuflar su nombre de mujer por otro de hombre, pero deplora más todavía que algunos hombres de su época hayan querido engrosar la nómina de poetas varones añadiendo a una mujer entre ellos mediante el metamorfoseo del concepto de poetisa en el de poeta. Su argumentación, al respecto, es tan persuasiva como contundente: «Después de tantos siglos de esperar la aparición de un astro donde la luz de Safo se reflejase, cuando del centro del océano aparece vivo, reluciente, espléndido, radioso, ¿nos le quieren quitar de nuestro cielo? Los otros hombres del tiempo antiguo negaban el genio de la mujer; hoy los del moderno, ya que no pueden negar al que triunfa, lo metamorfosean». (BALCELLS, 2008: 367-368)

La contundencia de sus argumentos, sin embargo, no logrará imponerse a una sociedad patriarcal que devaluaba a las escritoras por el mero hecho de ser mujeres y que, por eso mismo, al no poder tomarlas en serio, desecha enseguida el término «poetisa», apartándolo del canon. Si una mujer desea alcanzar notoriedad en el mundo de la poesía, no puede ser tildada de «poetisa». De alguna manera, ser poetisa es una categoría asimilable a la de musa o a la de poesía entendida como sentimiento que, en sus *Cartas literarias a una mujer*, Bécquer asociaba al instinto femenino, como una cualidad ajena a la razón y, en consecuencia, al genio poético que se identifica en cambio con el término «poeta». No basta con escribir, por tanto, ni tampoco con componer versos. Ni siquiera, como hemos visto, con llegar a ser poesía. Ser o no ser poeta, ese era en realidad el verdadero dilema de la «poetisa».

«Ahí va la loca, soñando»

Dicen que no hablan las plantas, ni las fuentes, ni los pájaros,  
ni el onda con sus rumores, ni con su brillo los astros:  
lo dicen, pero no es cierto, pues siempre cuando yo paso  
de mí murmuran y exclaman: –Ahí va la loca, soñando  
con la eterna primavera de la vida y de los campos,  
y ya bien pronto, bien pronto, tendrá los cabellos canos,  
y ve temblando, aterida, que cubre la escarcha el prado.

–Hay canas en mi cabeza, hay en los prados escarcha;  
mas yo prosigo soñando, pobre, incurable sonámbula,  
con la eterna primavera de la vida que se apaga  
y la perenne frescura de los campos y las almas,  
aunque los unos se agostan y aunque las otras se abrasan.

Astros y fuentes y flores, no murmuréis de mis sueños;

sin ellos, ¿cómo admiraros, ni cómo vivir sin ellos?  
(CASTRO, 1986: 136-137)

Son muchas las ocasiones en las que, como sucede en este poema de *En las orillas del Sar*, Rosalía de Castro se refiere a sí misma como una «loca». Por eso, no deja de llamar la atención la forma en que este calificativo emerge en los escritos personales de la escritora. En concreto, a través de la correspondencia que mantiene con su marido. «Pero reflexionando en lo que te escribo veo que soy una loca, y tienes mucho que perdonarme» (POCIÑA y LÓPEZ, 2000: 42), le escribe en un carta datada a principios de 1862 y en la que se lamentaba por su precaria salud. Unos comentarios sobre sí misma que reproduce en otra misiva dirigida a Manuel Murguía, en esta ocasión al hablar de su creación literaria, a la que se refiere también como una manía enfermiza: «No obstante, cuando reflexiono en la miseria que puedo sacar de todo ello me dan ganas de hacer trizas cuentos, novelas y aun mi loca cabeza, que tiene la manía de entretenerse en tales cosas» (NAYA PÉREZ, 1953).

Lo más llamativo de estas citas extraídas de su epistolario no es solo el hecho de que la autora gallega se autocensure y se refiera a sí misma como una «loca» cada vez que se aparta de aquello que se espera de ella como mujer –al no aceptar con resignación una enfermedad o seguir teniendo pretensiones literarias–, sino que, cada vez que se reprocha su falta de cordura, este juicio aparece justamente como resultado de su propio razonamiento: «Pero reflexionando [...] veo que soy una loca», y «cuando reflexiono [...] me dan ganas de hacer trizas [...] mi loca cabeza». La escritora, por tanto, no siente que está loca, sino que piensa en su condición y, al reflexionar sobre ella, su razón le dice que ha perdido la sensatez. De algún modo, la misma sociedad que le niega como mujer la capacidad de pensar, no le permite verse a sí misma más que al margen de la razón y, por consiguiente, de lo que estima razonable. De ahí la paradoja de que, cada vez que emplea su propio juicio, al mismo tiempo lo aparta de su lado. Pensar es sin duda un atrevimiento, una inmensa locura para una mujer.

Al igual que sus cartas, la obra de Rosalía de Castro está repleta de alusiones a esta locura, tanto en ella como en los personajes que mejor la encarnan. Unas referencias, por otra parte, no exentas de ironía, como sucede en *Flavio*: «Una mujer que se atreve a trasladar al papel sus sentimientos más ocultos, aquellos sentimientos que nadie puede penetrar..., aquellos de que ella misma debiera tal ver ruborizarse... ¡Locura!» (GONZÁLEZ LIAÑO, 2001: 139). O en el prólogo de *Follas novas*, cuando dice: «¡Tola de mín! ¿No aire, dixen? No meu corazón inda, mais, ¿fóra del? [¡Loca de mí! ¿En el aire, dije? En mi corazón tal vez, pero, ¿fuera de él?] (CASTRO, 2014a:110). Y, de nuevo, en la «loca» del poema de *En las orillas del Sar*, que va soñando «con la eterna primavera de la vida y de los campos»,

entre plantas, fuentes, pájaros y, por supuesto, rumores. «Estas plantas y fuentes de su última obra», que, como bien señala Marina Mayoral, «nos recuerdan a los campesinos de la primera novela, *La hija del mar* –toda una vida entre ambas–, que llamaban también “la loca” a Teresa, la protagonista de claros rasgos autobiográficos» (MAYORAL, 1974: 468).

¿Por qué esta insistencia en la locura? Cuando Marina Mayoral analiza esta cuestión con respecto al poema citado de *En las orillas del Sar* –que considera la «obra maestra de Rosalía en este género de poemas a caballo entre la locura y la cordura» (MAYORAL, 1974: 465)–, trata de hallar una explicación a estas palabras que se nos presentan aquí como las de una «loca» pero que, al mismo tiempo, «por uno u otro camino, consigue convencernos de que no lo está, de que, de alguna manera, ella tiene razón» (MAYORAL, 1974: 465). Y, tras analizar en detalle los diversos recursos empleados por la voz lírica en este zigzagueante viaje entre la locura y la cordura, llega a las siguientes conclusiones:

Si el contraste entre el «dicen que» y los dos versos siguientes nos hizo dudar de la cordura del hablante, ahora la forma en que afirma que plantas, fuentes y pájaros le llaman loca nos hace dudar de su locura. Lo dice sin irritación, como algo perfectamente justificable y que ella admite –cosa inconcebible en un paranoico–. Rosalía se reconoce en esa persona que va «soñando con la eterna primavera de la vida y de los campos» y admite –no se extraña, no se irrita– que la consideren loca. Pero un loco que admite su locura es una *contradictio in terminis*. Nueva duda: ¿será que no está loca? [...].

El verso penúltimo aparece situado plenamente, nos parece, en el ámbito de la irrealidad: el poeta contesta a las plantas, a las fuentes; se dirige a ellos para pedirles que no murmuren de sus sueños, y *se justifica*: «sin ellos, ¿cómo admiraros ni cómo vivir sin ellos?». Y repentinamente advertimos la profunda verdad de esas palabras [...].

En definitiva, y esto es lo terrible, «la loca» tiene razón. ¿Cómo podemos admirar algo, cómo podemos vivir nosotros, que somos incapaces de crear, como ella hace, un mundo distinto? ¿O es que no vemos que la vida se apaga, que se secan los campos, que hay escarcha, que tenemos canas? ¿Cuáles son nuestros sueños para poder soportarlo? Quizá sólo la loca ha comprendido, ha visto realmente, y quizá nosotros no vemos, por eso no necesitamos estar locos para seguir viviendo, o quizá lo estamos y por eso vivimos. Como don Quijote, Rosalía en este poema nos hace sentir la proximidad de locura y razón, nos hace dudar de quién es el que, de verdad, está loco. (MAYORAL, 1974: 468-471)

Para Mayoral, este poema de Rosalía de Castro presenta rasgos comunes a aquellas composiciones en las que el sujeto lírico se muestra indiferente al placer o el dolor futuros, y también a aquellas en las que «demuestra tal familiaridad con el mundo de ultratumba que se permite opinar sobre los sentimientos de los muertos» (MAYORAL, 1974: 465). Y, así, tras realizar este excelente análisis del recurso a la locura empleado en «Dicen que no hablan las plantas», no explora otras vías en su interpretación. Sin embargo, en otoño de 1974, el mismo año en que Marina Mayoral publica en España su estudio sobre la obra poética de su paisana gallega, Sandra M. Gilbert y Susan Gubar imparten en la Universidad de Indiana, en

Estados Unidos, un curso sobre la literatura escrita por mujeres en el ámbito anglosajón<sup>9</sup> y descubren con asombro que todas estas escritoras –en algunos casos, muy distantes unas de otras, geográfica, histórica y psicológicamente– comparten, pese a sus diferencias, una serie de temáticas e imágenes recurrentes, entre las que sobresale de nuevo el personaje de la loca.

A medida que exploremos la literatura del siglo XIX, descubriremos que esta loca surge una y otra vez de los espejos que las escritoras sostienen ante sus propias naturalezas y ante sus propias visiones de la naturaleza. [...] Por supuesto, al proyectar sus impulsos rebeldes no en sus heroínas, sino en mujeres locas o monstruosas (que son castigadas como les corresponde en el curso de la novela o poema), las autoras dramatizan su propia división, su deseo tanto de aceptar las censuras de la sociedad patriarcal como de rechazarlas. Sin embargo, lo que significa es que, en la literatura escrita por mujeres, la loca no es simplemente, como podría serlo en la literatura masculina, una antagonista o enemiga de la heroína. Más bien suele ser en cierto modo la doble de la *autora*, una imagen de su ansiedad y furia. (GILBERT y GUBAR, 1998: 92)

Aunque el curso impartido inicialmente por Gilbert y Gubar comprendía un periodo más amplio, en su estudio *La loca del desván* (1979), convertido ya en un texto clásico, las investigadoras estadounidenses van a prestar su atención a las escritoras del siglo XIX, por ser en este momento cuando, como sucede en el caso español, «la autoría femenina dejó de ser hasta cierto punto anómala» (GILBERT y GUBAR, 1998: 11). No obstante, esta aparente normalidad con la que se aceptaba la escritura por parte de las mujeres no estaba exenta de contradicciones, derivadas de los límites que la sociedad decimonónica imponía a las mujeres. «Tales expectativas colocan a la mujer en un conflicto constante entre el ideal del ángel de sumisión, abnegación, pureza y domesticidad, y su contraparte, el monstruo, que representa aquello a lo que una mujer no debe aspirar» (SÁNCHEZ MORA, 1986: 252).

Al analizar los personajes de Rosalía de Castro, en las novelas *La hija del mar*, *Flavio* y *El caballero de las botas azules*, Elena Sánchez Mora observa que, al igual que sucede en el caso de las autoras anglosajonas estudiadas por Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, también la escritora gallega «se vale de personajes apasionados e independientes que expresan y llevan a cabo los impulsos subversivos que siente pero no puede llevar a cabo en la realidad» (SÁNCHEZ MORA, 1986: 253). Unos personajes que representarían esa lucha interna entre la locura del monstruo que teme ser y el ángel del hogar que le impone la sociedad. «Al proyectar sus impulsos rebeldes en personajes que son destruidos o castigados con la locura

---

<sup>9</sup> En el curso impartido por ambas investigadoras, se abordaba a escritoras aparentemente alejadas entre sí, desde Jane Austen y Charlotte Brontë hasta Emily Dickinson, Virginia Woolf y Sylvia Plath, que abarcaban además un largo periodo de la historia de la literatura, entre finales del XVIII y mediados del siglo XX.



o la sumisión, la escritora manifiesta su propia personalidad dividida entre el deseo de aceptar las estructuras patriarcales y el impulso de rechazarlas» (SÁNCHEZ MORA, 1986: 253). Y, en este sentido, añade más adelante: «A juzgar por los personajes de estas novelas, habría que concluir que la pasión, la creatividad y el ansia de libertad, conducen a la muerte, la locura, y en el mejor de los casos a la aceptación forzosa de la sumisión» (SÁNCHEZ MORA, 1986: 255).

Una lucha interna que, como tan bien explicaba Marina Mayoral al analizar el tránsito entre la locura y la cordura que tiene lugar en los versos de «Dicen que no hablan las plantas», la escritora va a resolver, al final de su vida, dando voz –y, con ella, la razón– a aquella «loca» que la perseguía desde sus cartas juveniles. Un ajuste de cuentas consigo misma que se convierte, de este modo, en una suerte de justicia poética. Por lo que, en nuestra opinión, no resulta casual que, en este poema de *En las orillas del Sar*, junto a este nuevo sujeto lírico que se rebela aquí contra su locura, Rosalía de Castro utilice a su vez de forma igualmente rupturista e insólita para la época un metro como el hexadecasílabo<sup>10</sup>, que domina aquí todo el poema y que, tanto por su extensión como por su ritmo más narrativo, lo hace asemejarse al poema en prosa. El gran mérito de Rosalía de Castro, como veremos más adelante, será no solo haber sido capaz de romper los estrechos márgenes que aprisionaban la voz lírica de las mujeres sino también el haber adelantado, para poder hacerlo, el futuro de la poesía.

De alguna manera, se puede decir que *En las orillas del Sar* representa el triunfo de esa «loca» que no está dispuesta a renunciar a sus sueños, de esa «incurable sonámbula» que, como tendremos ocasión de ver también, la autora reivindica con una voz lírica completamente nueva tanto en este poema como en muchas otras composiciones de su último libro. Un viaje desde la locura de la que ya no quiere curarse y que la lleva a adentrarse en esa naturaleza tan presente en los versos de *En las orillas del Sar*, con la que a menudo se mimetiza pero que representa al mismo tiempo ese mundo exterior cuyo acceso, no conviene olvidarlo, le está vedado como mujer. «No existe libro de poesía escrito por una mujer en esta época», como nos recuerda Susan Kirkpatrick en su *Antología poética de escritoras del siglo XIX* (1992), «que no tenga su canto a una flor, a un pájaro, al amanecer o a la puesta de sol» (KIRKPATRICK, 1992: 17). Unas imágenes de la naturaleza utilizadas «casi siempre para sugerir la sensibilidad inocente del sujeto lírico» (KIRKPATRICK, 1992: 17), pero a las que Rosalía de Castro va a dar un giro radical, al hacer desaparecer las fronteras que existían entre su mundo interior y el mundo exterior que representa ese entorno natural.

---

<sup>10</sup> El hexadecasílabo se encuentra en otros autores de la época como Gertrudis Gómez de Avellaneda y Sinibaldo de Mas, «si bien no en poemas enteros, como hace Rosalía» (PARAÍSO, 1986: 286).

Podemos comparar el subjetivismo del paisaje en Rosalía con un interesante poema escrito por otro miembro de esta generación, la andaluza Eduarda Moreno Morales. En «Al estío» la poeta manifiesta, sin aceptarla, una identificación entre sujeto y paisaje. [...] En este poema el yo intenta desechar el ardor de una estación con la que identifica peligrosos estados interiores cuyos rastros persisten en las imágenes poéticas [...].

Rosalía, por contraste, acepta, hace suyos todos los elementos semánticos que pueblan los paisajes de su alma, desbordando el molde cultural de feminidad. La secuencia de poemas que empieza «Ya pasó la estación de los calores», por ejemplo, corresponde a un subgénero muy popular en las poetas en que la voz lírica describe y reacciona a la llegada del invierno. Rosalía, sin embargo, transforma el tópico en una imagen inquietante de desconsuelo bien lejos de la tranquilidad consoladora que debía exhibir el ángel doméstico. [...] Este sujeto ya no es una mujer de su casa, contenida y recatada. Las nubes que representan el alma de la poeta se identifican con otra forma de ser mujer –una forma más antigua, lo femenino como lo irracional– en otras palabras, son «locas», palabra repetida cuatro veces en la tercera sección. (KIRKPATRICK, 1992: 44-46)

Resulta sumamente interesante comprobar cómo desde estos primeros versos juveniles, a los que hace referencia Kirkpatrick y que se incluyen en el libro *A mi madre* (1863), hasta en sus poemas de madurez, incluidos en su último libro, *En las orillas del Sar* (1884), convertido en su testamento literario, Rosalía de Castro encuentra, a través de este modo tan innovador de vincularse con el paisaje, una forma sutil de escapar a un encierro que no era solo literario, sino también físico. «Pocos han reparado», como señalaba Carmen Martín Gaité al explicar el título de su estudio sobre la literatura escrita por mujeres, *Desde la ventana*, «en la significación que la ventana tuvo entonces y ha tenido siempre para la mujer recluida en el hogar, condenada a la pasividad y a la rutina» (MARTÍN GAITE, 1993: 51); al tiempo que recordaba el uso del adjetivo «ventanera» en toda la literatura clásica, un término «hoy casi en total desuso, y que llama la atención por no venir nunca usado más que en género femenino» (MARTÍN GAITE, 1993: 48). La ventana –que también va a estar muy presente en Rosalía de Castro– se convierte así en el marco a través del que se sueña, desde la prisión doméstica, con un mundo que está al otro lado.

Hace unos años estuve en Padrón, visitando la casa donde Rosalía de Castro pasó la mayor parte de su vida, y me emocionó mucho mirar el paisaje encuadrado por aquella ventana de su dormitorio, a través de la cual recibía a diario aromas del campo y el tañido lejano de las campanas de Bastabales. Soñaba desde allí, viajaba desde allí, y desde allí convertía en palabra aquella marea de emociones que se le desbordaba del pecho, a la vista del paisaje. Y, reviviendo, allí clavada, mis propios sueños juveniles de provinciana ventanera, los asociaba con la visión de un camino entrevisto por la ventana y que debe llevar a la aventura, aunque no se sabe adónde va; así literalmente lo expresó ella: «Dend eiquí vexo un camiño / que non sei adonde vai; / po lo mesmo que non sei / quixera o poder andar». Y también me acordé de aquellos versos suyos: «Yo desde mi ventana / que azotan los airados elementos / regocijada y prematura escucho / el disorde concierto / simpático de mi alma. / ¡Oh, mi amigo el invierno!». (MARTÍN GAITE, 1993: 51-52)

Se refiere Martín Gaité, en este último ejemplo, a unos versos incluidos en el libro *En las orillas del Sar*, pero que no son los únicos en este poemario en los que la voz lírica habla desde esta posición de ventanera: «A través del follaje perenne / que oír deja rumores extraños, / y entre un mar de ondulante verdura, / amorosa mansión de los pájaros, / desde mis ventanas veo / el templo que quise tanto» (CASTRO, 1986: 68). Las constantes alusiones al paisaje con el que se funde la voz poética podían habernos llevado a creer que era la propia autora la que solía vagar por aquellos parajes que evoca en sus poemas. Sin embargo, este recordatorio –desde mi/s ventana/s–, que se repite en los dos poemas aludidos de *En las orillas del Sar*, nos coloca de inmediato en un escenario bien distinto y devuelve a la escritora al lugar que la sociedad había reservado para ella: el confinamiento del hogar. «Desde las ventanas de su casa», nos recuerda Manuel Murguía en el prólogo que escribe para el libro en su segunda edición, «veía Rosalía el atrio y los olivos que lo sombreaban, y dirigía diariamente hacia aquellas soledades su recuerdos y sus oraciones, bien ajena por cierto, de que pronto hallaría allí su sepultura» (CASTRO, 1986: 62).

Así, desde esta peculiar atalaya que es la ventana, «el subjetivismo del paisaje» al que se refería Susan Kirkpatrick y que diferencia a la poeta gallega de sus compañeras de versos, adquiere una dimensión aún más profunda, pues permite a la escritora acceder desde su propio mundo interior a una realidad situada fuera del espacio doméstico que la oprime y en el que está obligada a vivir. «Mis pensamientos son vagabundos», nos revelaba aquella autora novel que, con apenas 21 años, firmaba su artículo «Lieders», un manifiesto en el que también declaraba: «Yo, sin embargo, soy libre, libre como los pájaros, como las brisas [...]. Yo soy libre. Nada puede contener la marcha de mis pensamientos, y ellos son la ley que rige mi destino». De este modo, frente a la quietud de esa ventana desde la que nos descubre que sueña, observamos cómo, desde su primer libro, las «locas» en cambio se mueven libremente por el paisaje, como las nubes; al igual que lo hace, al final de su vida, la «loca» de las orillas del Sar, que tampoco se queda quieta, sino que significativamente «va [...] soñando» y que ahora en su huida, además, se atreve incluso a ir más lejos, para reivindicar su propia voz. La que se despierta en *Follas novas* y que culmina aquí, en los versos de *En las orillas del Sar*. Por eso, a través de ella, como la «incurable sonámbula» en que se ha convertido, nos habla directamente e insiste: «yo prosigo soñando».

De un modo más sencillo, y muy revelador del encorsetamiento psicológico sufrido por las mujeres del XIX, expresa su resignada queja Rosalía de Castro, en una carta a su marido, Manuel Murguía, cuando dice: «Si yo fuese hombre, saldría en este momento y me dirigiría a un monte, pues el día está soberbio: tengo, sin embargo, que resignarme a permanecer encerrada en mi gran salón. Sea». (CABALLÉ, 1998: 113)

### III. Rosalía de Castro, ¿una feminista?

Pocas escritoras del siglo XIX o de cualquier otra época han logrado captar tanto la atención de la crítica y del público en general como la figura de Rosalía de Castro. Una mujer cuya biografía y verdadera personalidad, sin embargo, continúan siendo hoy en gran medida un enigma. Como señalaba Carmen Martín Gaité, al repasar los *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, de Manuel Serrano Sanz, que arranca en 1404 y concluye en 1833, solo cuatro años antes del nacimiento de la autora gallega, la vida personal de todas estas escritoras «suele ser irrelevante y anodina, cuando no totalmente desconocida» (MARTÍN GAITE, 1993: 39). A lo que añade que, con la única excepción de Teresa de Ávila, «que en todo fue extraordinaria, pocos datos dignos de mención se encuentran en la biografía de estas mujeres, que muchas veces ha de ser reconstruida imaginariamente, a través de las opiniones o descripciones que dejaron plasmadas en su obra» (MARTÍN GAITE, 1993: 39).

Una deliberada falta de interés en trazar su trayectoria vital que, para el caso de Rosalía de Castro, se evidencia en las palabras de su propio marido. «Después de todo», afirma Manuel Murguía, en el prólogo que acompaña en 1909 a la segunda edición de *En las orillas del Sar*, «la vida de una mujer, por muy ilustre que sea, es siempre bien sencilla. La de Rosalía, como la de cuantos se hallan en su caso, se limita a dos fechas: la de su nacimiento y la de su muerte; lo demás sólo importa a los suyos» (CASTRO, 1986: 61). Los escasos datos biográficos sobre la escritora de los que disponemos actualmente nos dibujan, en cambio, una existencia bastante más compleja de la que describe su marido, al igual que muy distinta a aquella en la que aún hoy se sigue insistiendo. Así lo cree, por ejemplo, M.<sup>a</sup> Pilar García Negro cuando denuncia el «descuido sistemático de la evidencia objetiva» al que todavía se somete a la escritora gallega, hasta el punto de señalar que «no conocemos ningún caso en la convencionalmente denominada literatura universal en que el maltrato llegara tan lejos y fuera tan persistente en el tiempo» (GARCÍA NEGRO, 2006: 336). Por su parte, Marina Mayoral ha puesto también de relieve cómo el mito creado en torno a la figura de la escritora ha ocultado a la mujer real, de carne y hueso, a veces contradictoria, que sin embargo se refleja tanto en su vida como en su obra.

Se conservan bastantes anécdotas sobre la manera de ser de Rosalía. Una de las más bonitas la cuenta González Besada: el día del entierro, una mendiga, al ver salir el féretro de la casa, decía llorando: «Eu nunca vinan a vela que me non acompañase hastra a porta» (“nunca vine a verla que no me acompañase hasta la puerta”).

Los testimonios de su generosidad son numerosos. Juan Naya cuenta que Rosalía se desprendió de una cantidad de dinero, quedándose ella prácticamente sin nada, y ante las observaciones más prudentes de su hija mayor, contestó sólo: «da eso que se nos pide, que Dios proveerá».

A partir de anécdotas como las anteriores se forjó en torno a Rosalía una leyenda que pronto alcanzó categoría de mito: se convirtió en la representación del alma galaica, en la defensora de los oprimidos [...]. Una defensora dulce y apacible, siempre llorosa, siempre triste por los dolores de los hijos de Galicia. (CASTRO, 1998: 17)

Un mito rosaliano que ha dejado fuera el verdadero temperamento de la escritora. «Rosalía tenía un carácter fuerte y su bondad y generosidad», como señala Marina Mayoral, «no impedían que reaccionara con violencia cuando se sentía atacada o lo eran aquellos a quienes ella estimaba» (CASTRO, 1998: 17). Una personalidad compleja que, a través de sus versos, también «nos dejó constancia de sentimientos que no encajan en la imagen idílica de la “mater galaica”: odio, resentimiento, rencor...» (CASTRO, 1998: 19). A esta visión mítica de la escritora se suma, por otra parte, la repetición de ciertos tópicos que omiten, por ejemplo, la relación que la escritora mantuvo desde muy pronto<sup>11</sup> no solo con su madre –una hidalga, «ya con pocos bienes económicos, aunque descendiente de una de las casas nobles gallegas de más antigua e ilustre estirpe» (GARCÍA NEGRO, 2006: 338)–, sino también con su padre, José Martínez Viojo, un sacerdote que nunca reconoció a su hija pero que la dejó al cuidado de dos hermanas suyas, las tías paternas con las que permaneció durante sus primeros años de vida. En una carta fechada el 20 de agosto de 1923 y dirigida a Bouza-Brey, Luis Tobío describe el momento en que una tía suya conoce a Rosalía de Castro, de la que era prima y con la que no coincide hasta 1859, cuando la escritora va a visitar a su padre.

Cuando ella contaba unos 19 años, en la primavera de 1859, al mediodía regresaba mi tía del colegio y según su costumbre entró en la casa, donde vivía con su tío, y en el comedor se encontró a Rosalía hablando con su padre; retiróse prudentemente y fue la primera vez que vio a su prima. Le pareció, según me dijo, bastante buena moza no muy guapa pero tampoco fea, alta y simpática en la expresión de su figura. (POCIÑA y LÓPEZ, 2000: 34).

---

<sup>11</sup> Uno de los errores biográficos tradicionales –con el que, por otra parte, se ha interpretado a menudo su poesía– consiste en afirmar que, hasta una fecha imprecisa en torno a su adolescencia, Rosalía de Castro vivió en Ortoño con la familia de su padre. Sin embargo, gracias a un registro del Ayuntamiento de Padrón del 17 de septiembre de 1842, descubierto en 1996 por Manuel Pérez Grueiro, en la actualidad sabemos que «a los cinco años vive ya con su madre, que a lo mejor ni siquiera llegó a separarse de la pequeña, y [que] con toda seguridad no es cierto que Doña Teresa no la recuperase hasta los diez, doce o más años de edad, como a menudo se decía y escribía» (POCIÑA y LÓPEZ, 2000: 23).

No sabemos hasta qué punto este vínculo entre padre e hija llegó a desarrollarse, pero sí podemos imaginar el rechazo y la marginación social que la escritora y su madre tuvieron que padecer por haber sido la «hija ilegítima» de un cura. Un estigma que la va a acompañar a lo largo de toda su vida, desde su partida de bautismo, en la que figura como hija de «padres incógnitos» (POCIÑA y LÓPEZ, 2000: 22), hasta su certificado de defunción, a los 48 años, en la que aparece identificada como «Rosalía de Castro (sin otro apellido), [...] hija ilegítima de doña Teresa de Castro» (POCIÑA y LÓPEZ, 2000: 105). Una escueta mención legal en la que resulta fácil percibir la pesada carga de la doble moral que, como una losa, recaía sobre las mujeres: consideradas débiles por naturaleza y, al mismo tiempo, depositarias de la virtud y el honor de la familia. Algo de esto, al menos, es lo que parecía reflejarse en las declaraciones que la escritora había realizado en su artículo «Lieders»<sup>12</sup>, precisamente un año antes de conocer a su prima.

Con todo, su filiación «natural»<sup>13</sup> o «ilegítima» no será el único ni el principal motivo por el que Rosalía de Castro será perseguida, censurada y también, como veremos enseguida, manipulada. Uno de los aspectos menos conocidos y divulgados acerca de la escritora es su adscripción ideológica y pensamiento político más allá de la dignificación del gallego y de las gentes más humildes de Galicia, que eran entonces sus únicos hablantes. Siendo este hecho algo innegable y determinante en su poesía, no parece sin embargo que fuera la única causa a la que la escritora se adhirió. Se sabe que, al igual que su marido, fue partidaria de la revolución liberal de 1868 y diversos estudios recientes hablan asimismo «de su abiertamente heterodoxa o herética religiosidad o de su conexión filosófica con el socialismo utópico y los saint-simonianos, aspectos perfectamente documentables en la lectura de su obra» (GARCÍA NEGRO, 2006: 338).

En este sentido, Andrés Pociña destaca la censura sufrida, desde su primera aparición en prensa, por uno de los poemas más célebres de *Cantares gallegos*, el que aparece encabezado por el canto popular que le sirve de glosa, «Adiós, ríos; adiós, fontes», y que apareció publicado por primera vez el 24 de noviembre de 1861, en *El Museo Universal*, en una ver-

---

<sup>12</sup> «¡Oh, mujer! ¿Por qué siendo tan pura vienen a proyectarse sobre los blancos rayos que despide tu frente las impías sombras de los vicios de la Tierra? [...] Dolores punzantes y desgarradores por lo pasado, arrepentimientos vanos, enmiendas de un instante y reproducciones eternas en la culpa, y un deseo de virtud para lo futuro, un nombre honrado y sin mancillar que poder entregar al hombre que nos pide sinceramente una existencia desnuda de riquezas, mas pródiga en bondades y sensaciones vírgenes» (CASTRO, 1996: 491-492).

<sup>13</sup> En el acta de su matrimonio con Manuel Murguía, el 10 de octubre de 1858, figura la escritora como «hija natural de Doña Teresa de Castro» (POCIÑA y LÓPEZ, 2000: 32).

sión inicial que incluía una estrofa que luego desaparecerá en todas las reediciones posteriores, incluida su versión final en el libro, cuya primera edición sale a la luz en 1863. Una estrofa suprimida que decía así: «Por xiadas, por calores / Desde qu'amañece ao dia / Dou á terra os meus sudores, / Mais canto esa terra cria / Todo... todo é dos señores» (POCIÑA y LÓPEZ, 2000: 380). Traducida al castellano por Andrés Pociña de esta forma: «Por heladas, por calores / desde que amanece el día / doy a la tierra mis sudores, / pero cuanto esa tierra cría / todo..., todo es de los señores» (POCIÑA y LÓPEZ, 2000: 380). Y que, como él mismo subraya, «era con mucho la [estrofa] más contestataria de todo el poema» (POCIÑA y LÓPEZ, 2000: 380). Aun sin esta estrofa, *Cantares gallegos* no dejó de ser un libro de poesía social. Si bien, en su momento, como destaca Marina Mayoral, no fuera entendido como tal.

Recordemos que el gallego había sido la lengua poética de la península ibérica. Alfonso X el Sabio impulsa el uso del castellano frente al latín para las obras históricas y jurídicas, pero cuando escribe poesía lo hace en galaicoportugués. Pero eso era historia cuando Rosalía escribe. El gallego era entonces la lengua de los marineros, de los campesinos, de los emigrantes, de los pobres, se puede decir. Ella, con *Cantares gallegos*, consigue poner de nuevo el gallego en la órbita de las lenguas literarias.

Y hay, además, otro aspecto que convierte a *Cantares gallegos* en un libro de poesía social. Rosalía dio voz a un pueblo que había perdido su voz. (MAYORAL, 2014: 901)

Para convertirse en la voz del pueblo gallego, la escritora sale de sí misma y canta la idiosincrasia gallega, su forma de ver y entender la vida, de la que toma sus personajes. «Hay penas, pero también picardía, sensualidad y hay una alegría que no volveremos a encontrar en la obra de la autora» (MAYORAL, 2014: 901). En el prólogo de *Cantares gallegos*, la escritora decía que se había inspirado en los *Cantares* de Antonio Trueba, lo que facilitó que el libro se etiquetara como literatura meramente folclórica y se pasara por alto el contenido de denuncia social que igualmente encerraba, así como la reivindicación del gallego como lengua culta que del mismo modo pretendía la autora. De otra forma, el libro nunca habría sido aceptado ni habría sido objeto de tantos elogios. «Las mujeres podían escribir sobre sentimientos fraternos, filiales, maternos o conyugales, sin pasarse. También sobre el dolor del abandono, pero ¿poesía social? De ningún modo» (MAYORAL, 2014: 901). Como destaca Marina Mayoral, si el libro fue bien recibido por crítica y público se debió a que únicamente se vio en él una colección de canciones populares, «lo entendieron como exclusivamente folklórico, como los *Cantares* de Antonio Trueba, pero el libro de Rosalía va muchísimo más allá» (MAYORAL, 2014: 901).

Tampoco fueron entendidas, hasta el último tercio del siglo pasado, las reivindicaciones feministas que, como hemos tenido ocasión de exponer, aparecen continuamente en

la obra de la escritora. «Una constante a lo largo de la historia es el silencio al que el canon patriarcal sometió tradicionalmente a la literatura de autoría femenina» (CASTRO VÁZQUEZ, 2012: 199). Si bien, como nos recuerda Olga Castro, la escritora decimonónica, al convertirse en uno de los mitos fundacionales de la literatura gallega, constituyó desde un principio una excepción a esta regla común. «Con todo, la canonización de la autora en el sistema literario gallego ha transmitido por lo general una imagen de la autora acorde a la construcción de un ideario exclusivamente nacional/ista, acallando el discurso profundamente transgresor desde el punto de vista de género» (CASTRO VÁZQUEZ, 2012: 199). Así, a pesar de que «Rosalía, desde el año [18]59, está reivindicando la libertad de expresión para las mujeres» (MAYORAL, 2014: 904), no será hasta fechas relativamente recientes cuando comience a verse en ella a una pionera en la lucha por su igualdad. Un aspecto al que, sin embargo, aún no se le ha prestado la debida atención. Ya que, como recordaba M.<sup>a</sup> Pilar García Negro hace tan solo una década, «todavía, Rosalía de Castro merece ser explicada y reivindicada como feminista avanzada» (GARCÍA NEGRO, 2006: 335).

### *Logros y riesgos de la crítica feminista*

Impulsada desde el ámbito anglosajón, la crítica feminista hace que, a partir de los años setenta y ochenta del siglo pasado, Rosalía de Castro pase de ser estudiada fundamentalmente por hombres, a llamar la atención de un gran número de investigadoras que se interesan por ella desde esta nueva perspectiva<sup>14</sup>. Una visión distinta que acrecienta el interés por la obra en verso y, sobre todo, en prosa de la escritora. Al haber sido producida exclusivamente en castellano y no en «la lengua de Rosalía» –un «eufemismo frecuente con que se nombra el idioma gallego» (GARCÍA NEGRO, 2006: 337)–, esta faceta literaria de la autora de *En las orillas del Sar* había carecido por completo de interés para la construcción del mito nacionalista en torno a la figura de una escritora que, en realidad, siempre había sido bilingüe. Al menos esa fue la elección que Rosalía de Castro hizo a través de su poesía, subvirtiendo aún hoy con ello el orden monolingüe establecido por la literatura gallega y también –no conviene olvidarlo– por la literatura española, que hasta hace muy poco tampoco ha sabido qué hacer con sus versos en gallego.

---

<sup>14</sup> Este nuevo enfoque se pone de manifiesto durante la celebración, en julio de 1985, del congreso internacional sobre Rosalía de Castro que tiene lugar en Santiago de Compostela para conmemorar el primer centenario del fallecimiento de la escritora y en el que se presentan numerosos estudios que avanzan en esta dirección, algunos de los cuales figuran entre nuestras referencias bibliográficas.



Desde uno y otro paradigma literario, los manuales escolares y los programas académicos han insistido en dividir a la escritora en dos, olvidando a menudo, como recordaba Ricardo Carballo Calero, que es precisamente en ese espacio fronterizo donde la personalidad y la obra de la escritora adquieren su verdadera dimensión. «Rosalía, como ser humano que es, puede ser dividido, es divisible por dos. Pero no siempre el cociente de esa división es un número entero. En las décimas o centésimas está muchas veces la especificidad de la obra rosaliana» (CARBALLO CALERO, 1986: 87). Una tesis en la que parece abundar Marina Mayoral, al apartar a la escritora de esa construcción mítica que ha terminado por devorarla. «La imagen real de Rosalía es quizá menos perfecta, menos modélica que la del mito, pero es mucho más humana, cercana, entrañable» (CASTRO, 1986: 20).

Para Andrés Pociña, uno de los principales logros de la crítica feminista ha sido justamente «la perspectiva de un final para la manipulación machista de la persona y de la obra de la gran escritora, que esperamos que no llegue a sustituirse por una manipulación feminista» (POCIÑA y LÓPEZ, 2000: 378). Aunque no aclara en qué podría consistir esa manipulación por parte de la crítica feminista, Andrés Pociña sí recuerda en cambio algunos ejemplos característicos de esa otra manipulación tradicional de la vida y la obra de la autora, que de manera muy singular afectó a *En las orillas del Sar*. Al ser el último libro de Rosalía de Castro, el poemario adquirió por ello la condición de testamento literario de la escritora. Una circunstancia que su marido, Manuel Murguía, aprovechó para «mejorar» algunos de los aspectos más controvertidos del pensamiento de su mujer y asegurar con ello su mejor encaje en el mito que él mismo contribuyó a forjar.

Como señala Andrés Pociña, «Xesús Alonso Montero, Catherine Davies y Francisco Rodríguez, entre otros, escribieron espléndidas páginas sobre este tema» (POCIÑA y LÓPEZ, 2000: 381). Unos estudios que le llevan a concluir que el marido de Rosalía de Castro, que tanto la alentó y estimuló en su carrera literaria, algo inusual para un hombre en aquella época, «fue también el primero en manipular sus escritos» (POCIÑA y LÓPEZ, 2000: 383). Y, como muestra representativa de esa adulteración, cita el poema que, en la primera edición de 1884, ponía fin a las páginas de *En las orillas del Sar* —un libro que a pesar de su título «un tanto bucólico», como afirma Xesús Alonso Montero, «es un auténtico tratado de desolación» (CASTRO, 1994: 36)—. Publicado un año antes de la muerte de su autora, consumida ya por el cáncer que acabaría con ella, el libro concluía con un «poema rebelde» (POCIÑA y LÓPEZ, 2000: 384), en el que la voz lírica se expresaba así:

¡Oh gloria!, deidad vana cual todas las deidades

que en el orgullo humano tienen altar y asiento,  
jamás te rendí culto, jamás mi frente altiva  
se inclinó de tu trono ante el dosel soberbio.

En el dintel oscuro de mi pobre morada  
no espero que detengas el breve alado pie;  
porque jamás mi alma te persiguió en sus sueños,  
ni de tu amor voluble quiso gustar la miel.

¡Cuántos te han alcanzado que no te merecían,  
y cuántos cuyo nombre debiste hacer eterno,  
en brazos del olvido más triste y más profundo  
perdidos para siempre duermen el postrer sueño!  
(CASTRO, 1986: 165-166)

Un cuarto de siglo más tarde, en 1909, Manuel Murguía reedita el libro, incorporando once poemas que no aparecían en la primera edición. Asimismo, para cerrar esta segunda edición del libro, utiliza como colofón un poema de carácter marcadamente religioso<sup>15</sup> que, aunque ya figuraba en aquella primera edición, en ningún caso ocupaba este lugar tan destacado y significativo. Como anota Marina Mayoral al pie del mismo: «Parece clarísimo que la posición final que los editores dieron a este poema tenía la intención de paliar el efecto de irreligiosidad que pudiera desprenderse de la desolada visión del mundo de Rosalía» (CASTRO, 1986: 172). A lo que Xesús Alonso Montero, en el estudio preliminar que acompaña a su edición de *En las orillas del Sar*, añade mucho más categórico: «Es esta la “oración”, el poema al que Murguía pretende atribuirle un cierto carácter testamentario» (CASTRO, 1994: 22). Si bien, como «ejemplo más ilustrativo, por tratarse de tema religioso» (CASTRO, 1994: 24), hay que hacer mención igualmente al verso 80 del poema «Santa Escolástica», que en la primera edición decía: «¿Por qué, aunque haya Dios, vence el infierno?» (CASTRO, 1986: 134)<sup>16</sup>. Y que, en la segunda edición, por el contrario, dice: «¿Por qué, ya que hay Dios, vence el infierno?» (CASTRO, 1994: 24).

---

<sup>15</sup> «Tan solo dudas y terrores siento, / divino Cristo, si de Ti me aparto; / mas cuando hacia la Cruz vuelvo los ojos, / me resigno a seguir con mi calvario. / Y alzando al cielo la mirada ansiosa / busco a tu Padre en el espacio inmenso, / como el piloto en la tormenta busca / la luz del faro que le gué al puerto» (CASTRO, 1986: 172).

<sup>16</sup> Para ilustrar la religiosidad y las actitudes poco convencionales de la autora, M.<sup>a</sup> Pilar García Negro recuerda, entre otras cosas, que «los bienpensantes la tildaban, por las rúas compostelanas, de loca y estrafalaria» (GARCÍA NEGRO, 2006: 342). Así como que los seminaristas de Lugo, al cumplir su amenaza de romper los cristales de la imprenta Soto Freire, lograron impedir la publicación de un cuento de la escritora que consideraban ofensivo. «Y, sobre todo, que, a la atura de 1891, cuando se procede al traslado de sus restos mortales de Adina-Padrón (donde, por cierto, la cruz de su tumba desaparece misteriosamente a pocos días de ser enterrada) al Panteón de Gallegos Ilustres (Santiago de Compostela), [...] las autoridades civiles impidan que se celebre la oración fúnebre en su recinto y obstaculicen hasta el final que este homenaje póstumo se realice, con lo que acaba siendo semiclandestino» (GARCÍA NEGRO, 2006: 342-343).

Junto a estas y otras alteraciones –por las que Manuel Murguía ha merecido el apelativo de «manipulador» literario–, a lo largo de esta segunda edición, «vamos viendo la mano del esposo de la escritora, mano no siempre desafortunada. Abundan las correcciones ortográficas (digámoslo con todo respeto para Rosalía), y, cuando se trata de correcciones estilísticas, algunas parecen acertadas» (CASTRO, 1994: 23). Con todo, este mínimo reconocimiento no exime a Murguía de las duras palabras de Alonso Montero, cuando entra a valorar la labor como editor del esposo de la escritora. Algunas «pequeñas deficiencias en la primera edición» (CASTRO, 1994: 24) se pueden subsanar con la segunda. Pero una edición rigurosa, como defiende este experto rosaliano, no puede ir más allá. «Así, pues, se puede mejorar, con la ayuda de la edición de 1909, la de 1884, pero la Filología prohíbe “mejorar” a Rosalía, y, si prohíbe mejorarla, prohíbe, aún más, desvirtuarla» (CASTRO, 1994: 24). En su opinión, esta manera de proceder no puede explicarse por tanto desde una necesaria labor filológica, que ha de respetar siempre la voluntad del autor.

Para mí está claro que Murguía estaba interesado no sólo en corregir minúsculas deficiencias en la primera edición (erratas de imprenta y algún lapsus de la autora), sino también (y sobre todo) en ofrecer de Rosalía de Castro, tan inconventional y radical en este libro, una imagen más concorde con el «establecimiento». Si es así, y conocida su esencial intervención, como «editor» en el volumen de 1884, hay que suponer que pudo haber escamoteado ciertos poemas e incorporado algunos que no respondiesen totalmente al talento de la mayoría. Sin duda influyó también, por otros caminos, en la configuración del libro. (CASTRO, 1994: 25).

A fin de entender mejor el alcance de la labor de «editor» de Manuel Murguía, conviene situarse de nuevo en el contexto de la época y ver cuál era el estatuto legal de la mujer casada. «Rosalía muere en 1885; Murguía la sobrevive hasta 1921, y se convierte en el primer y principal filtro crítico en la recepción de la obra de su mujer» (GARCÍA CANDEIRA, 2013). Antes de su fallecimiento, no obstante, la situación de la escritora tampoco había sido muy distinta. Y así, a diferencia de otras autoras de la época –como Emilia Pardo Bazán, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Cecilia Böhl de Faber o Concepción Arenal, entre otras–, Rosalía de Castro no tuvo una vida pública reconocida ni tampoco definida. Al repasar la biografía de todas estas mujeres con mucha más proyección pública que la autora de *En las orillas del Sar* y tratar de buscar una explicación a este hecho, Catherine Davies se encuentra enseguida con un dato que se repite en todas ellas y que resulta revelador: ninguna había permanecido casada. O bien había enviudado o, como le sucede a Emilia Pardo Bazán, separada de su marido, llevaba una vida totalmente al margen del matrimonio.

Como escribe Sonia González García, «la incapacidad civil de la mujer española fue una realidad en el siglo XIX, sólo las mujeres solas, solteras o viudas contaban con casi los mismos derechos de los hombres». Rosalía estaba casada, no era viuda, por eso Murguía administraba sus bienes y era él quien debía representarla legalmente en todos los asuntos extradomésticos. Controlaba su poca vida pública. Además, tuvo siete hijos, cinco sobrevivientes; produce tantos hijos como obras literarias. Como se ha anotado, todas las obras de Rosalía fueron publicadas por los contactos de Murguía. Murguía le ayudó muchísimo, pero cabe preguntarse si Rosalía hubiera tenido más vida pública si hubiera sido viuda. (DAVIES, 2014: 46)

En su célebre artículo «Las literatas. Carta a Eduarda», uno de los más aclamados y analizados desde la crítica feminista, el personaje de Nicanora –escritora y autora en la ficción de la misiva en la que se ha visto reflejado el pensamiento de la propia Rosalía de Castro– se lamentaba precisamente en su carta de lo que, para una mujer casada, significaba ser escritora. «Pero es el caso, Eduarda, que los hombres miran a las literatas peor que mirarían al diablo, y éste es un nuevo escollo que debes temer, tú que no tienes dote» (CASTRO, 1996: 494). Una dificultad que, aun salvada, tampoco garantizaba el reconocimiento. «Por lo que a mí respecta, se dice muy corrientemente que mi marido trabaja sin cesar para hacerme inmortal. Verso, prosa, bueno o malo, todo es suyo; pero sobre todo, lo que les parece menos malo, y no hay principiante de poeta ni hombre sesudo que no lo afirme» (CASTRO, 1996: 495). El texto, que aparece publicado en 1865, «empleaba el recurso, tan cervantino, del manuscrito encontrado en la calle para disuadir a una amiga y escritora primeriza de que emprendiera una carrera literaria» (GARCÍA CANDEIRA, 2013).

El rechazo y la incompreensión por parte de la sociedad<sup>17</sup> hacen que Nicanora trate de convencer a su joven amiga de que no saque a la luz sus textos. «No, mil veces no, Eduarda; aleja de ti tan fatal tentación, no publiques nada y guarda para ti sola tus versos y tu prosa, tus novelas y tus dramas: que ése sea un secreto entre el cielo, tú y yo» (CASTRO, 1996:

---

<sup>17</sup> Resulta útil reproducir esta parte de la carta en que Rosalía de Castro, a través de Nicanora, describe el maltrato social al que se sometía a las mujeres que se atrevían a mostrar algún tipo de inquietud literaria o intelectual, y que ella mismo debió de sufrir en sus propias carnes con demasiada frecuencia: «Esto es insoponible para una persona que tenga algún literario y algún sentimiento de poesía en el corazón; pero sobre todo, amiga mía, tú no sabes lo que es ser *escritora*. Serlo como *Jorge Sand* vale algo; pero de otro modo, ¡qué continuo tormento!, por la calle te señalan constantemente, y no para bien, y en todas partes murmuran de ti. Si vas a la tertulia y hablas de algo de lo que sabes; si te expresas siquiera en un lenguaje algo correcto, te llaman bachillera, dicen que te escuchas a ti misma, que lo quieres saber todo. Si guardas una prudente reserva, ¡qué fatua!, ¡qué orgullosa!; te desdeñas de hablar como no sea con literatos. Si te haces modesta y por no entrar en vanas disputas dejas pasar inadvertidas las cuestiones con que te provocan, ¿en dónde está tu talento?; ni siquiera sabes entretener a la gente con una amena conversación. Si te agrada la sociedad, pretendes lucirte, quieres que se hable de ti, no hay función sin tarasca. Si vives apartada del trato de gentes es que te haces la interesante, estás loca, tu carácter es atrabiliario e insoponible; pasas el día en delirios poéticos y la noche contemplando las estrellas, como Don Quijote. Las mujeres ponen en relieve hasta el más escondido de tus defectos y los hombres no cesan de decirte siempre que pueden que una mujer de talento es una verdadera calamidad, que vale más casarse con la burra de Balaam, y que sólo una tonta puede hacer la felicidad de un mortal *varón*» (CASTRO, 1996: 494).

493). Un consejo que llama la atención porque lo que justamente recomienda a su amiga es que renuncie a la exposición pública. «Es resaltable el hecho de que no le aconseje renunciar a la escritura, pero sí a la publicación. Los riesgos de malinterpretación, crítica exagerada y manipulación justifican su terminante recomendación» (GARCÍA CANDEIRA, 2013). En este sentido, el artículo escrito por la Rosalía de Castro más de dos décadas antes de su fallecimiento arroja cierta luz sobre un episodio fundamental de la vida de la escritora que, a punto de morir, pidió que se quemasen «los trabajos literarios que, reunidos y ordenados por ella misma, dejaba sin publicar» (CASTRO, 1986: 16). Tal vez para evitar, como destaca Margarita García Candeira, posibles manipulaciones póstumas<sup>18</sup>.

Rosalía ordena a su hija que queme todos los manuscritos inéditos existentes: eran cartas, traducciones y algunas obras no publicadas. Este acto, por muy lastimoso que resulte para nosotros, constituye una reclamación radical del derecho a disponer de la propia obra, pero también es un símbolo de la resistencia de esta a encajar plenamente en todas las causas a las que la han adscrito, entonces y ahora. (GARCÍA CANDEIRA, 2013)

Manuel Murguía, que sobrevive a su mujer a lo largo de casi cuatro décadas, «será el primer canonizador de esta, principalmente a través de un texto, incluido en *Los precursores*, en el que subraya la importancia de la obra poética escrita en gallego en detrimento de la faceta narrativa escrita en castellano» (GARCÍA CANDEIRA, 2013). Con todo, este hecho no será el único que, a juicio de Margarita García Candeira, hará caer en el olvido la obra en prosa de la escritora, una narrativa que tampoco encajaba en el canon realista-naturalista predominante entonces en la literatura española. Por su parte, en el ámbito de las letras gallegas, la obra poética de la escritora fue vinculada desde un principio a las tesis regiona-

---

<sup>18</sup> El 16 de enero de 2014 la Real Academia Galega sorprendía a los estudiosos rosalianos con el hallazgo entre sus archivos de cuatro poemas inéditos de Rosalía de Castro que hasta entonces habían pasado inadvertidos para los investigadores. Se trata de un poema en gallego –datado en torno a 1870 y similar a las composiciones de tipo popular que se incluyen en *Cantares gallegos*– y, lo más llamativo, un pliego con tres poemas escritos en castellano –no incluidos tampoco en los *Inéditos de Rosalía* (1953), de Juan Naya Pérez– y que, con la letra de la autora, llevaban el siguiente encabezamiento: «Rosalía. Del tomo inédito *Postrimerías*» (LAMA LÓPEZ, 2014). Como señalaba María Xesús Lama López, al dar a conocer estas composiciones, este manuscrito «llama la atención por el extraordinario valor de la información que ofrece ese encabezamiento y la nueva perspectiva que brinda sobre las poesías finales añadidas por Murguía al preparar la segunda edición de *En las orillas del Sar*. El tono desesperanzado y las reflexiones sombrías en torno a la banalidad de la lucha cotidiana y la familiaridad con la muerte parecen indicar que se trata de composiciones de los últimos meses, pero que formaban parte de un proyecto para publicar un nuevo libro. Sin embargo, en este título de *Postrimerías*, se delataba la conciencia de la autora de que sería el último» (LAMA LÓPEZ, 2014). Unos poemas que se han encontrado «entre la documentación de Manuel Murguía y por esta razón salvados de la quema que ordenó la escritora a su muerte y que llevaron a cabo inmediatamente sus hijas mayores» (LAMA LÓPEZ, 2014). Lamentablemente, de estos tres últimos poemas inéditos, solo uno de ellos se conserva en su integridad. Mientras que en las otras dos composiciones ha desaparecido algún fragmento, debido al mal estado de conservación del manuscrito.

listas y, aún hoy, «sigue estando ligada a la búsqueda de legitimación política del nacionalismo» (GARCÍA CANDEIRA, 2013). Si bien, tanto en esta cuestión como en otras muchas, «la obra rosaliana contiene múltiples trazos que transgreden o fuerzan los límites de cualquier concepción identitaria formalizada y homogénea» (GARCÍA CANDEIRA, 2013).

El difícil encaje de Rosalía de Castro en cualquier molde previamente establecido explica las reservas expresadas por Matilde Albert Robatto a la hora de adherir a la escritora al movimiento feminista que surge a mediados del XIX. «Si buscamos en la obra o en la conducta de Rosalía una actitud beligerante, una postura abiertamente combativa al estilo de las feministas inglesas, no la encontraremos nunca» (ALBERT ROBATTO, 1981: 64). Con la publicación de *Rosalía de Castro y la condición femenina* (1981), Matilde Albert Robatto fue, a principios de los años ochenta del siglo pasado, una de las primeras investigadoras en impulsar un nuevo enfoque en el estudio de la escritora gallega, centrando su atención en la denuncia de la situación de las mujeres que aparece en toda la obra rosaliana. No obstante, pese a la preocupación evidente por esta cuestión que se pone de manifiesto en todos los textos de Rosalía de Castro, no es posible equiparar la posición de la autora de *En las orillas del Sar* a la que tuvieron, por ejemplo, sus contemporáneas y también paisanas, Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán. Sin duda, dos figuras esenciales no solo del feminismo español en esta época, sino también del pensamiento y la literatura decimonónica en España.

«Esta mujer, tan comprometida con la problemática social de su región, tan al día en las innovaciones artísticas, no mostró un interés manifiesto por el feminismo de la época» (ALBERT ROBATTO, 1981: 64). En toda su obra y documentos personales, Albert Robatto no ha encontrado ninguna alusión a este movimiento que ya era conocido en la época de la escritora. Un silencio que, sin embargo, «contrasta con las numerosas alusiones a la problemática femenina que pueden encontrarse en su obra; por esta razón me parece muy peligroso negar el feminismo rosaliano en virtud de que no hay documentación que corrobore su adhesión a la causa» (ALBERT ROBATTO, 1981: 64). Y, para justificar esta postura silenciosa, alude a presiones familiares y sociales que la habrían obligado a guardar silencio sobre esta cuestión. «Digo la obligaron, y esto debe entenderse en sentido amplio, porque quizá la causa del silencio se debiera más bien a una acción combinada de los tradicionales patrones del medio, la situación familiar de Rosalía y sus pasadas experiencias personales» (ALBERT ROBATTO, 1981: 64). Como concluye Matilde Albert Robatto, una actitud manifiestamente feminista y combativa quizá hubiera sido pedirle demasiado a una mujer que, entre otras cosas, había tenido que afrontar el «pecado» de ser la hija ilegítima de un cura. «Creo que

Rosalía necesitó de una gran fuerza espiritual para afrontar cientos de problemas personales: no era justo pedir más heroísmo» (ALBERT ROBATTO, 1981: 64).

La falta de una vida pública privó a la escritora de una exposición más abierta y explícita en esta cuestión, al igual que en otras muchas. Un silencio que ha favorecido, como se ha visto, una visión reduccionista de Rosalía de Castro y también de su oficio literario, en el que se ha destacado sobre todo su carácter solitario y su espontaneidad, que le harían vivir cerca del pueblo y lejos del mundo literario de su tiempo, «en términos que encajaban muy bien en las codificaciones entonces hegemónicas de la feminidad» (DÍAZ LAGE, 2014: 451). Sin embargo, como destaca Santiago Díaz Lage, «cuando, en cartas y prólogos, habla Castro de su labor de escritora, queda claro que considera la escritura como un oficio que le requiere dedicación y estudio constantes, y un tiempo del que no siempre dispone» (DÍAZ LAGE, 2014: 452).

Que Rosalía de Castro se veía a sí misma como una literata y se tomaba muy en serio su oficio es algo que queda patente desde el prólogo de *La hija del mar*, en el que la escritora asume como propio el legado intelectual y artístico dejado por las mujeres que la han precedido y que reivindica aquí: «madame Roland, [...] madame Stäel, [...] Rosa Bonheur, [...] Jorge Sand, [...] Santa Teresa de Jesús, [...] Safo, Catalina de Rusia, Juana de Arco, María Teresa, y tantas otras» (CASTRO, 1996: 15). Un extenso pero incompleto catálogo de figuras femeninas que, como indica la autora gallega, «protestaron eternamente contra la vulgar idea de que la mujer sólo sirve para las labores domésticas» (CASTRO, 1996: 15). De *Cantares Gallegos*, su primer libro en gallego, habría que destacar igualmente no solo su dedicatoria a la escritora Fernán Caballero, «“por ser mujer y autora”, sino que constituya una obra protagonizada por mujeres, en perfecta coherencia con el prólogo en el que la autora confiesa que se podrían escribir libros enteros sobre el infortunio de los aldeanos y marineros gallegos» (CASTRO VÁZQUEZ, 2012: 206).

La situación de las mujeres y, en particular, de las escritoras, con las que se identifica, constituye una preocupación fundamental en su obra, como se pone de manifiesto igualmente en su artículo «Las literatas. Carta a Eduarda», dirigida a una ficticia escritora en ciernes. También sabemos que, prácticamente en las mismas fechas en que Rosalía de Castro daba este artículo a la prensa, Narcisa Pérez Reoyo, otra joven aspirante a escritora –en este caso, real– le dirige una carta, datada el 4 de enero de 1866, en la que le expresa su agradecimiento –por «la indulgencia con que ha mirado mis ensayos poéticos» (POCIÑA y LÓPEZ, 2000: 52) y por «el ilustrado consejo» que le ofrece–, al tiempo que le manifestaba su deseo de emularla y seguir sus pasos: «Quiera Dios que ellos me conduzcan algún día a

escribir algo que se parezca a los numerosos escritos con que V. honra a nuestro país y a nuestro sexo» (POCIÑA y LÓPEZ, 2000: 52).

Este interesante testimonio epistolar –recogido en 1963 por Ricardo Carballo Calero y reproducido por Andrés Pociña y Aurora López en su estudio dedicado a la autora gallega, *Rosalía de Castro. Estudios sobre a vida e a obra* (2000)– nos ofrece una imagen de la escritora muy alejada del mito rosaliano y arroja luz sobre una faceta prácticamente desconocida en ella: la puesta a disposición de su oficio literario al servicio de otras mujeres escritoras. De modo que se puede afirmar que esa solidaridad femenina, tan característica y destacada en ella, no era solo un rasgo literario sino que se trataba de un hecho tan presente en su obra como en su vida. A juzgar por lo que la propia Narcisa Pérez Reoyo relataba en su carta, «esta interesante escritora, muerta muy joven en Barcelona» (POCIÑA y LÓPEZ, 2000: 53) no solo recibió los elogios y las sugerencias de Rosalía de Castro –que ya había publicado *Cantares gallegos*–, sino que también contó con su apoyo y el de su marido, Manuel Murguía, quien un año antes había prologado un libro suyo de versos.

De los documentos que conservamos, se desprende que Castro y Murguía nunca fueron ajenos a los aspectos crematísticos y *prosaicos* del oficio y el negocio literario: la experiencia de Castro se revela, así, más rica y compleja que la de muchas contemporáneas de ella, a menudo ajenas a cuanto trascendía el ámbito de la escritura íntima, expansión del alma que no debía aspirar a la proyección pública. (DÍAZ LAGE, 2014: 453).

Todo lo dicho hasta aquí nos demuestra que la falta de una vida pública reconocida no significó en ningún caso la ausencia de una vida profesional, ni privó a la escritora de su oficio literario. Por lo que, más allá de una mera intuición genial o de una sensibilidad extraordinaria fuera de lo común, en Rosalía de Castro hay una profunda y evidente conciencia poética que le hará detectar, para subvertirlos, los cánones literarios de su tiempo. Acabar con la manipulación a la que tradicionalmente ha sido sometida y poner en valor su voz más transgresora han sido dos de los principales logros de la crítica feminista por los que sin duda debemos felicitarlos. No obstante, en el caso particular de *En las orillas del Sar*, la hispanista estadounidense Michelle Geoffrion-Vinci ha acometido recientemente la tarea de ofrecer al lector anglosajón «una traducción feminista» del último libro de la autora gallega. Una nueva versión en inglés que, con el título de *On the Edge of the River Sar* (2014), nos lleva a plantearnos –como apuntaba Andrés Pociña– los riesgos de sustituir la habitual «manipulación machista» por una nueva «manipulación feminista».



De acuerdo a la definición ofrecida por el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), el feminismo es una «ideología que defiende que las mujeres deben tener los mismos derechos que los hombres»<sup>19</sup>. Y, en este sentido, al haber ensanchado con su voz los estrechos márgenes reservados para la poesía femenina en el siglo XIX, se puede decir que Rosalía de Castro fue en sus versos una feminista. Si bien, al conquistar un espacio inédito hasta entonces para una voz lírica femenina no solo desafió los límites impuestos a las mujeres sino también a la propia poesía. Sus logros literarios, por tanto, van mucho más allá de la mera conquista de la igualdad y conducen a la poesía a un lugar nuevo incluso para sí misma, en la que esta ya no puede seguir reconociéndose tampoco. La crítica feminista, sin embargo, apenas ha tratado esta cuestión y sí ha destacado, por el contrario, la importancia de la subjetividad femenina, es decir, de aquella voz de mujer que en sus versos se manifiesta expresamente como tal y resulta atribuible, por tanto, a un sujeto femenino. Este es, al menos, el enfoque preferente que Michelle Geoffrion-Vinci adopta en su «traducción feminista» del último libro de la escritora gallega.

Como buena parte de la obra rosaliana, los poemas de *En las orillas del Sar* ya habían sido traducidos previamente al inglés y también a otros idiomas. A partir de su canonización como mito fundacional de la literatura gallega Rosalía de Castro «fue (y todavía es) una autora traducida con suma frecuencia, consiguiendo sortear la tendencia global a excluir a las escritoras del tráfico literario de la traducción» (CASTRO VÁZQUEZ, 2012: 200). Al estudiar el peso de las diferentes visiones acerca de la escritora gallega en sus diversas traducciones al inglés, producidas entre 1909 y 2010, Olga Castro pone de manifiesto la existencia de tres tendencias. La primera de ellas «consiste en considerarla simplemente una escritora española, tanto por la selección de sus obras para traducir [...], como por el tipo de antologías en las que se incluyen sus poemas» (CASTRO VÁZQUEZ, 2012: 209), que daría preferencia a sus textos en castellano y que la situaría al lado de otros poetas en esta misma lengua. La segunda tendencia, que denomina «el mito galaico de la *naiciña* llorona» y que se contrapone a la anterior, «consiste en presentar a la autora relacionándola con Galicia, independientemente de que los textos traducidos estén originalmente escritos en gallego o

---

<sup>19</sup> Definición extraída de la edición digital del DRAE: <http://dle.rae.es/?id=HjuyHQ5> (Consulta: 04/04/2017).

en castellano» (CASTRO VÁZQUEZ, 2012: 209). En esta segunda tendencia sitúa precisamente la primera versión en inglés de *En las orillas del Sar*, realizada en 1937 y que fue, además, la primera obra de la escritora traducida íntegramente a esta lengua.

De manera similar, el primer libro completo de Rosalía de Castro traducido al inglés, *Beside the river Sar* (1937, trad. Griswold Morley) también podría englobarse en esta tendencia, pues pese a tratarse de un poemario en castellano, cuenta con el componente geográfico del título (el río Sar, relativamente conocido en Galicia por su paso por las proximidades de Santiago de Compostela), y cuenta asimismo como una introducción del traductor donde se describe a Rosalía como una mujercilla celta sabia y triste (*apud* REIMÓNDEZ 2009:89). La neutralización absoluta de la voz poética femenina de esta obra, también a nivel puramente lingüístico, se pone magistralmente en evidencia en el exhaustivo estudio «Rosalía Between Two Shores: Gender, Rewriting, and Translation» de Joyce Tolliver (2002). En él se demuestra cómo el traductor borra la agencia femenina de la voz poética mediante sus traducciones sistemáticas de los neutros y de las ambigüedades de género como masculinos en inglés, y de ahí que «plainly, Morley has opted for a masculine subject» (TOLLIVER 2002: 35) [claramente, Morley ha optado por un sujeto masculino]. (CASTRO VÁZQUEZ, 2012: 210)

Por otra parte, como señala Michelle Geoffrion-Vinci, la traducción de S. Griswold Morley omite quince poemas contenidos en la primera edición de *En las orillas del Sar*, la única publicada en vida de la escritora. E incorpora, en cambio, siete de los poemas incluidos por Manuel Murguía en la segunda edición ya póstuma del libro. «Es interesante notar», apostilla Geoffrion-Vinci, «que las omisiones de Morley incluyen algunos de los poemas sexualmente más explícitos en el volumen, en concreto «Margarita» y «Canciones que oyó la niña» (CASTRO, 2014b: 13). Por su parte, la traducción al inglés de *En las orillas del Sar*, presentada en 2014 por la propia Geoffrion-Vinci, podría englobarse en la tercera y última de las tendencias que Olga Castro describía dos años antes en su artículo «La traducción como mecanismo de (re)canonización»:

La tercera tendencia la conforman las traducciones que sitúan la obra rosaliana en la encrucijada identitaria feminista y nacional. El ejemplo más temprano sería la publicación de la antología poética *Poems. Rosalía de Castro*, editada por Anna-Marie Aldaz, Barbara Gantt y Anne Bromley (1991), y que vio la luz en la colección «Women Writers in Translation Series». En el volumen se incluye la traducción de poemas en gallego de *Cantares gallegos* y *Follas novas*, así como una nueva traducción de *En las orillas del Sar*, en la que la voz femenina cobra (ahora) una presencia destacada. En efecto, esta traducción sitúa a Rosalía de Castro en la orilla opuesta en la que el traductor Morley la había dejado en 1937. (CASTRO VÁZQUEZ, 2012: 210).

La versión inglesa de Michelle Geoffrion-Vinci ahonda, así, en un enfoque que Olga Castro ha definido, en otros artículos, como un «feminismo en traducción», una estrategia que Kathleen March pone en marcha en la década de los noventa del siglo pasado, con la traducción al inglés de *La hija del mar –Daughter of the Sea* (1995)–, del artículo «Lieders»,

que presenta en inglés en 1996, y también de *El caballero de las botas azules –Bluestockings* (1997)–. Unas traducciones que favorecen una reinterpretación de la obra rosaliana en clave de género y en la que «se evidencia claramente el compromiso de March con la causa feminista en general» (CASTRO VÁZQUEZ, 2014: 657). En esta misma línea hay que insertar la reciente traducción al inglés de *En las orillas del Sar* a cargo de Geoffrion-Vinci, quien en su estudio preliminar justifica su tarea por la necesidad de dar voz a los rasgos más transgresores en cuanto a «género, sexualidad e identidad» (CASTRO, 2014b: 5) que aparecen en el libro y que, a su juicio, no habían sido suficientemente destacados en las anteriores traducciones al inglés de esta obra.

Pese a los evidentes méritos del trabajo realizado por Michelle Geoffrion-Vinci y a las interesantes aportaciones que realiza –por ejemplo, cuando destaca el fuerte incremento de las voces ambiguas en cuanto al género que sobresalen en los poemas de *En las orillas del Sar*–, no deja de parecernos preocupante el uso abusivo del sujeto femenino que se hace en esta traducción al inglés y con el que, más que tratar de poner en valor aquellos rasgos más transgresores que teóricamente se pretenden destacar, lo que se hace más bien es distorsionar el sentido para nada oscuro en la versión original del poema en castellano. Así, en aquellos casos de ambigüedad genérica que no se pueden mantener en inglés, nos parece acertado dar preferencia a la voz femenina<sup>20</sup>. En cambio, no podemos estar de acuerdo con otras reinterpretaciones que, por un discutible afán feminista, convierten en femenino lo que en el texto original aparece claramente expresado en género masculino.

Un ejemplo paradigmático de esta alteración es la traslación al inglés del término «viajero», que aparece reiterado en varios de los poemas de *En las orillas del Sar*. Tiene razón Geoffrion-Vinci cuando, en las notas que acompañan a su traducción, explica que el uso de este vocablo, al igual que el de otros similares como «muerto», «reo», «beodo» o «alma», tiene a menudo en la obra rosaliana la función de «un pseudo-genérico» (CASTRO, 2014b: 138). Y, por ello, justifica su decisión de emplear «una variedad de opciones en la traducción» (CASTRO, 2014b: 36). Unas elecciones que hacen que a menudo se decante por un género femenino que no solo no aparece explicitado en el texto original en castellano, sino que incluso lo contradice. Por lo que, en estos casos, más que una traducción legítima, lo que hay es una auténtica reelaboración del texto, al estilo de las que Manuel Murguía

---

<sup>20</sup> Así sucede, por ejemplo, en la versión inglesa del poema que comienza así: «Ya siente que te extingues en su seno, / llama vital, que dabas / luz a su espíritu, a su cuerpo fuerzas, / juventud a su alma». Para resolver esta ambigüedad genérica, imposible de mantener en inglés, Geoffrion-Vinci opta por dar voz en inglés a una tercera persona femenina: «She feels you dying inside her, / vital flame, that sparked / light in her spirit, in her body strength, / youth in her soul» (CASTRO, 2014b: 44-45).

acometió en la segunda edición del libro y que, con toda justicia, le han hecho merecedor del título de «manipulador».

Así, por ejemplo, cuando Rosalía de Castro escribe: «El viajero, rendido y cansado, [...] anhelara, / deteniéndose al pie de la loma, / de repente quedar convertido / en pájaro o fuente...» (CASTRO, 2014b: 110), Michelle Geoffrion-Vinci prefiere en su versión inglesa convertir a este viajero en una mujer: «Tired and spent, the traveler / [...] yearns / as she stops at the foot of the rise / to be turned of a sudden / into a bird or a fountain...» (CASTRO, 2014b: 111). Una mutación del género igual de injustificable en la traducción de estos versos: «¡qué extrañeza y profundo desvío / infunde en las almas el pobre viajero!» (CASTRO, 2014b: 158). La expresión «el pobre viajero», que aparece aquí, fácilmente podría haber sido traducida como «the poor traveler», una expresión inglesa que, además, resulta ambigua en cuanto a su género. No obstante, para dar visibilidad de nuevo a una mujer que tampoco aparece en el texto original, Geoffrion-Vinci opta en cambio por la expresión «the poor traveling woman» (CASTRO, 2014b: 159).

La causa feminista, por noble que nos parezca, no permite adulterar la historia, ni mucho menos reescribir la literatura, como sin duda debió de creer también Manuel Murguía cuando puso la obra de su mujer al servicio de su propia causa. Por lo que, parafraseando a Xesús Alonso Montero en su encendido reproche a Murguía, si la filología impide «mejorar» a Rosalía de Castro, prohíbe aún más desvirtuarla. No obstante, hay que reconocer que Michelle Geoffrion-Vinci ha tenido al menos la valentía de enfrentar su traducción al texto original en una edición que permite cotejar ambas versiones, el poema en castellano y su traducción al inglés. Hay otros aspectos igualmente discutibles en esta «traducción feminista», como la reordenación de las composiciones de acuerdo a unos epígrafes creados por la propia traductora. Si bien, se ha respetado la numeración de los poemas de acuerdo a la primera edición del libro. Con todo, la versión tan personal que de *En las orillas del Sar* ofrece Geoffrion-Vinci, arroja algunas luces importantes que nos permitirán determinar el verdadero alcance de esta nueva voz lírica femenina que aquí se despierta.

## IV. Una nueva voz de mujer se despierta

Uno de los rasgos que permite identificar a cualquier autor clásico es su capacidad de seguir hablándonos en cualquier época y de hacerlo, además, de una manera distinta cada vez. De ahí su carácter imperecedero y, al mismo tiempo, extrañamente nuevo. La mejor poesía de Rosalía de Castro –entre la que sobresale su último libro, *En las orillas del Sar*– reúne esta doble característica. Prueba de ello es su enorme vigencia actual, así como la dimensión inédita abierta en su obra gracias a la crítica feminista desarrollada a lo largo de las últimas décadas. No obstante, ¿es esto todo lo que la escritora quiso contarnos? Y, lo que es más importante, ¿qué puede decirnos todavía en el siglo XXI que no se haya repetido ya hasta la saciedad? En el caso de la autora gallega, al tratarse de una figura tan mitificada, estudiada<sup>21</sup> y reivindicada, existen demasiados lugares comunes en los que es posible caer con relativa facilidad y que, en consecuencia, nos pueden hacer olvidar ese horizonte tan personal y libre de prejuicios al que mira su poesía más audaz. Un lugar que no deberíamos perder nunca de vista y al que, a partir de ahora, trataremos de asomarnos.

Como hemos señalado, Rosalía de Castro ha tenido un papel fundamental en la construcción de los postulados nacionalistas y feministas. Por eso, a estas alturas resulta innegable la honda preocupación que la escritora expresó por la situación del empobrecido pueblo gallego, que vivió terribles hambrunas en esta época, forzando su emigración masiva con destino principalmente a América, pero también a Castilla y otros lugares de España, como se refleja en su célebre poema «Castellanos de Castilla», recogido en *Cantares gallegos*. Una preocupación que no solo no desaparece sino que se aviva en sus dos últimos poemarios, en los que la escritora da voz asimismo al rostro menos visible de la emigración, denunciando el desamparo sufrido por las mujeres, a menudo abandonadas a su suerte por los hombres que parten en busca de un destino mejor y que nunca regresan. A ellas dedica el Libro V de

---

<sup>21</sup> Ya en 1985, con ocasión de la conmemoración del primer centenario del fallecimiento de la escritora, Andrés Pociña calificaba de «amenaza» el volumen ingente de bibliografía rosaliana que se estaba generando entonces y destacaba cómo, tan solo entre los meses de enero y julio de aquel año, se habían publicado al menos «cerca de doscientos trabajos sobre Rosalía», a los que sumaba «las nueve ponencias y las ciento treinta y cinco comunicaciones presentadas al Congreso de Rosalía» (POCIÑA, 1985: 149). Unos trabajos y estudios que no han hecho más que multiplicarse a lo largo de las tres últimas décadas.

*Follas novas*, al que da el contundente título de «As viudas dos vivos e as viudas dos mortos» [Las viudas de los vivos y las viudas de los muertos]. Una temática en la que, por otra parte, no es difícil ver reflejada la situación personal de la propia escritora, quien en sus últimos años también vivió las continuas ausencias de su marido.

En su esclarecedor artículo «Penélope sin Ulises. La herencia de Rosalía», en el que Luis García Montero recoge su intervención en el último congreso internacional dedicado a Rosalía de Castro –celebrado en Santiago de Compostela en el año 2013, con motivo del 150 aniversario de la publicación de *Cantares gallegos*–, el poeta granadino hace un exhaustivo repaso al legado literario dejado por la escritora en la tradición poética más reciente. Y, entre otros aspectos, destaca de nuevo la forma en que, desde los primeros versos de *Follas novas*, la escritora toma postura y rechaza el modelo de mujer que se le ofrece, una identidad con la que rompe igualmente en su último libro. Rosalía de Castro «quiebra, cuestiona, un alma que era prefijada para la mujer desde un paradigma masculino. Ser sólo sentimental suponía recibir el papel único de ángel del hogar» (GARCÍA MONTERO, 2014: 864).

En esta misma línea, Anxo Angueira, en el estudio que acompaña a su reciente edición de *Follas novas*, publicada en 2016, señala asimismo la manera en que, al fijarse en estas «masas de mujeres abandonadas» por la emigración, la autora gallega «las eleva literariamente como populares penélopes (“Tecín soia a miña tea” [Tejí sola mi tela]) que nadie consolará. “Sin esperar a Ulises”, se dirá también en “Desde los cuatro puntos cardinales” de *En las orillas del Sar*» (CASTRO, 2016: 52). Una referencia que nos lleva de nuevo a Luis García Montero y a su identificación de la escritora con «una Penélope que teje sin necesidad de esperar a Ulises» (GARCÍA MONTERO, 2014: 867). Una caracterización que se formula precisamente en alusión a este mismo verso de *En las orillas del Sar*, resaltado por Anxo Angueira. Ulises ha fracasado pero, como nos recuerda la voz lírica de este poema, ella sigue tejiendo sola su tela, como otra viuda más entre los vivos y los muertos, para cumplir con su misión que no es otra que la de «mantener la dignidad del ser humano mientras llega la muerte, mientras se cumple su existencia en la vida. [...] Una Penélope que no tiene necesidad de esperar a Ulises para cumplir con su misión. Ese es el ejemplo de Rosalía de Castro» (GARCÍA MONTERO, 2014: 868). El ejemplo y, al mismo tiempo, la hazaña de proporciones verdaderamente épicas en que la escritora se embarca en los versos de *Follas novas* y que culmina aquí, *En las orillas del Sar*.

Pero yo en el rincón más escondido  
y también más hermoso de la tierra,  
sin esperar a Ulises,

que el nuestro ha naufragado en la tormenta,  
    semejante a Penélope  
tejo y destejo sin cesar mi tela,  
pensando que ésta es del destino humano  
    la incansable tarea,  
y que ahora subiendo, ahora bajando,  
unas veces con luz y otras ciegas,  
cumplimos nuestros días y llegamos  
más tarde o más temprano a la ribera.  
(CASTRO, 1986: 164)

### En las orillas del Sar: *una voz poética al margen*

Hasta la publicación en 1908 del artículo «Una precursora», del crítico literario Enrique Díez Canedo, *En las orillas del Sar* es un libro marginal al que apenas se había prestado atención por su difícil encasillamiento y su profunda anomalía en el panorama literario de la época. El cambio de siglo abre, sin embargo, a la escritora un nuevo espacio para su reconocimiento y una revisión de su último poemario, al que se suman, como nos recuerda Xesús Alonso Montero, algunas de las figuras literarias más importantes de este momento. «En 1912 Azorín escribe: “Y del asombro se pasa fácilmente a la indignación cuando se piensa que este libro excepcional, soberbio, magnífico, pasó completamente inadvertido en España...”». (CASTRO, 1994: 41). Fuera del ámbito estrictamente gallego y en esta lengua, la escritora había permanecido en el más absoluto de los olvidos. Quién habría sospechado entonces que aquella escritora ignorada pasaría a compartir, un siglo más tarde, un lugar de honor en la historia de la literatura española, al lado de Gustavo Adolfo Bécquer. Ni que su personal universo poético, como nos recuerda otra vez Xesús Alonso Montero, resultaría imprescindible para el nacimiento de la poesía española contemporánea.

Hay que llegar a 1908 para que un espíritu sensible y culto, Enrique Díez Canedo, publique unas páginas cuyo título se ha citado mil veces: «Una precursora». En una de ellas estampa esta aguda caracterización: «Cuando todos declamaban o cantaban, ella se atrevía sencillamente a hablar». Para Díez Canedo, Rosalía, una innovadora en métrica, fue también una precursora de todos aquellos que «quieren decir cosas del alma en versos que sólo obedezcan a una ley interior de armonía...» [...].

La estimación y difusión extragallega de *En las orillas del Sar* (*Cantares gallegos* y *Follas novas*) debe no poco a los artículos, bastantes, de Azorín y a algunas páginas de Unamuno, y también a una semblanza y a unos juicios de Juan Ramón Jiménez. Poco a poco la obra poética de Rosalía fue conquistando en España el aprecio de críticos y estudiosos. En 1958 Dámaso Alonso terminaba una conferencia con estas palabras: «Y a fuerza de esa concentración de zumos nutricios Rosalía viene a resultar el poeta más personal de todo el siglo XIX español, quizá el centro más obsesionante, más abrasado de personalidad» (CASTRO, 1994: 42).

El silencio de la crítica tras la publicación en 1884 de *En las orillas del Sar* se debió, como apunta Alonso Montero, al inusual contenido del poemario, «de propuestas muy radicales, de mensajes muy desasosegantes, y, en su conjunto, un libro “raro”, nada fácil de encasillar y comparar» (CASTRO, 1994: 42-43). Ya en el siglo XX, en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1958), Luis Cernuda señalaría: «Sin antecedentes en nuestra lírica clásica, sin continuadores en nuestra lírica contemporánea, Rosalía de Castro nos parece aislada: un caso aparte. Pero hay que contar con ella» (CASTRO, 1994: 43). Pese a lo que el poeta de la Generación del 27 declaraba sobre la falta de continuadores de la escritora, Luis García Montero se atreve a llevarle la contraria y afirma que Rosalía de Castro no solo está presente en muchos autores que le han influido a él sino que «está situada en la profundidad de lo mejor y de lo más vivo de la tradición de la poesía española contemporánea» (GARCÍA MONTERO, 2014: 850-851). Y, como primera muestra de esta influencia, cita un poema de Rafael Alberti incluido en *La amante* (1925), en el que el poeta gaditano escribe: «¡Castellanos de Castilla, / nunca habéis visto la mar!», en una clara alusión a los conocidos versos de *Cantares gallegos*. Unos versos que, por otra parte, habían irritado profundamente a Unamuno, como señala también García Montero, algo que no le impidió, sin embargo, engrosar la nómina de escritores que ayudaron a encumbrar a la autora.

En oposición a «la gran retórica hueca de la poesía decimonónica» (GARCÍA MONTERO, 2014: 857), Unamuno admiró en Rosalía de Castro su capacidad de desnudar su alma e instalarse en la verdad, como declaraba en agosto de 1912 en un discurso suyo preparado con motivo de los Juegos Florales de Pontevedra: «En 1884 apareció un tomo de poesías llenas de pasión. Eran de una mujer gallega, no obtuvieron éxito. Se le achacaron, por decir algo, no sé qué defectos técnicos, mas la verdad es que allí se mostraba un alma al desnudo, y nada hay más peligroso que desnudar el alma en esta tierra» (GARCÍA MONTERO, 2014: 857). Una admiración que se deja sentir también en las semejanzas que Luis García Montero encuentra entre el poema «Los robles» de *En las orillas del Sar* y «Las encinas» de Miguel de Unamuno. La raíz rosaliana se extiende así por un gran número de poetas decisivos. Entre otros, Luis Rosales, Manuel Machado y su hermano, Antonio Machado, que en los mejores poemas de *Soledades* y *Campos de Castilla*, también parece tomar el testigo de la escritora gallega. «Hay mucho de Rosalía en Machado. Muchos de los símbolos son compartidos. Ahí está la fuente serena y murmuradora, ahí está también el famoso clavo de *Follas novas*» (GARCÍA MONTERO, 2014: 858). Aunque de todas las influencias que referencia Luis García Montero la más llamativa, sin duda, es la que la autora gallega habría ejercido sobre



el propio Rubén Darío. El poeta nicaragüense –máximo representante del modernismo literario en español y un autor fundamental para entender la poesía que surge en el siglo XX, tanto a un lado como a otro del Atlántico– se convertiría así en otro de los autores esenciales que habría caído en la red poética tejida por esta Penélope sin Ulises.

Por seguir con Rubén Darío, quiero recordar a otro de mis maestros [...]. Me refiero al poeta Ángel González. Ángel escribió un magnífico artículo titulado «Azul y la poesía española del siglo XX». [...] El argumento fundamental de este artículo, entre otras cosas, está en destacar a Rubén Darío como un lector muy selectivo de la mejor tradición poética española. [...] Por ejemplo, de *En las orillas del Sar*, uno de los libros más originales e intensos de la poesía posromántica en lengua castellana. Y Ángel analiza, entre otros ejemplos, uno de los poemas de *Azul*, «Invernal», para compararlo con el poema de *En las orillas del Sar* que empieza así: «Cenicientas las aguas, los desnudos árboles....». [...] Los paralelismos son muy claros a lo largo del poema y llegan hasta el final. Rosalía hace una lectura optimista e irónica del invierno: «¡Oh, mi amigo el invierno!, / mil y mil veces bien venido seas, / mi sombrío y adusto compañero. / ¿No eres acaso el precursor dichoso / del tibio mayo y del abril risueño?». Darío acaba también diciendo: «¡Oh, viejo invierno, salve! / Pues que traes con las nieves frías / el amor embriagante / y el vino del placer en tu mochila». (GARCÍA MONTERO, 2014: 855)

Como Luis García Montero demuestra con estos y otros ejemplos, la obra poética de Rosalía de Castro no solo no pasó desapercibida sino que, a través de estos lectores tan importantes de su obra, pudo ejercer también una influencia decisiva en toda la poesía posterior. Por otra parte, resulta sumamente interesante comprobar cómo estos grandes incondicionales de la autora de *En las orillas del Sar* hicieron, además, el esfuerzo de leerla tanto en castellano como en gallego. De ahí, la canción de cuna para Rosalía de Castro muerta que Federico García Lorca le dedica en uno de sus seis poemas en gallego. O la preferencia que Luis Cernuda mostró por sus versos producidos en lengua gallega. «Quizá los mejores de Rosalía de Castro sean los que escribió en gallego; sus poesías en español raramente tienen la perfección de algunas de las primeras» (CERNUDA, 1982: 322). Con independencia de nuestro mayor o menor acuerdo con el poeta sevillano, lo que sí queda claro a través de sus palabras es el bilingüismo de la autora gallega como un rasgo fundamental para entender toda su poesía y, en particular, como trataremos de mostrar aquí, para comprender el carácter tan transgresor de su último libro en castellano.

El hispanista francés Claude Poullain ha sido, en este sentido, uno de los que más ha destacado la relevancia de esta doble filiación lingüística en la trayectoria literaria de la escritora. En primer lugar, porque su obra poética incluye tres libros en castellano, *La flor* (1857), *A mi madre* (1863) y *En las orillas del Sar* (1884), y dos poemarios en gallego, *Cantares gallegos* (1863) y *Follas novas* (1880), así como una serie de poemas sueltos que no aparecen en ninguna de estas obras pero que fueron escritos tanto en una lengua como en

otra. En cuanto a su narrativa, Poullain subraya el hecho de que todas sus novelas están escritas en castellano y de que, aparte de los prólogos de *Cantares gallegos* y *Follas novas*, su único texto en lengua gallega en prosa es *Conto galego*, por lo que concluye que «el bilingüismo es una característica esencial de la obra poética de Rosalía» (POULLAIN, 1986: 413). Por otra parte, destaca el hecho de que probablemente, a partir de la publicación en 1863 de *Cantares gallegos*, Rosalía de Castro «escribe juntamente poesías en gallego y poesías en castellano, pues las que aparecen en los dos libros titulados *Follas novas* y *En las orillas del Sar*, publicados respectivamente en 1880 y 1884, pertenecen más o menos a la misma época» (POULLAIN, 1986: 413). Una circunstancia que le lleva a afirmar que su creación poética en ambas lenguas no solo no se produce en periodos distintos sino que, más bien, «el bilingüismo es una característica permanente en dicha creación» (POULLAIN, 1986: 413).

El conocimiento del que disponemos hoy sobre la génesis de *En las orillas del Sar* no arroja mucha más luz al respecto, pero sí corrobora la tesis planteada por el hispanista francés, que ha sido también uno de los mejores estudiosos de Rosalía de Castro. Al igual que Marina Mayoral, quien en el estudio preliminar que acompaña a su edición de este libro, pone de relieve asimismo su difícil datación. «El primer problema con que nos encontramos es el de la cronología. ¿En qué momento fueron escritos estos poemas?» (CASTRO, 1986: 30). Los escasos datos disponibles al respecto, aunque ampliados en buena medida gracias justamente a la labor realizada por esta otra gran experta en la obra rosaliana, le permiten afirmar que los poemas de *En las orillas del Sar* –que «ni en temática ni en tono» (CASTRO, 1986: 31) difieren de las composiciones de *Follas novas*–, fueran escritos con mucha probabilidad «por los mismos años» (CASTRO, 1986: 31). Una idea en la que ha insistido a su vez Xesús Alonso Montero, quien se ha servido para ello de los resultados de las investigaciones llevadas a cabo tanto por Marina Mayoral como por Claude Poullain.

«En el ejemplar del escritor Manuel Barros estampa Rosalía de Castro estas palabras: “Nadie más que usted tiene derecho a la dedicatoria de este libro. Sin *La Nación Española* tal vez no se hubiese escrito”» (CASTRO, 1994: 19). A partir de este dato, Marina Mayoral insta a Ricardo Palmás para que en 1978 lleve a cabo en Buenos Aires una búsqueda que da como resultado el hallazgo de veintidós poemas publicados en el diario argentino entre 1882 y 1883. No obstante, la imposibilidad de encontrar los ejemplares de *La Nación Española* publicados a finales de 1883 y principios de 1884, impide dar con otros poemas que posiblemente fueron publicados en esas fechas. En su edición de *En las orillas del Sar*, Marina Mayoral anota también por primera vez las variantes introducidas en nueve composiciones

que, con el título *Penumbbras*, habían aparecido en 1882 en *La Ilustración Cantábrica*. Si bien, como recuerda asimismo Xesús Alonso Montero, nada descarta que algunos de los poemas incluidos en el libro hubieran sido escritos e incluso publicados antes de esa fecha.

La noticia más desconcertante, aún hoy, sobre la génesis de este libro se la debemos, en 1916, a Augusto González Besada, uno de los primeros biógrafos de nuestra escritora: «Las poesías castellanas de Rosalía, coleccionadas por la autora años después en el tomo *En las orillas del Sar*, habían visto en su mayor parte la luz pública en 1866, en el periódico *El Progreso*, de Pontevedra, en donde Emilia Pardo Bazán, casi una niña a la sazón, publicó su primer cuento». Nadie, ni siquiera el profesor Filgueira Valverde, tan vinculado a la hemerografía pontevedresa, ha verificado esta noticia, e incluso algunos estudiosos dudan de la existencia de este periódico. En esta cuestión apenas hemos avanzado un modesto paso, que debemos a Claude Poullain: «¡En 1866! ¡O sea, dieciocho años antes de la publicación de *En las orillas del Sar!* Es natural que algunos críticos se hayan negado a admitirlo; con todo, yo no creo que se trate de un error, pues he podido comprobar que el periódico de que habla González Besada existía, en efecto, en 1866. Además, esta afirmación no contradice lo que ya se sabe, pues es evidente que en su libro Rosalía ha reunido poemas que pertenecen a varias épocas de su vida». (CASTRO, 1994: 20-21)

De forma que el último libro de Rosalía de Castro, impreso en Madrid en 1884, un año antes de su fallecimiento y cuando la escritora se encontraba ya muy enferma, constituye en realidad una colección de poemas escritos a lo largo de casi dos décadas y, lo que nos parece más interesante, al mismo tiempo que sus poemas en gallego. No obstante, el hecho de haber sido una poeta bilingüe, lejos de facilitar el estudio de su obra poética, representa aún hoy uno de los principales escollos para seguir avanzando en el sentido y el alcance de la renovación rosaliana. La tendencia a identificar una determinada literatura con la lengua en que se escribe, no superada todavía en el ámbito de la literatura española ni tampoco en el de las letras gallegas, se topa a menudo con unas realidades que tienen un difícil encaje en este sistema. El ejemplo más palmario en el ámbito específico de la literatura española se evidencia ya en el estudio de las jarchas, una voz lírica que es resultado del mestizaje y que emerge en un contexto plurilingüe, pero que aún hoy se estudia de una forma ajena a esta circunstancia que, paradójicamente, supone el punto de partida no solo de nuestra literatura sino también de toda la lírica románica<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> La jarcha más antigua conocida se ha fechado en torno al año 1040, anterior a Guillermo IX de Aquitania (1071-1124), que ya no puede seguir siendo considerado el primer poeta en lengua romance. Por otra parte, la mayoría de las jarchas están escritas entre los siglos XI y XII, un periodo aparentemente favorable para las mujeres poetas en al-Ándalus. Un dato que, no obstante, se omite en todos los manuales de literatura española, en los que, por el contrario, se insiste en la atribución masculina de unos versos con un evidente protagonismo femenino y un carácter a menudo fuertemente transgresor. Sin embargo, como destaca Clara Janés en *Guardar la casa y cerrar la boca* (2015), todo apunta a que en este momento histórico, por su modo de incorporar a la mujer, la sociedad andalusí invita a esa eclosión única de autoras de versos «cuya aparición es como una llamativa y exótica flor de esos “huertos”, tanto por lo consumado de su arte como por su tono de absoluta desenvoltura. En efecto, estas creadoras, distantes de todo platonismo, hacen gala de una libertad expresiva cuyo origen parece quedar el margen de cuanto podían otorgar la posición social y la educación» (JANÉS, 2015: 71). Sin embargo, esta interesante poesía femenina en lengua árabe, que presenta evidentes similitudes con las

El estudio concreto de la voz lírica femenina en la historia de la literatura española daría, sin duda, un giro radical si lográsemos derribar todas las barreras lingüísticas que se siguen levantando y que, en realidad, nunca existieron en la mente de sus creadores. Para ello, basta con recordar también las célebres *Cántigas de Santa María* de Alfonso X (1221-1284), escritas en galaicoportugués y que se acompañaron de una extensa obra producida en castellano. Rosalía de Castro, por tanto, no está sola ni es la única que a lo largo de la historia de la literatura renuncia a una creación monocorde. Sin embargo, su peculiar bibliografía, en la que conviven el gallego y el castellano, continúa sin amoldarse a los cánones de la literatura española, como no encaja tampoco en el esquema de la literatura gallega, que ha prescindido de su extensa obra en castellano. Una situación que ya denunciaba Marina Mayoral en 1974 y que lamentablemente apenas ha variado desde entonces. «Hoy nos parece ridículo, pero todavía se sigue separando en los estudios críticos su obra castellana de su obra gallega, como si no nacieran de la misma fuente» (MAYORAL, 1974: 15).

La herida lingüística se abre aún más en el caso de *En las orillas del Sar*, ya que, con este último libro en castellano –al que precedió la publicación un año antes de su última novela, *El primer loco* (1881), también en esta lengua–, la escritora materializaba su decisión de no volver a escribir en gallego, como había anunciado ya en el prólogo<sup>23</sup> de *Follas novas*. Una determinación en la que profundiza tras el escándalo suscitado por su artículo «Costumbres gallegas», que apareció publicado en dos entregas en *El Imparcial* de Madrid, el 28 de marzo y el 4 de abril de 1881. En este artículo, la escritora elogiaba el paisaje gallego, al igual que las virtudes y tradiciones de sus gentes, para finalmente referirse a una antigua costumbre practicada en algunas zonas de la costa gallega, conocida hoy como «prostitución hospitalaria» pero que, como nos recuerda Xesús Alonso Montero, ella describía entonces «con toda la cautela del mundo» (CASTRO, 1994: 29) en los siguientes términos:

«Entre algunas gentes tiénese allí por obra caritativa y meritoria el que, si algún marino 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 el

---

jarchas y que se desarrolla al lado de ellas, al no haber sido escrita en aquel primitivo castellano, no entra en los parámetros convencionales de lo que hasta ahora se ha definido como literatura española. Una historia que, siglos más tarde, se repite en el caso de Rosalía de Castro.

<sup>23</sup> «Alá van pois, as *Follas novas*, que mellor se dirían vellas porque o son, e últimas, porque pagada xa a deuda en que me parecía estar coa miña terra, difícil é que volva a escribir máis versos na lingua materna». [Allá van pues, las *Hojas nuevas*, que mejor se diría 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.] (CASTRO, 2014a: 113).

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».

Porque Rosalía teme la ira de ciertos lectores, comenta: «Tan extraña como a nosotros debe parecerles a nuestros lectores semejante costumbre, pero por esto mismo no hemos vacilado en darla a conocer [...]».

No fue suficiente. La ira estalló, llegó a las páginas de algunos periódicos y Rosalía fue vapuleada. Es lástima –he aquí otra grave laguna en la biografía rosaliana– que estos ataques no hayan sido exhumados. De todos modos, el estudioso de menos imaginación histórica debe sospechar que más de una objeción tuvo que hacerse invocando el buen nombre de Galicia, en opinión del patriotismo universal siempre por encima de la verdad y de la realidad. Otros, cabe imaginar, debieron ser ciegos a los aspectos positivos que pudiera haber en el comportamiento de la protagonista de «tan extraña costumbre». (CASTRO, 1994: 29-30)

Tras este infeliz episodio, Rosalía de Castro escribe una dura carta dirigida a su marido y firmada en Lestrove, el 26 de julio de ese mismo año, en la que se reafirma en su decisión de no volver a escribir en gallego, unas «palabras terribles, difíciles» (MAYORAL, 2014: 905) que nos dan una idea de la medida del agravio sufrido y que Marina Mayoral justifica así: «Yo creo que Rosalía está reivindicando la libertad de expresión ya no solo de las mujeres [...] sino, de un modo más amplio, la libertad de expresión del artista» (MAYORAL, 2014: 905). Por eso, imagina un final más abierto a esta profunda irritación de la escritora. «Me han preguntado muchas veces qué habría pasado si no se hubiera muerto a los 48 años. Solo se pueden dar opiniones. A mí me gusta pensar que habría escrito de nuevo en gallego» (MAYORAL, 2014: 906). La actitud adoptada por la escritora es juzgada, en cambio, con mucha más severidad por parte de Xesús Alonso Montero, que tilda incluso de «despiste histórico» (CASTRO, 1994: 34) esta decisión y cree que, de algún modo, «Rosalía no es consciente de su gigantesca estatura, del decisivo papel histórico jugado por su obra en la historia de la reconciliación de Galicia» (CASTRO, 1994: 35).

El tono de las palabras empleadas por Alonso Montero con respecto a este asunto nos da una idea del peso que ciertas formas de pensamiento tienen aún en los estudios rosalianos. En cualquier caso, no nos corresponde a nosotros juzgar a Rosalía de Castro por una decisión que trasciende el ámbito estrictamente literario. Si bien, su reacción en esta cuestión no debería hacernos dudar tampoco de su profunda conciencia histórica como escritora en lengua gallega. De otra forma, cómo entender lo que Rosalía de Castro pronostica en el prólogo de *Follas novas* cuando, dirigiendo su mirada al futuro, escribe: «Creerán algú que porque, como digo, tentei de falar das cousas que se poden chamar homildes, é por que me esprico na nosa lengoa. Non é por eso. As multitudes dos nosos campos tardarán en ler estos versos, escritos a causa deles, pero só en certo modo pra eles» [Creerán algunos que porque, como digo, he intentado hablar de cosas que se pueden llamar humildes, es por lo que me explico

en nuestra lengua. No es por eso. Las multitudes de nuestros campos tardarán en leer estos versos, escritos a causa de ellos, pero solo en cierto modo para ellos] (CASTRO, 2014a: 112-113).

Por otra parte, si nos ceñimos a la literalidad de lo que la escritora declara en su polémica carta de 1881 (cuyo texto íntegro se incluye como APÉNDICE al final de este trabajo), tampoco queda tan claro que se negase en rotundo a volver a escribir en gallego, pero sí que no lo hará a menos, como le recuerda a su marido, «que el editor aceptase las condiciones que te dije» (CASTRO, 1994: 31). Una idea en la que vuelve a insistir al final de su misiva, donde su negativa a escribir en gallego se vincula otra vez a esa falta de aceptación de sus «condiciones» por parte del editor. «Hazle, pues, presente al editor [...] mi resolución de no volver a coger la pluma para nada que pertenezca a este país, ni menos escribir en gallego, de una vez que a él no le conviene aceptar las condiciones que le he propuesto» (CASTRO, 1994: 32). Unas exigencias que sabemos, por sus propias palabras, que no eran de tipo económico. ¿De qué naturaleza eran, entonces, esas «condiciones» impuestas por la escritora para volver a publicar un texto en gallego? Lamentablemente, el muro de silencio que rodea todo lo relativo a la vida de Rosalía de Castro, nos impide de nuevo conocer en detalle todas las circunstancias de este episodio de su biografía.

#### *Sentido y alcance de la renovación rosaliana*

Pese a su difícil encaje en el ámbito de las literaturas española y gallega, el hecho de haber sido una autora bilingüe va a ser precisamente lo que nos permita explicar el sentido y también el alcance de la profunda renovación poética que Rosalía de Castro emprende a través de *En las orillas del Sar* y que se hermana líricamente con lo que ya había iniciado en *Follas novas*. El último poemario de la escritora carece de cualquier prólogo por parte de su autora. Por eso, resulta casi inevitable volver la vista hacia sus palabras preliminares en *Follas novas* y hacerlas extensivas a sus poemas en castellano. No hay que olvidar tampoco que las composiciones de ambos libros habrían sido escritas de forma simultánea, por lo que la poética a la que responden sería también la misma. En relación con *Follas novas*, Anxo Angueira ha destacado «el protagonismo de la mujer como sujeto lírico a lo largo de toda la obra» (CASTRO, 2016: 50). Una tesis que se refuerza con el encendido elogio que la escritora dirige, en su prólogo, a las mujeres gallegas.

Cando nas súas confianzaas estas probes mártires se atreven a decirnos os seus sacretos, a chorar os seus amores sempre vivos, a doerse das súas penas descríbese nelas tal delicadeza de sentimentos, tan grandes tesouros de ternura (que a inteireza do seu carácter non é bastante a mermar) unha abnegación tan grande que, sin querer, sentímonos inferiores a aquelas oscuras e valerosas heroínas que viven e morren levando a cabo feitos maravillosos por sempre ñorados, pero cheos de milagres de amor e de abismos de perdón. Historias dinas de ser cantadas por mellores poetas do que eu son, e cuías santas harmonías deberan ser espresadas cunha soía nota e nunha soía corda, na corda do sublime, e na nota da delor. Anque sin forzas pra tanto, tentei algo deso, sobre todo no libro titulado *As viudas dos vivos e as viudas dos mortos*, mais eu mesma conoso que non acertei a decir as cousas que era menester. As miñas forzas son cativas, quéreas maiores de quen haia de cantarnos con toda a súa verdade e poesía, tan sencilla como dolorosa epopeia.

[Cuando en sus confidencias estas pobres mártires se atreven a decirnos sus secretos, a llorar sus amores siempre vivos, a dolerse de sus penas se descubre en ellas tal delicadeza de sentimientos, tan grandes tesoros de ternura (que la entereza de su carácter no es bastante para mermarla) una abnegación tan grande que, sin querer, nos sentimos inferiores a aquellas oscuras y valerosas heroínas que viven y mueren llevando a cabo hechos maravillosos por siempre ignorados, pero llenos de milagros de amor y de abismos de perdón. Historias dignas de ser cantadas por mejores poetas de lo que yo soy, y cuyas santas armonías deberían ser expresadas con una sola nota y en una sola cuerda, en la cuerda de lo sublime, y en la nota del dolor. Aunque sin fuerzas para tanto, intenté algo de eso, sobre todo en el libro titulado *Las viudas de los vivos y las viudas de los muertos*, mas yo misma reconozco que no acerté a decir las cosas que era menester. Mis fuerzas son pequeñas, las quiere mayores de quien haya de cantarnos con toda su verdad y poesía, tan sencilla como dolorosa epopeya.] (CASTRO, 2014a: 112)

Al hacer suya la voz de las mujeres gallegas, Rosalía de Castro nos revela uno de los aspectos más interesantes pero a la vez menos atendidos a la hora de estudiar el sentido de sus innovaciones métricas. Un alcance que tampoco es posible entender si no se presta atención, por una parte, al papel tan singular que las mujeres habían desempeñado en la lírica tradicional gallega ni, por otra, al uso deliberadamente transgresor que la escritora hace del gallego en *Follas novas*, alejando definitivamente a esta lengua de su condición marginal y llevándola a un lugar muy diferente a aquel donde la había situado casi dos décadas antes, con la publicación en 1863 de su primer poemario en gallego. Para ayudar a explicar esta evolución, Luis García Montero se ha fijado en unas palabras sobre *Cantares gallegos* pronunciadas en 1885 por Emilia Pardo Bazán, en su discurso «La poesía regional gallega», en las que la escritora, al referirse a las composiciones creadas por Rosalía de Castro en este poemario, apunta: «observa a los aficionados para recoger tradiciones y coplas y cuentos populares que los hombres, por inteligentes y cultos que sean, no son aptos para transmitirlos. Mientras las mujeres se los comunican con singular exactitud» (GARCÍA MONTERO, 2014: 865). El elogio sincero de Pardo Bazán no se aparta, sin embargo, de la concepción del gallego como una lengua apta únicamente para expresar lo popular y lo cotidiano, tal y como deja entrever a continuación cuando dice: «El alma de la mujer, acaso por su contacto con la niñez, está más cerca del alma ingenua del pueblo, que es más capaz de

comprenderle, de entrar en su orden de ideas, de interesarse por las pequeñeces que le preocupan» (GARCÍA MONTERO, 2014: 865).

Las preocupaciones expresadas por Rosalía de Castro en *Follas novas* van, no obstante, más allá y trascienden con mucho la etiqueta de la poesía regional. Las composiciones de tipo popular siguen estando presentes en este segundo volumen en gallego pero, junto a este tipo de composiciones, aparecen también otras de inspiración más personal, aquellas que abordan los problemas existenciales e igualmente la propia creación poética. Por lo que, lejos ya de una estampa meramente popular o folclórica, la escritora eleva el gallego por encima de lo cotidiano y hace de él una lengua literaria, «que sirve ahora para expresar, no la vida y las preocupaciones del pueblo, sino los conceptos que hasta entonces parecían reservados para la literatura oficial y que por tanto se expresaban exclusivamente en castellano» (POULLAIN, 1986: 416). Y si esto no fuera ya de por sí un elemento suficientemente transgresor, la escritora se va a hacer acompañar en esta «epopeya» de un coro de voces femeninas, esas «populares penélopes» a las que se refería Anxo Angueira y a las que también va a elevar literariamente. Ni la lírica gallega ni tampoco la voz de las mujeres va a ser la misma después de esta odisea que la escritora inicia en *Follas novas* y luego continúa en sus poemas de *En las orillas del Sar*.

Llegados a este punto cabe preguntarse cuál es la relevancia de la lengua empleada en los poemas de uno y otro libro. Al buscar las huellas rosalianas en la poesía más reciente, Luis García Montero se ha referido no solo al papel fundamental de la escritora en la formación de la lengua culta gallega y en su nueva consideración como una lengua poética universal, sino también en su influencia decisiva al lograr que «buena parte de la tradición española, Juan Ramón, Antonio Machado, o la Generación del 27, introduzca en la poesía culta lo folclórico y lo popular» (GARCÍA MONTERO, 2014: 866). Todos estos autores, asegura, la tienen a ella como referente inmediato. «Una presencia notable de Rosalía, pues, en otro de los fenómenos más característicos de la poesía española contemporánea» (GARCÍA MONTERO, 2014: 866). Al hablar de esta asimilación de lo folclórico y lo popular, García Montero se refiere únicamente a la influencia de la poesía en gallego de la escritora. Sin embargo, un estudio a fondo de la métrica en sus poemas en castellano, como el que ha realizado Isabel Paraíso, nos va a hacer extender esta presencia de la lírica popular gallega a sus poemas más rupturistas de *En las orillas del Sar*.

En «Poesía gallega y poesía castellana en Rosalía de Castro», Claude Poullain se ocupa precisamente de los dos últimos poemarios de la escritora y, al comparar su temática, en las composiciones de *En las orillas del Sar* tan solo echa de menos las «poesías de tipo



popular semejantes a las de *Cantares gallegos*» (POULLAIN, 1986: 420), que ya son minoría en *Follas novas* –el hispanista francés únicamente incluye nueve poemas en esta categoría– y que desaparecen por completo en sus poemas en castellano; mientras que «las demás [categorías] están todas presentes, y eso muestra que los temas tratados son los mismos en *Follas novas* y *En las orillas del Sar*» (POULLAIN, 1986: 420). El peso que se da a cada uno de estos poemas cambia en cada libro. Si bien, la lengua en la que se escribe, como demuestra Poullain, ya no es una ninguna barrera. La poesía de Rosalía de Castro derriba este muro lingüístico y, al hacerlo, conquista un espacio inédito de libertad que pone a disposición de una voz lírica femenina igualmente nueva y que tampoco se detiene ya frente a ninguna frontera de género ni de clase social. Pues no hay que olvidar que las mujeres que la escritora reivindica en el prólogo de *Follas novas* son las de origen más humilde y también, como recordaba Emilia Pardo Bazán en su discurso de 1885, las principales transmisoras de la lírica tradicional gallega. Pero ¿era este su único papel en la poesía popular? En este sentido, resulta revelador el testimonio en el siglo XVII del escritor Martín Sarmiento en sus *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles* (1775).

La predominancia de la mujer en la composición y ejecución de las canciones tradicionales de la Galicia rural capturó la atención de observadores en los siglos XVIII y XIX en su paradójica búsqueda del arte nacido de la naturaleza. Por ejemplo, el padre Sarmiento, historiador y filólogo, observa en 1775: «En la mayor parte de las coplas gallegas hablan las mujeres con los hombres, y es porque ellas son las que componen las coplas sin artificio alguno y ellas mismas inventan los tonos o aires a que las han de cantar, sin tener idea del arte músico».

Milá y Fontanals da noticia de una observación semejante: «No hay acto de la vida vulgar que no tenga sus coplas; las mujeres principalmente parecen haber inventado este medio de dar a conocer a sus sentimientos». (STEVENS, 1986: 259)

A finales del siglo XIX el historiador literario Francisco Blanco García alude también a «aquellas *coplas sin artificio*, de procedencia femenina en gran parte» (STEVENS, 1986: 260) para relacionarlas con *Cantares gallegos* y *Follas novas*, al tiempo que destaca la dificultad de adaptar aquellas canciones populares sin alterar su esencia ni su forma de expresión tradicional, un «empeño tan arriesgado como glorioso para quien consiguiera realizarlo» (STEVENS, 1986: 260). Aunque una cierta «tendencia paternalista» (STEVENS, 1986: 260), como pone de relieve Shelley Stevens, impide a Francisco Blanco García este pleno reconocimiento en los poemas rosalianos, no tardamos sin embargo en identificar esos riesgos a los que él alude y que la escritora asume tanto en la temática como en la arquitectura de los poemas de *Follas novas* y *En las orillas del Sar*. El ritmo especial de estos versos, así como las combinaciones métricas inusuales que aparecen en estos dos libros «crean, en

efecto, un ritmo de disonancias, de contrastes, que no era habitual en la poesía de su época» (CASTRO, 2014a: 54). Al estudiar los recursos formales empleados por Rosalía de Castro en las composiciones de su segundo poemario en gallego, Marina Mayoral y Blanca Roig destacan, como ya lo había hecho por su parte Carballo Calero, la «absoluta consciencia» (CASTRO, 2014a: 54) de la escritora al hacerlo y, para ello, citan estos versos en uno de los primeros poemas de *Follas novas*: «Diredes destes versos, i é verdade, / Que tén estrana insólita harmonía» [Diréis de estos versos, y es verdad, / que tienen extraña insólita armonía] (CASTRO, 2014a: 120).

En su estudio «Sobre el sentido de las innovaciones métricas de Rosalía de Castro», Ricardo Carballo Calero insiste también en esta «voluntad de innovación» (CARBALLO CALERO, 1981: 51) por parte de la escritora. «Finalmente, debe quedar claro que las novedades y audacias métricas de Rosalía no pueden interpretarse pura y simplemente como resultado inconsciente de su sentido del ritmo, y menos como producto paradójico de su deficiente preparación técnica» (CARBALLO CALERO, 1981: 51-52). No se trata, por tanto, como aclara de inmediato, de un fruto del azar ni tampoco de falta de pericia por parte de una escritora capaz de escribir «con arreglo a la tradición o con arreglo a sus innovaciones, de una perfecta regularidad formal» (CARBALLO CALERO, 1981: 52). En estas afirmaciones hay, además de un reconocimiento a la plena capacidad creadora de Rosalía de Castro, un deseo de contradecir a su marido, Manuel Murguía, en cuyo prólogo<sup>24</sup> a la segunda edición de *En las orillas del Sar*, al tiempo que reconocía el carácter innovador y rupturista de la métrica empleada por su mujer, se encargaba asimismo de quitarle todo el mérito intelectual, atribuyendo esta novedad más a una intuición que a una firme voluntad creadora por parte de la escritora, algo con lo que Carballo Calero no puede estar de acuerdo.

Como su contemporánea Emily Dickinson, que también empleó formas de versificación que los críticos de su tiempo consideraron imperfectas e involuntarias, pero que hoy se estiman deliberadas y al servicio de las exigencias internas del poema, Rosalía innovó porque quiso innovar, porque, contra lo que dice Murguía, tuvo intención de innovar, y cuando, en lugar de crear nuevas formas rigurosas, se tomó la libertad de desarticular

---

<sup>24</sup> «Los antiguos bardos unían al don de la poesía el de la música. Nadie dirá que Rosalía haya hecho otro tanto; mas yo afirmo que si hubiera querido, le sería fácil. Era un temperamento por entero musical. De haber tenido una educación a propósito, hubiera sido una tan gran compositora como fue gran poeta. A semejante condición debió, sin duda, que, sin intención –y no como un motivo de simple técnica–, obedeciendo tan solo a la cadencia, que era en ella una facultad dominante, hubiese sido la primera en España en romper con la métrica usual en su tiempo. Causó su innovación tanta sorpresa, que su libro *En las orillas del Sar* fue, por de pronto, mirado, desde este punto de vista, 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. Sin embargo de ello, las dudas fueron de un momento. Los que rechazaban la novedad y los que con ella asentían callaron; pero pronto vinieron otros que, rompiendo también con lo establecido, la siguieron en la innovación, y quedó esta sancionada» (CASTRO, 1986: 58-59).

simplemente las antiguas, consideraba también esto como una innovación. Todo ello, desde luego, dentro de la tradición romántica, pero llevado a cabo con una audacia, y en ciertos casos con un éxito, que le otorgan un lugar eminente en la historia de la métrica hispánica. (CARBALLO CALERO, 1981: 52)

Aunque no llega a profundizar en todas ellas, en su estudio sobre las innovaciones métricas rosalianas, Carballo Calero apunta las principales líneas directrices que guían a la escritora en su renovación poética. «Rosalía prosigue los ensayos y cultiva las formas que en el romanticismo se usaban, y no liga a la música del verso aquel esteticismo imaginativo que va a marcar el modernismo» (CARBALLO CALERO, 1981: 51). Al igual que hace Isabel Paraíso en su estudio sobre la métrica de *En las orillas del Sar*, Carballo Calero tampoco considera a la escritora una precursora del modernismo, como afirmaba Enrique Díez Canedo en su célebre artículo sobre la autora gallega. «Es la libertad romántica y no la sensualidad modernista, lo que la mueve a continuar una trayectoria que está iniciada en los mismos maestros más antiguos del romanticismo» (CARBALLO CALERO, 1981: 51). Pero en los ritmos que marcan la audacia métrica de Rosalía de Castro, junto a esa libertad romántica que la escritora va a explorar hasta sus últimas consecuencias, hay también otras cadencias. Una música callada que se esconde en sus últimos versos y que Carballo Calero desvela, aunque no llegue a explorarla. «En Rosalía hallamos composiciones gallegas del tipo de las *muiñeiras*, organizadas sobre la base de versos definidos por sus apoyos rítmicos y no por su isosilabismo» (CARBALLO CALERO, 1981: 51). Aunque propiamente no llega a ver verso libre en ella, sí reconoce que este modelo empleado en algunos de sus poemas «pertenece a otro sistema de versificación distinto del que se basa en el cómputo silábico» (CARBALLO CALERO, 1981: 51).

De esta forma, junto a esa libertad romántica, en la métrica de *En las orillas del Sar* habría también una exploración igualmente libre y personal de la lírica popular, cuyo ritmo particular habría utilizado como punto de partida en sus innovaciones métricas. ¿Es esto lo que hace la escritora? Aunque en cierto modo así lo sugiere, Carballo Calero no llega tan lejos y, por otra parte, tampoco atribuye a Rosalía de Castro el título de precursora del verso libre. Algo que sí hace, en cambio, Isabel Paraíso. En su trabajo «La audacia métrica de Rosalía de Castro (*En las orillas del Sar*)», la experta en métrica española hace suya la afirmación de Tomás Navarro y, a partir de sus conclusiones sobre la autora gallega en su clásica *Métrica española* (1956), profundiza en el análisis de la composición de *En las orillas del Sar* en cuyo extraño carácter rítmico había visto T. Navarro una anticipación del verso libre:

No subas tan alto, pensamiento loco,  
que el que más alto sube más hondo cae,  
ni puede el alma gozar del cielo  
mientras que vive envuelta en la carne.

Por eso las grandes dichas de la tierra  
tienen siempre por término grandes catástrofes.  
(CASTRO, 1986: 97)

Como señala Marina Mayoral en la nota que acompaña a este poema en su edición del libro, el rasgo más llamativo de este conjunto de versos dodecasílabos y decasílabos arromanzados es su ritmo tan inusual. «La extrañeza que produce el ritmo de estos versos, que más bien parece de prosa, se debe a que son todos diferentes; los que tienen el mismo número de sílabas tienen distinta acentuación» (CASTRO, 1986: 97). Unas discordancias acentuales que Isabel Paraíso señala en otros dos poemas del libro. Por ejemplo, en esta breve composición formada por seis versos eneasílabos y decasílabos de rima también arromanzada: «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» (CASTRO, 1986: 117-118). Y también en este otro poema de rima idéntica, pero integrado en este caso por cinco dodecasílabos y un endecasílabo: «Son los corazones de algunas criaturas / como los caminos muy transitados, / donde las pisadas de los que ahora llegan, / borran las pisadas de los que pasaron: / no será posible que dejéis en ellos, / de vuestro cariño, recuerdo ni rastro» (CASTRO, 1986: 146). A las irregularidades acentuales se suma aquí, al igual que en el poema anterior, la fluctuación de los versos, una combinación que provoca ese efecto de extrañeza. Si bien, en esta última composición hay una mayor regularidad métrica.

Bien es verdad que algunos hemistiquios son raros en español, con tantas sílabas átonas consecutivas; pero además –y sobre todo– está ese segundo verso, endecasílabo, que rompe el conjunto. Obsérvese que acentúa en 5ª y 7ª sílabas, por tanto es inclasificable (no es ni endecasílabo galaico, que también acentúa en 5ª pero no en 7ª, ni dactílico, que acentúa en 4ª y 7ª pero no en 5ª). El lector, naturalmente, no puede percibir esto, pero sí la impresión acústica de disritmia, de anomalía métrica; y también percibe la «libertad» con la que Rosalía procede, sin pararse a contar sílabas ni a mantener a todo trance un esquema: movida, llevada en vuelo por la fuerza de sus ideas.

Estos tres poemas son tres ejemplos del tipo versolibrista de base tradicional que he denominado «fluctuante» debido a que lo más llamativo en él es la corta variación silábica (y no sujeta a esquemas) de los versos consecutivos, lo cual se acompaña de moldes acentuales extraños, personalísimos, no catalogados. Producen éstos al oído impresión de «prosa» intercalada entre los «versos» –los de esquema rítmico periódico y conocido para el lector–. (PARAÍSO, 1986: 289)

Enrique Díez Canedo había sido el primero en aludir a la autora de *En las orillas del Sar* como «Una precursora», dando título a su artículo saludado por Manuel Murguía y recogido como un apéndice en la segunda edición del libro. Sin embargo, como había señalado Ricardo Carballo Calero, Rosalía de Castro no puede ser considerada una precursora de la métrica modernista. Algo en lo que va a coincidir con Claude Poullain, quien puntualizará que algunos de los metros considerados inusitados por Díez Canedo y empleados por la escritora, como el hexadecasílabo o la combinación de octosílabos y endecasílabos, ya se encontraban en otros poetas anteriores o contemporáneos<sup>25</sup> a ella. «El desmitificador Poullain considera, sin embargo, que en un aspecto métrico sí fue Rosalía “precursora”: en su revolucionario “concepto de la estrofa”, que mezcla el cuarteto con otros grupos de versos [...]. Esto rompe con la idea misma de “estrofa”» (PARAÍSO, 1986: 287). Un aspecto en el que la escritora anunciaría la poesía moderna, pero no la modernista.

Tomás Navarro «también parece considerar a Rosalía precursora, esta vez del *verso libre*» (PARAÍSO, 1986: 287). Si bien, como puntualiza Isabel Paraíso, no llega a afirmarlo expresamente, algo que ella sí se atreve a hacer. Y, para esto, se fija en un rasgo típicamente rosaliano, que señala específicamente en el poema «Hora tras hora, día tras día», pero que se repite en otros muchos lugares de *En las orillas del Sar*, en los que, «a pesar de tantas audacias métricas (originales o no, esto ahora no importa), el poema [...] posee una indudable *armonía*, la cual se basa fundamentalmente en el ritmo dactílico» (PARAÍSO, 1986: 291). En este caso, el poema utilizado como ejemplo se caracteriza por la mezcla libre de diferentes metros: dos dodecasílabos, nueve decasílabos, tres hexasílabos y un pentasílabo, que se agrupan sin un orden preestablecido.

Hora tras hora, día tras día,  
entre el cielo y la tierra que quedan  
eternos vigías,  
como torrente que se despeña  
pasa la vida.

---

<sup>25</sup> Además de la propia Rosalía de Castro y Gustavo Adolfo Bécquer, entre otros renovadores de la métrica que hay en este momento, Isabel Paraíso cita a «J. de Espronceda (*Poesías líricas*, 1840), G. Gómez de Avellaneda (*Poesías*, 1841), C. Coronado (*Poesías*, 1843), Boix (*Poesías*, 1851), V. Ruiz Aguilera (*Elegías*, 1862; *Armonías*, 1862-65) [...]. O bien los experimentos métricos y las teorías de Sinibaldo de Mas (*Sistema musical de la lengua castellana*, en *Obras*, 1852)» (PARAÍSO, 1986: 293). En cualquier caso, no hay que olvidar que la situación en España dista mucho de lo que ya estaba ocurriendo en este ámbito entre los poetas del otro lado del Atlántico. «En Hispanoamérica este experimentalismo tiene, durante las décadas de 1850 a 1880, un vigor desconocido en la Península. Recordemos la triste imagen de inmovilismo métrico que España producía en Rubén Darío aún varias décadas después, en 1905» (PARAÍSO, 1986: 285). Con esta alusión, Isabel Paraíso se refiere concretamente al prefacio de *Cantos de vida y esperanza*, en el que el poeta nicaragüense hablaba de España como un país «en donde la expresión poética está anquilosada, a punto de que la momificación del ritmo ha llegado a ser artículo de fe» (PARAÍSO, 1986: 285).

Devolvedle a la flor su perfume  
después de marchita;  
de las ondas que besan la playa  
y que una tras otra besándola expiran  
recoged los rumores, las quejas,  
y en planchas de bronce grabad su armonía.

Tiempos que fueron, llantos y risas,  
negros tormentos, dulces mentiras,  
¡ay!, ¿en dónde su rastro dejaron,  
en dónde, alma mía?  
(CASTRO, 1986: 171)

Así, la «heterometría cambiante» (PARAÍSO, 1986: 290) de estos versos contrasta con su ritmo interior, en el que sobresale la secuencia formada por una sílaba tónica y dos átonas. Este esquema acentual «inunda toda la composición, unificando tanto los metros dispares (5, 6, 10, 12 sílabas) como los simples y compuestos» (PARAÍSO: 1986, 291), y confiriendo al conjunto un singular efecto armónico que, como subraya Isabel Paraíso, se apoya principalmente en este recurso rítmico y solo «de manera secundaria [...] en la regularidad de la rima arromanzada» (PARAÍSO, 1986: 291). Si bien, lo más interesante de este peculiar compás, que está presente en todo el libro, es su origen popular, vinculado a la lírica tradicional gallega. O, lo que es lo mismo, al ritmo dactílico de aquellas «composiciones gallegas del tipo de las *muiñeiras*» que Ricardo Carballo Calero había percibido también en la escritora, «organizadas sobre la base de versos definidos por sus apoyos rítmicos y no por su isosilabismo» (CARBALLO CALERO, 1981: 51). Un sistema de versificación que, en ese momento, prefiere dejar de lado. Pero que será precisamente el que le sirva a Isabel Paraíso para afirmar, en contra de lo que concluía el propio Carballo Calero, el carácter de precursora del verso libre que ella reivindica en la autora de *En las orillas del Sar*.

«Díez Canedo, Poullain y Navarro coinciden en considerar a Rosalía precursora pero por diferentes razones» (PARAÍSO, 1986: 291). Díez Canedo la ve como una precursora de la métrica modernista, Poullain como una precursora de la poesía moderna y, por último, Tomás Navarro como una anticipadora del verso libre, aunque únicamente en el poema «No subas tan alto, pensamiento loco». Frente a estos planteamientos, Paraíso contrapone la tesis de Pedro Henríquez Ureña, según la cual la poesía castellana habría nacido de forma amétrica (Poema del Cid, jarchas, etc.) y luego se habría ido regularizando por presión cultista hasta dar lugar a la versificación silábica. Si bien, la tendencia amétrica, irregular, no habría llegado a desaparecer nunca, refugiada entre los siglos XVI y XIX en los bailes y canciones populares. El anhelo de libertad y el deseo de innovación románticos, así como su reivindicación de las raíces populares, habrían puesto de nuevo en marcha la métrica irregular, que

luego se habría intensificado con el modernismo y, sobre todo, con las vanguardias, dando origen al moderno verso libre, que desbordaría ya aquel primitivo molde del antiguo verso libre, popular y anónimo. Teniendo en cuenta todos estos factores, Isabel Paraíso no duda en considerar a la autora de *En las orillas del Sar* como una precursora del moderno verso libre.

Juntando todas estas piezas, nos atrevemos a afirmar que Rosalía *practica el verso libre antes de que surja el movimiento versolibrista* (en lengua española, en 1892). Su verso libre tiene como modelo la métrica popular ligada a la música. De ahí la importancia que en su obra tiene el ritmo dactílico, tan típico de Galicia. De ahí también esa impresión de «amorfa», vaga o etérea que la métrica de Rosalía produce, con sus esquemas de periodicidad disminuida.

Rosalía *practica* –no en toda su obra, pero sí en parte de *En las orillas del Sar*– lo que hemos llamado *verso libre de base tradicional*, caracterizado por la mezcla de lo popular y lo culto, conservando un gran parecido con formas métricas tradicionales pero reproduciéndolas de modo «libre», personal, alterado en sus esquemas. (PARAÍSO, 1986: 292-293).

En este sentido, la conclusión a la que llega Isabel Paraíso incide en ese papel fundamental que Luis García Montero atribuye igualmente a la escritora gallega en la introducción del folclore en la poesía culta. Un rasgo con el que Rosalía de Castro anticipa la «canción libre» (PARAÍSO, 2000: 203) que más tarde se convertirá en la «forma predilecta de los poetas neopopularistas (Lorca, Alberti, Juan Ramón Jiménez en sus múltiples canciones)» (PARAÍSO, 2000: 203) y que surge asimismo al abrigo de las coplas populares. En el caso de la autora de *En las orillas del Sar*, esta importante característica se liga además a una tradición lírica –la gallega– que era marcadamente femenina. Ya que, como se ha señalado, las mujeres no eran solo las transmisoras de estas canciones, sino también sus principales creadoras. Un dato fundamental que nos obliga a hacer una relectura de las palabras preliminares de la escritora en *Follas novas*, especialmente cuando decide hacer suya la voz de estas autoras anónimas, situadas al margen de la alta cultura pero poseedoras de una fortaleza y sensibilidad extraordinarias, «dinas de ser cantadas por mellores poetas do que eu son, e cuias santas harmonías deberan ser espresadas cunha soia nota e nunha soia corda» [dignas de ser cantadas por mejores poetas de lo que yo soy, y cuyas santas armonías deberían ser expresadas con una sola nota y en una sola cuerda] (CASTRO, 2014a: 112). Unas palabras en las que lo que hay es una voluntad de elevar a las más altas cotas poética no solo la lengua gallega y su tradición lírica sino, sobre todo, a las mujeres que la encarnan y a las que la escritora quiere devolver su dignidad.

De algún modo, a través de esta nueva voz lírica femenina que se despierta aquí, la escritora hará extensiva a estas cantoras anónimas, sin prestigio social, aquella hermandad lírica que había dado cobijo a las poetas decimonónicas. Una gesta literaria que su tiempo

no le permite aún y que le obliga a adelantar el futuro de la poesía, como nos recuerda ese ritmo dactílico con el que anticipa el verso libre. Una voz de mujer que subvierte los códigos establecidos para la poesía femenina y que se va a abrir paso con fuerza en las composiciones de *En las orillas del Sar*, provocando a través de su singular armonía, tan en desacuerdo con las rígidas normas de su tiempo, una deliberada extrañeza. Una poética nueva que no se quiere amoldar a los cánones establecidos y que, por eso mismo, resulta tan incómoda. Un verdadero salto al vacío que hoy nos sigue causando asombro y despertando nuestra admiración, pero para el que la España del siglo XIX no había tejido todavía ninguna red, incapaz de sostener una audacia semejante por parte de una mujer.

Comprendemos, desde nuestra óptica [...], la sorpresa y el malestar que esta métrica de Rosalía pudo producir entre los anquilosados doctos de 1884, que seguían mirando al pasado próximo –no al remoto–, incapaces de ver el presente (las innovaciones que se estaban produciendo entonces tanto en España como en Hispanoamérica) y mucho menos capaces de prever el futuro. La extrañeza métrica, unida a la enorme originalidad conceptual de *En las orillas del Sar* [...], convertía a este libro efectivamente en un «enigma», cuando no en «atrevido indisciplinable» (Murguía). Sólo los lectores futuros podrían comprenderlo, identificarse con él, sentirlo expresión de sus propias vivencias e incluso de su propia métrica. (PARAÍSO, 1986: 293)

### *Una voz subversiva ante el género*

En el trasfondo de la renovación poética rosaliana hay, pues, importantes decisiones de índole personal –o, si se prefiere, ética– que van a condicionar su actitud estética. Si bien, algunas de estas soluciones no son individuales ni pertenecen en exclusiva a la escritora. Cuando en 1884 se publica su último poemario, la literatura española vive el auge del realismo naturalista. *Lo prohibido*, de Benito Pérez Galdós; *La Regenta*, de Leopoldo Alas «Clarín»; y la serie de artículos de Emilia Pardo Bazán, que luego integrarán *La cuestión palpitante*, ven la luz 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» (FERRARI, 2015: 61). Por otra parte, desde la publicación de *Cantares gallegos*, Rosalía de Castro había hecho suyo igualmente, al lado de una búsqueda constante de libertad, otro de los conceptos románticos por excelencia, como es el del *volksgeist* o «espíritu del pueblo», tan usado por Hegel y los románticos alemanes, particularmente en las obras de Johann Gottfried Herder y Johann Gottlieb Fichte.

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. (FERRARI, 2015: 61)

Unas características en las que resulta fácil identificar la trayectoria poética de la autora de *En las orillas del Sar*. No obstante, junto a este conjunto de rasgos que podríamos considerar comunes a toda una generación literaria y también a un determinado momento histórico, existen otros hechos fundamentales en su poesía en los que la escritora se encuentra, por el contrario, mucho más sola. Y algunos de los cuales, incluso a día de hoy, no han sido plenamente aceptados. Por ejemplo, su decisión de ser una poeta bilingüe, con todas las dificultades que ello supone aún para el conocimiento de su obra. En su estudio clásico *La poesía de Rosalía de Castro* (1974), Marina Mayoral fue una de las primeras en derribar esa barrera. Sin embargo, no ha tenido demasiados seguidores. Así, con la única excepción de Ricardo Carballo Calero, Isabel Paraíso y Claude Poullain –que, en muy distinto grado y desde diferentes perspectivas, han entrado a valorar esta cuestión–, no hemos hallado otros estudios rosalianos que hayan avanzado en esta dirección. Algo que, creemos, exigiría asimismo un estudio no menos atento de la voz femenina en la lírica popular de transmisión oral, así como su conexión con las jarchas y las cantigas de amigo en la literatura medieval. Un vínculo que ya ha sido insinuado en relación con los *Cantares gallegos* de Rosalía de Castro, pero no con respecto a su obra poética posterior.

Entre los siglos XVI y XIX hay la misma distancia silenciosa que entre los siglos IX y XII, y el mismo fermento de inquietudes anónimas volverá a materializarse de forma magistral y a producir, otra vez, nuevas y renovadas moaxajas o zéjeles, con el olvido de los viejos nombres, pero siguiendo un proceso semejante. El crédito máximo de ese resurgimiento le va a corresponder a nuestra, y de todos, Rosalía [...]. Ella no puede escuchar, y no escucha, y ni siquiera ha oído hablar de aquella jarcha popular, repetida en los inicios del siglo XI, la primera de las recogidas por escrito [...]. Rosalía tampoco se acordaría ni podría acordarse, porque aún no se sabía de su existencia, de las composiciones recogidas en los viejos *Cancioneros galaico-portugueses* [...].

No, no hay duda, Rosalía es la cumbre máxima de la integración poética total [...]. De los 36 cantares que componen [...] *Cantares gallegos*, más de la mitad se inspiraron en la *vox populi* [...], producto del mismo pulso que había movido antes a los moaxajeros y zejeleros del mundo islámico a izar como vela al viento una anónima canción o un anónimo refrán. (RUBIA BARCIA, 1986: 182-183)

No destaca Xosé Rubia Barcia la posible autoría femenina de estas canciones anónimas atribuidas a autores masculinos durante la Edad Media, a pesar de la más que probable participación de las mujeres en su creación. Un dato que sí nos ha llegado en el caso de las coplas populares en Galicia, al menos para las que se compusieron durante los siglos XVIII

y XIX; y ello gracias, entre otros, al testimonio más antiguo que se conserva de Martín Sarmiento y también, en cierto modo, de la propia autora de *Cantares gallegos*, que precisamente arrancaba este libro con unos versos más que significativos: «Has de cantar, / meniña gaiteira; / has de cantar...» [Has de cantar, / niña gaitera / has de cantar...] (CASTRO, 1985: 73). Además, como hemos visto, el acento de estas voces femeninas, principales protagonistas de la lírica popular gallega, tanto dentro como fuera de los versos rosalianos, se va a colar incluso en sus poemas en castellano de *En las orillas del Sar*. Una arriesgada decisión poética que, una vez más, Rosalía de Castro va a tomar en solitario.

Si bien Isabel Paraíso ha sido la única en llamar la atención sobre la importancia del ritmo dactílico en la configuración de la escritora como una precursora del verso libre, no llega a relacionarlo con el papel tan relevante de las mujeres en la creación y transmisión de las canciones populares en Galicia. Y, por su parte, quienes sí han destacado en cambio este protagonismo femenino en la lírica tradicional y su influencia en Rosalía de Castro, únicamente han proyectado este rasgo en su obra en gallego. A veces, incluso, con «discutibles argumentos antropológico-étnicos» (GONZÁLEZ HERRÁN, 2014: 599), como apunta José Manuel González Herrán, al referirse a los «esgrimidos por César Barja en 1926: “es el lirismo gallego [...] un lirismo del todo femenino. Femeninos son sus temas, femeninos son sus acentos. Y ese lirismo femenino es [...] la modalidad espiritual de la raza gallega, del paisaje y de la tierra» (GONZÁLEZ HERRÁN, 2014: 599). Una dirección hacia la que también había apuntado antes «con más sagacidad [...] Said Armesto (y repitió González Besada 1916) cuando relacionaba la voz femenina de los *cantares* rosalianos con el yo lírico de las cantigas medievales» (GONZÁLEZ HERRÁN, 2014: 599).

Sin embargo, las mujeres de esas canciones populares, preservadas durante siglos al margen de la cultura oficial, van a estar presentes asimismo en los poemas de *En las orillas del Sar*. De forma menos visible aunque igualmente perceptible, como una poderosa corriente subterránea de voces femeninas que –con su peculiar acento– van a impulsar la propia voz de la escritora hacia una libertad apenas explorada entonces por la poesía española y, menos aún, por una poesía que –como la que se atreve a hacer Rosalía de Castro– aparece en labios de una mujer. Una voz que, desde el primer poema de *Follas novas* cuestionaba su propia feminidad, desafiando los férreos códigos de la sociedad decimonónica y dinamitando así uno de los pilares básicos de la cultura patriarcal, que impedía la construcción de un sujeto lírico más allá de la oposición binaria entre masculino y femenino. En este sentido, una de las aportaciones más sorprendentes ha sido la realizada por Michelle Geoffrion-Vinci

que, al estudiar la evolución del sujeto poético en la obra rosaliana, observa un dato realmente significativo, que ha supuesto, además, un particular desafío a su «traducción feminista» del último poemario de la escritora.

En los cinco volúmenes que integran su corpus poético, la inmensa mayoría de narradores y protagonistas son mujeres. Sin embargo, en *En las orillas del Sar*, su última y en muchos sentidos más compleja colección, el género de estos personajes se hace cada vez más vago (Geoffrion-Vincia 2004; Tolliver 2002). En *Cantares gallegos* (1863), la primera de las tres obras de madurez de Castro, el 50% de los personajes designados lingüísticamente (nombres propios, terminaciones de adjetivos, etc.) son femeninos, el 8% son masculinos, el 3% de los poemas contienen tanto un sujeto masculino como femenino, y el 25% de los personajes tienen un género indeterminado. El 20% de los personajes en *Follas novas* (1880) son femeninos, el 3% son masculinos, el 4% de los poemas contienen sujetos de ambos sexos, y el 73% de los sujetos son indeterminados. Por último, *En las orillas del Sar* refleja un 13% de personajes femeninos, un 3% masculinos, un 2% los dos y un 80% ambiguo. Entre la primera obra poética de madurez de Castro y la última, pues, hay un interesante 30% más de ambigüedad genérica en su «yo» poético. (CASTRO, 2014b: 5-6)

Un género indeterminado que –de acuerdo al resultado del análisis llevado a cabo por la hispanista estadounidense– sería el verdadero protagonista de *En las orillas del Sar*, pero que paradójicamente, en su versión inglesa del libro, resulta boicoteado a menudo por la propia Geoffrion-Vinci. Expresada con frecuencia a través de la primera y la tercera persona del singular, esta ambigüedad genérica nos parece, por el contrario, una de las manifestaciones más genuinas de esa libertad que la escritora explora en los poemas de su último libro y que le hace librarse de las ataduras del género. Por ejemplo, «En los ecos del órgano o en el rumor del viento», un poema que oscila entre una indeterminada tercera persona, que aparece en su primera parte –«Quizás después te ha hallado, te ha hallado y te ha perdido» (CASTRO, 1986: 130)– y una primera persona igualmente ambigua en cuanto al género que se hace con la voz lírica en su segunda parte: «Yo no sé lo que busco eternamente / en la tierra, en el aire y en el cielo; / yo no sé lo que busco pero es algo / que perdí no sé cuándo y que no encuentro» (CASTRO, 1986: 130). Una referencia que aparece borrada en el sujeto poético y cuya desaparición simboliza, al mismo tiempo, el fin de otras certezas.

Creyó que era eterno tu reino en el alma,  
y creyó tu esencia, esencia inmortal;  
mas, si sólo eres nube que pasa,  
ilusiones que vienen y van,  
rumores del onda que rueda y que muere  
y nace de nuevo y vuelve a rodar,  
todo es sueño y mentira en la tierra,  
¡no existes, verdad!  
(CASTRO, 1986: 96)

Ya hemos visto en otros lugares el carácter transgresor de los poemas de *En las orillas del Sar* y la forma en que su voz lírica se deshace de todas las convenciones. Una lucha por su emancipación que el sujeto poético escenifica en su último poemario a través de una sugerente ambigüedad genérica. Las marcas sexuales tienden a desaparecer y, junto a ellas, también cualquier vestigio de una verdad absoluta. Un doble salto al vacío que la escritora realiza aquí a través de una voz profundamente transgresora ante cualquier esquema rígido. En esta nueva realidad que describe, no va a hallar ningún suelo firme bajo sus pies. Por eso, duda, vacila y nunca se queda quieta, fluctuando de un lugar a otro y adelantándose, como señalaba Rafael Lapesa –en el prólogo al libro *La poesía de Rosalía de Castro*, de Marina Mayoral–, a lo que Miguel de Unamuno llamará después «el sentimiento trágico de la vida»: «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» (MAYORAL, 1974: 10). La escritora rehúye cualquier certeza y, al mismo tiempo, busca su consuelo. «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: 10). Unos márgenes en los que, como señala Marta Beatriz Ferrari, se mueve constantemente la autora de *En las orillas del Sar*.

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. 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». A la plasmación 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», y también en el conocido verso de reminiscencias barrocas: «–Detente un punto, pensamiento inquieto». (FERRARI, 2015: 78-79)

En la escritura rosaliana hay pensamiento y también reflexión sobre el propio pensamiento. Un componente reflexivo que, además, «desafía y revoluciona el orden concertado, el campo de predicación así nos lo revela: inquieto, loco, agitado, insensato, audaz, entre otros» (FERRARI, 2015: 80). Un desconcierto que se plasma en la propia organización de los poemas, cuya disposición tampoco parece obedecer a ningún orden aparente. Hoy, sin

embargo, la crítica ve en esta peculiar disposición de los poemas un reflejo de la propia conciencia poética, «donde “el yo lírico”», como señala Mercedes Juliá, «objeta en un mismo poema; aparece desdoblado en otros; y en ocasiones argumenta abiertamente con varias voces» (JULIÁ, 1997: 122). Una plasmación de lo que, en palabras de María Rosso, sería «el curso conflictivo de los pensamientos de un yo alimentado por la duda, que se cuestiona críticamente, se debate entre verdades opuestas y se enfrenta con la palabra ajena» (ROSSO, 2013: 89). De esta forma, la particular organización de los poemas, al igual que «la extrañeza de los temas y la irregularidad métrica responden a las necesidades formales que esa voz de los poemas necesitaba para expresarse» (JULIÁ, 1997: 122). Una intencionalidad que, sin embargo, cuestiona Xesús Alonso Montero, quien da una explicación distinta a esta aparente falta de orden en la disposición de los poemas.

La primera edición de 1884 consta de noventa y ocho poemas, alguno de los cuales, como describe Alonso Montero, lleva en su cabecera una breve ilustración, un dibujo que figura en la parte superior y que se acompaña a su vez de otra característica singular, que no aparece en otras composiciones. «Este poema empieza siempre con una letra, la primera del primer verso, diseñada artísticamente» (CASTRO, 1994: 18). Dos rasgos que le hacen sospechar una cierta división en capítulos. No obstante, esta aparente organización de los poemas no le hace olvidar la reacción de José M.<sup>a</sup> de Cosío, al valorar su peculiar disposición: «No creo que quepa libro peor compuesto. Da la impresión de que se iban entregando las poesías a la imprenta en el orden en que iban saliendo de algún revuelto cajón. Ningún criterio ordenador puede adivinarse» (CASTRO, 1994: 18). Alonso Montero, por su parte, recuerda que en 1884 la escritora estaba muy enferma, por lo que concluye que la ayuda de su marido habría sido indispensable. «Incluso es lícito pensar que fue Murguía, solo, quien preparó el volumen. Sépase, además, que este volumen carece de prólogo, dedicatoria y cualquier otro texto que no sean los poemas» (CASTRO, 1994: 19).

Para apoyar su tesis, Alonso Montero cita una carta del propio Manuel Murguía en la que declaraba que, tras la publicación de *Follas novas*, la escritora «no se ocupó de otra cosa que del cuidado de sus hijos, y sólo remitió a un periódico de Buenos Aires, de que era propietario un hijo de Padrón, la mayoría de sus composiciones en castellano, que reuní en volumen impreso en Madrid» (CASTRO, 1994: 19). Si bien conviene tomar siempre con cierta cautela las palabras del marido de la escritora, no nos parece descabellada la hipótesis de Alonso Montero. Por lo que, tal vez, no tendría demasiado sentido hablar de esa intencionalidad en la organización de las composiciones dentro de un volumen cuya sobria presentación –no hay ningún prólogo, ni tampoco una división en diferentes libros dotados de un

título— contrasta asimismo con la forma en que la escritora había presentado sus poemas en *Follas novas*, unas composiciones en las que sin embargo aparecían el mismo tipo de innovaciones temáticas y formales que *En las orillas del Sar*.

En cualquier caso, con independencia de la mayor o menor intervención de Rosalía de Castro en la ordenación de las composiciones de su último poemario, no deja de llamar la atención su división en lo que parecen ser cuarenta capítulos o series de poemas claramente diferenciados en su tipografía, como indica Xesús Alonso Montero. Pese a ello, ni su edición del libro, ni tampoco la realizada por Marina Mayoral conservan esta singular división<sup>26</sup>. Algo que sí hacen, en cambio, otras ediciones menos valoradas por la crítica, como la llevada a cabo por Mauro Armiño, que «sigue fielmente la primera de 1884, ajustándose a la disposición tipográfica original —salvo en la reproducción de las grecas que anteceden cada inicio de poema y el dibujo que remata la composición o serie de composiciones—» (CASTRO, 2011: 73). Aunque preferimos en conjunto la edición de Marina Mayoral y también la de Xesús Alonso Montero, en este aspecto concreto, sin embargo, nos parece más respetuosa con el lector la decisión adoptada por Mauro Armiño.

Hay poemas muy significativos de *En las orillas del Sar* que, en la edición de 1884, ocupan del mismo modo un lugar preeminente. Es el caso del poema «Orillas del Sar», que abre el libro (CASTRO, 1884: 5) y que ocupa íntegramente el que podría describirse como su primer capítulo. Una situación que se repite en el caso de «Sedientas las arenas», «Los robles», «Santa Escolástica», «La palabra y la idea» y otros poemas que aparecen respectivamente en un capítulo aparte. Una posición asimismo destacada que se reserva para aquellos textos que abren los capítulos integrados por varias composiciones y en la que se encuentra, por ejemplo, un poema tan representativo como «Dicen que no hablan las plantas» (CASTRO, 1884: 109). Una disposición particular que, como se ha señalado, se echa de menos en la edición realizada por Xesús Alonso Montero y también en la llevada a cabo

---

<sup>26</sup> En su edición de *En las orillas del Sar* Marina Mayoral sigue, a su vez, la edición preparada por Ricardo Carballo Calero, «que se ajusta a la primera edición, pero con diferencias que se refieren a dos órdenes de cosas. Primero: preferimos a veces la lectura de la segunda edición por considerarla más acertada, o disentimos de las correcciones hechas por Carballo Calero a la primera edición. Segundo: añadimos los poemas que aparecen en la segunda edición, porque creemos que entre ellos se encuentran algunos de los mejores de la autora, y porque consideramos que, advertido el lector de los motivos que pudieron tener los editores para cerrar el libro con un poema religioso, el efecto de tal situación queda totalmente paliado» (CASTRO, 1986: 52). Contrariamente a la decisión adoptada por Marina Mayoral en la organización de los poemas, Xesús Alonso Montero prefiere seguir el orden de los poemas establecido en la primera edición. Si bien, esta diferencia de criterio no le impide reconocer los méritos de su antecesora. «Hoy por hoy, la mejor edición de nuestro libro se debe a Marina Mayoral. Ella, como yo, «reivindica» el texto de 1884, aunque dé un trato de favor a los poemas de la segunda edición, que, en mi opinión, merecen, en el mejor de los casos, el subordinado rango de un apéndice» (CASTRO, 1994: 25-26).

previamente por Marina Mayoral, que para establecer el orden de los poemas tampoco se orienta por la primera edición, la única que vio la luz en vida de la escritora. No obstante, si tomamos como referencia esa versión primigenia del libro y la ubicación aislada de «Orillas del Sar», en lo que sería su primer capítulo, este extenso poema cobra una especial relevancia que nos invita a reinterpretarlo en clave de un improvisado prólogo en el que, desde sus versos iniciales, se descubren ya algunos de los principales ejes vertebradores del libro.

## I

A través del follaje perenne  
que oír deja rumores extraños,  
y entre un mar de ondulante verdura,  
amorosa mansión de los pájaros,  
desde mis ventanas veo  
el templo que quise tanto.

El templo que tanto quise...,  
pues no sé decir ya si le quiero,  
que en el rudo vaivén que sin tregua  
se agitan mis pensamientos,  
dudo si el rencor adusto  
vive unido al amor en mi pecho.

## II

Otra vez, tras la lucha que rinde  
y la incertidumbre amarga  
del viajero que errante no sabe  
dónde dormirá mañana,  
en sus lares primitivos  
halla un breve descanso mi alma.

Algo tiene este blando reposo  
de sombrío y de halagüeño,  
cual lo tiene, en la noche callada,  
de un ser amado el recuerdo,  
que de negras traiciones y dichas  
inmensas, nos habla a un tiempo.

Ya no lloro..., y no obstante, agobiado  
y afligido mi espíritu, apenas  
de su cárcel estrecha y sombría  
osa dejar las tinieblas  
para bañarse en las ondas  
de luz que el espacio llenan.

Cual si en suelo extranjero me hallase,  
tímida y hosca, contemplo  
desde lejos los bosques y alturas  
y los floridos senderos  
donde en cada rincón me aguardaba  
la esperanza sonriendo.  
(CASTRO, 1986: 68-69)

De forma paralela a esos «senderos» que la voz lírica ve en la lejanía, desde los primeros versos de este largo poema –dividido en siete partes y del que solo reproducimos las dos primeras–, se vislumbran en él algunos de los principales caminos que el sujeto poético va a tomar a lo largo del libro. No nos detendremos otra vez en ese verso que nos sitúa en el encierro doméstico –«desde mis ventanas veo»–, reiterado en la segunda parte –«tímida y hosca, contemplo / desde lejos los bosques y alturas / y los floridos senderos»– y puesto de relieve asimismo a través de esa «cárcel estrecha y sombría» que aparece un poco antes. «La libertad y el deseo de dejar atrás la “cárcel estrecha”», afirma Biruté Ciplijauskaitė, «son un tema constante en Rosalía» (CIPLIJAIUSKAITĖ, 2004: 35). Una temática que, en su opinión, está vinculada a esa aparente anarquía en la organización de los poemas, muchos de los cuales carecen incluso de un título. «Los críticos han hablado de la “estructura deficiente” (Havard) de *En las orillas del Sar*, sugiriendo que corresponde a su temperamento y su naturaleza de mujer» (CIPLIJAIUSKAITĖ, 2004: 35). Si bien, cuando Ciplijauskaitė indaga en este carácter femenino y en la cárcel creada para las mujeres por la sociedad decimonónica, lejos de un defecto de forma en el libro, lo que plantea en cambio es otra posibilidad, que le sirve para explicar esta peculiar ordenación o, más bien, esta aparente falta de orden en la organización de las composiciones, así como en el interior de los propios poemas.

Esta estructura abierta podría ser relacionada con su deseo de libertad. Así, se podría ver en Rosalía una de las primeras representantes de lo que hoy se propone como «escritura femenina» consciente, cuyas características más sobresalientes son: falta de estructuración rígida o desarrollo lineal; circularidad; repetición; abolición del límite entre lo real y lo fantástico; preponderancia de lo irregular y fragmentario; e importancia de los intervalos de silencio. (CIPLIJAIUSKAITĖ, 2004: 35-36)

Una estructura abierta que serviría, por tanto, para mostrar esa multiplicidad de voces que se entrecruzan en los poemas, dialogando entre sí y mostrando también sus propias contradicciones. «El desdoblamiento de la voz lírica y las múltiples voces que asume», apunta Mercedes Juliá, «crean la sensación de confusión y descuido; pero esto, como se verá, no es accidental, sino un recurso de Rosalía para exponer las diversas facetas de su personalidad» (JULIÁ, 1997: 122). Una perspectiva múltiple que le hace asumir posiciones ambivalentes, particularmente con respecto a cuestiones religiosas. En ocasiones, dentro de la misma composición. Así ocurre, por ejemplo, en el poema «Una luciérnaga entre el musgo brilla», donde el sujeto lírico se interroga sobre el sentido de la muerte: «¿Qué somos? ¿Qué es la muerte? [...] / ¡Qué horrible sufrimiento! ¡Tú tan sólo / lo puedes ver y comprender, Dios



mío» (CASTRO, 1986: 77). En él nos muestra su voz escindida, que se debate entre la necesidad de creer y la pérdida de la fe: «en mil pedazos roto / mi Dios, cayó al abismo, / y al buscarle anhelante, sólo encuentro / la soledad inmensa del vacío» (CASTRO, 1986: 78).

Una conciencia poética que, como destaca Luis García Montero, «va más allá de todo lo impuesto y de todo lo previsible» (GARCÍA MONTERO, 2014, 863), lo que igualmente le hace dar la razón a los que ven en la escritora «un valor radical dispuesto a dialogar con el frío de la nada» (GARCÍA MONTERO, 2014, 863). Por otra parte, al mismo tiempo que la voz lírica se abre a sus propios conflictos internos, su mirada también se detiene en lo que acontece a su alrededor y así, por ejemplo, se enfrenta a las habladurías de quienes la tildan de «loca», como hace en el poema «Dicen que no hablan las plantas». Una defensa de su dignidad que se extiende asimismo hacia el otro, como sucede en «Margarita» o en «Los tristes». En el primero de estos poemas, la protagonista es una mujer perseguida por «vender su cuerpo» (CASTRO, 1986: 85) y descrita como la víctima de una «jauría maldita» de «lebreles» (CASTRO, 1986: 83): «Carne, tentación, demonio, / ¡oh!, ¿de cuál de vosotros es la culpa?» (CASTRO, 1986: 84). Una visión solidaria que se extiende a «Los tristes», así como a los seres marginados que aparecen con frecuencia en otros poemas.

«Estos personajes individualizados –la prostituta, el reo, el mendigo, el labrador– 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» (FERRARI, 2015: 83). Como señala Marta Beatriz Ferrari, recordando lo que la propia Rosalía de Castro afirma en el prólogo de *Follas novas*, la función de su escritura poética es, «como lo será para los poetas sociales del siglo XX, “reproducir, hasta sin pensarlo, la eterna y dolorida queja que hoy exhalan todos los labios”» (FERRARI, 2015: 83). Un cita que nos hace fijarnos también en lo que Anxo Angueira dice en relación con este libro, pero que hace extensivo al último poemario de la escritora. «Rosalía no renuncia en *Follas novas* (tampoco lo hizo en *El caballero de las botas azules* ni lo hará en castellano cuando escriba *En las orillas del Sar*) a llenar de pensamiento crítico, social y político, su discurso literario» (CASTRO, 2016: 47). La autora es testigo «de un cambio histórico conflictivo en el que la devastación del incipiente capitalismo lo devora todo» (CASTRO, 2016: 57). Así lo reflejaba ya en el poema «San Lourenzo» de *Follas novas* y lo hará de nuevo en «Los robles», en el que denuncia: «Bajo el hacha implacable, ¡cuán presto / en tierra cayeron / encinas y robles!» (CASTRO, 1986: 91). Un «acerado filo» que vuelve a «derribar en tierra, / cual en campo enemigo, el árbol fuerte» (CASTRO, 1986: 98); esta vez, en el poema «Jamás lo olvidaré».

«En este sentido, para María do Cebreiro (2012) Rosalía de Castro debería ser considerada como autora moderna y antimoderna al mismo tiempo» (CASTRO, 2016: 57). La oposición a la devastación causada por la sociedad capitalista provocaría esa tensión y explicaría su actitud en poemas como «San Lourenzo» y «Quen non xime?», incluido asimismo en *Follas novas*. Unas composiciones en gallego en las que, por un lado, aparecen «las contradicciones del progreso pero, por otro lado, también avanzan lo que vamos a encontrar en “Los robles” y “Jamás lo olvidaré” de *En las orillas del Sar*: posiciones pioneramente ecológicas y conservacionistas» (CASTRO, 2016: 57). Rosalía de Castro habría sido, por tanto, una precursora de la poesía social e incluso, como mantiene Anxo Angueira, una pionera de la conciencia ecológica. Una idea esta última compartida por Michelle Geoffrion-Vinci, que va aún más lejos en su afirmación y que –al valorar estos dos mismos poemas de *En las orillas del Sar*– llega a considerar incluso a la escritora «una seguidora temprana del ecofeminismo» (CASTRO, 2014b: 206). Sin atrevernos a tanto, sí creemos en cambio que, en su último libro, junto a una nueva conciencia poética superadora de aquella «cárcel estrecha» que aprisionaba la voz lírica femenina, la escritora va a despertar también una poesía capaz de trascender lo individual y llegar a lo colectivo, una voz en la que caben todas las luchas internas pero también la defensa de la dignidad común de los caídos: «Los que ayer fueron bosques y selvas / de agreste espesura» (CASTRO, 1986: 91), como simbolizan esas encinas y robles silenciados en nombre del progreso. Una nueva conciencia que es también, frente al vacío –como pone de relieve Luis García Montero–, una expresión de la dignidad del poeta como ser humano que no acepta ninguna consigna más allá de su propia libertad.

«Hay arte, hay poesía» escribe Rosalía, «debe haber cielo». Rosalía está configurando una imagen del orgullo lírico que yo creo que ha estado en la base del desarrollo de la poesía contemporánea del siglo XX. Frente al vacío, la responsabilidad de la dignidad del individuo. Y eso la lleva también, como buena parte de la poesía del siglo XX, a oponerse a una idea descarnada de la ciencia, a una idea del progreso mercantilista, a una existencia de la injusticia social ejemplificada en las clases sociales altas y en aquellos que van de decentes por la vida. También la lleva a la lucha contra la elocuencia y contra la inmodestia. Contextos que se repiten una y otra vez en *En las orillas del Sar* para valorar la valentía de la inteligencia si hay que dialogar con el vacío y la valentía de la dignidad que afirma la propia conciencia sin otra razón que la de portarse como un ser humano digno en el territorio de la vida. (GARCÍA MONTERO, 2014: 867)

## V. Conclusiones

¿Quién fue Rosalía de Castro? ¿Y qué se propuso? Conocemos su obra publicada, al menos en su mayor parte. Si bien, aún no sabemos, por ejemplo, cuántos de sus poemas de *En las orillas del Sar* fueron publicados en prensa antes de la aparición del libro, ni tampoco en qué fecha. Si las dudas que suscita su obra publicada no son pocas, ¿qué decir de lo que nunca llegó a publicar en vida y, sobre todo, de su propia biografía? ¿Cuáles fueron sus circunstancias personales? ¿Cómo fue la relación con su madre y con su padre? ¿Y con su marido? ¿Cuánto tiempo dedicaba a escribir? ¿Qué libros leía? ¿Cuál fue su formación intelectual? ¿Dónde y de quién escuchó aquellas canciones populares que inspiraron sus *Cantares gallegos*? ¿Por qué, tras un largo periodo de intensa actividad literaria, permaneció tanto tiempo sin publicar? ¿Cuáles fueron las condiciones que exigió para volver a dar a la imprenta un texto en gallego? ¿Hasta qué punto su salud en 1884 le permitió o no intervenir en la primera edición de *En las orillas del Sar*? ¿Por qué no aparecieron entonces los once poemas que Manuel Murguía decidió incorporar dos décadas más tarde? ¿Han quedado tal vez más composiciones inéditas? Tantas y tantas preguntas para las que no tenemos respuesta.

En realidad, lo que no sabemos sobre Rosalía de Castro es a fecha de hoy mucho más que lo que hemos llegado a conocer de su vida y su obra. Aun así, nos sigue fascinando. La bibliografía existente sobre la escritora resulta apabullante y, lejos de disminuir, no hace más que crecer día a día. ¿Por qué nos continúa atrayendo hasta tal punto? La poesía no deja de ser una ficción, así debemos entenderla. No obstante, en el caso de la autora de *En las orillas del Sar* lo que nos seduce precisamente es su verdad. «Cuando todos declamaban o cantaban», afirmaba Enrique Díez Canedo, «ella se atrevía sencillamente a hablar». Y lo que sentimos, además, es que esa voz que nos habla, aún ahora, lo sigue haciendo desde lo más íntimo de su ser. Así lo ha creído, entre otros, Miguel de Unamuno. «En 1884 apareció un tomo de poesías llenas de pasión. Eran de una mujer gallega, no obtuvieron éxito», denunciaba el escritor pocos años después de aparecer, en 1909, la segunda edición del libro. «Se le achacaron, por decir algo, no sé qué defectos técnicos, mas la verdad es que allí se mostraba un alma al desnudo, y nada hay más peligroso», añadía, «que desnudar el alma en esta

tierra». Una poesía inflamable que también advirtió, casi medio siglo más tarde, Dámaso Alonso. «Rosalía viene a resultar», afirmaba en 1958, «el poeta más personal de todo el siglo XIX español, quizá el centro más obsesionante, más abrasado de personalidad». Una verdad que, ya entrado el siglo XXI, todavía nos conmociona.

La libertad con la que la voz lírica se mueve dentro de *En las orillas del Sar* no solo es capaz de seguir removiendo hoy nuestra conciencia, sino que reta y dinamita al mismo tiempo todos los artificios con los que se había construido la poesía española del XIX. Una literatura que, al igual que la propia sociedad decimonónica, había reservado para las mujeres un estrecho papel secundario y una asfixiante cárcel doméstica. Desde sus márgenes –una marginalidad que es reivindicada ya desde el propio título del libro– y también desde sus ventanas –descarnadamente abiertas ahora y enunciadas a su vez desde los primeros versos de *En las orillas del Sar*– se asoma una poesía completamente distinta de todo lo conocido hasta entonces. Una voz disconforme que, para escapar de su «cárcel estrecha», va a subvertir todas las reglas. Por eso su poesía se adelanta al futuro, porque será allí justamente donde encuentre la llave que le permita salir de su prisión. Si –como afirmaba Juan Ramón Jiménez– con Gustavo Adolfo Bécquer comienza la poesía española contemporánea, ya casi nadie duda tampoco que, al lado de ese padre, hay también una madre, Rosalía de Castro.

No obstante, si tenemos en cuenta el lugar del que parte la autora de *En las orillas del Sar*, no podemos dejar de destacar todos los obstáculos adicionales que –como mujer y a diferencia de Bécquer– tuvo que sortear para llegar al mismo punto. Por eso, en ciertos aspectos, aunque no en su conjunto, creemos que la poesía de Rosalía de Castro alcanza e incluso supera los logros del genial poeta andaluz. En este sentido, paradójicamente, el inconveniente de ser mujer tuvo como contrapartida, en el caso de la escritora gallega, una ventaja de la que en cambio Bécquer no pudo disfrutar, no tanto por ser hombre como por no haber tenido acceso a una tradición lírica de fuerte raigambre femenina como era la poesía popular en lengua gallega. Si en alguna medida, todavía hoy, la voz de la escritora se sigue adelantando a un futuro al que aún no hemos llegado es, sin duda, en su condición de poeta bilingüe. Un rasgo esencial pero a menudo olvidado, como han destacado sobre todo Marina Mayoral y Claude Poullain. «Rosalía, como ser humano que es, puede ser dividido, es divisible por dos». Si bien, como señalaba Ricardo Carballo Calero, «no siempre el cociente de esa división es un número entero», al tiempo que recordaba que es en las «décimas o centésimas» de esa poesía que se resiste a ser fraccionada donde «está muchas veces la especificidad de la obra rosaliana».

Se suele decir que antes de *Cantares gallegos* la obra poética de Rosalía de Castro nunca habría sido merecedora de un lugar destacado en la historia de la literatura. Y, ciertamente, si los comparamos con el resto de sus libros en verso, sus dos primeros poemarios, *La flor* y *A mi madre*, no dejan de ser dos obras menores. En particular, si los confrontamos a *En las orillas del Sar*. Lo que se suele olvidar, sin embargo, es que entre unos y otros poemas en castellano lo que sucede no es solo toda una vida, sino también toda una poesía en gallego. Una obra que se singulariza a partir de *Cantares gallegos* y de *Follas novas*. Dos libros rebosantes de la personalidad de su autora, pero también de los ritmos y voces de la poesía tradicional en lengua gallega. Unas voces que, por otro lado, no conviene olvidarlo, eran marcadamente femeninas. La forma tan rupturista en que esa lírica popular custodiada por las mujeres hace suyos, a través del ritmo dactílico, los versos de *En las orillas del Sar* constituye, sin duda, uno de los hallazgos más interesantes que la crítica rosaliana ha realizado en los últimos años. Al igual que ese 80% de ambigüedad genérica que se apropia del sujeto poético en su último libro y que nos recuerda, una vez más, los riesgos de querer etiquetar a su autora y ponerla al servicio de cualquier ideología.

Si Rosalía de Castro fue, como afirma Isabel Paraíso, una precursora del verso libre es porque su poesía se apoya sin prejuicios en una tradición popular que había sido ignorada por la cultura oficial. Luego ella la reelabora y la somete, a su vez, a su propia ley, aquella búsqueda incansable de libertad que identificaba con su destino y que había estado reclamando desde su juventud. Aquellos «cantos de independencia y libertad» que había entonado en su artículo «Lieders» y que terminarán desembocando, casi treinta años más tarde, en la «incurable sonámbula» de *En las orillas del Sar*, esa «loca» de la que murmuran hasta las plantas y a la que, finalmente, acaba por dar la razón. Porque ya no se resigna a permanecer encerrada en su gran salón y ahora sale al monte –como había deseado también en aquella carta dirigida a su marido–, aunque para ello tenga que derribar normas y muros, haciendo añicos todo lo establecido. En su poesía ya no hay temas vedados ni visiones estereotipadas de la mujer, porque su voz poética no acata las normas del sexo y se libera incluso de las marcas del género. Transgrede los límites y no se ciñe tampoco a las ataduras métricas, ni a las divisiones de lengua o clase. Por eso introduce el folclore en la poesía culta, anticipando con ello la canción libre que hará suya el siglo XX, así como la dignidad del artista y el poeta frente al vacío de la existencia. En definitiva, una libertad total que aún desafía a quienes desean acorralarla en una posición fija. Un canto de libertad e independencia que sigue siendo su mejor legado, el futuro más alentador para una poesía distinta que Rosalía de Castro logró despertar, al final de su vida, a través de *En las orillas del Sar*.

## VI. Apéndice

Mi 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 obligaran 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 no perderá nada, pero yo perderé mucho menos todavía.

Se atreven a decir que es fuerza que me rehabilite ante Galicia. ¿Rehabilitarme de qué? ¿De haber hecho todo lo que en mí cupo por su engrandecimiento? El país sí que es el que tiene que rehabilitarse para con los escritores, a quienes, aun cuando no sea más que por la buena fe y entusiasmo con que por él han trabajado, les deben una estimación y respeto que no saben darles, y que guardan para lo que no quiero ahora mentar. ¿Qué algarada ha sido esa que en contra mía han levantado, cuando es notorio el amor que a mi tierra profeso? Aun dado el caso (que niego) de que yo hubiese realmente pecado, por lo que toca al artículo en cuestión, ¿era aquello suficiente para arrojar un sambenito sobre la reputación literaria, grande o pequeña, de cualquier escritor que hubiese dado siempre probadas muestras de amor patrio, como creo yo haberlas dado? No; esto puede decirse, sencillamente, mala fe o falta absoluta no sólo de consideración y gratitud, sino también de criterio. Pues bien, el país que así trata a los suyos no merece que aquéllos que tales ofensas reciben vuelvan a herir la susceptibilidad de sus compatriotas con sus escritos, malos o buenos. Y en tanto, ya que tan dañada intención han encontrado en lo que narré, para dar a conocer (y no para alabarla ni censurarla) una costumbre antiquísima, y de la cual aún quedaba algún resto en nuestro país, pueden consolarse leyendo la estadística por lo que toca a cierta cuestión que han sacado a relucir ciertos periódicos escandalizados con mi artículo. Si así arremetiesen contra la estadística sería mejor, a ver si así lograban borrar lo que es peor mil veces que lo que en mí han censurado tan bravamente.

Hazle, pues, presente al editor que, pese a la mala opinión de que al presente gozo, ha tenido a bien acordarse de mí, lo cual le agradezco, mi resolución de no volver a coger la pluma para nada que pertenezca a este país, ni menos escribir en gallego, de una vez que a él no le conviene aceptar las condiciones que le he propuesto. No quiero volver a escandalizar a mis paisanos...

Reproducción de la carta de Rosalía de Castro dirigida a Manuel Murguía y firmada en Lestrove el 26 de julio de 1881, publicada por primera vez en *Inéditos de Rosalía* (1953) de Juan Naya Pérez (CASTRO, 1994: 31-32).

## VII. Bibliografía

### BIBLIOGRAFÍA SELECTA DE ROSALÍA DE CASTRO

- En las orillas del Sar*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fernando Fe, 1884.
- Poesía completa en galego*, edición de Benito Varela Jácome, Vigo, Xerais, 1985.
- En las orillas del Sar*, edición de Marina Mayoral, Madrid, Castalia, 1986.
- En las orillas del Sar*, edición de Xesús Alonso Montero, Madrid, Cátedra, 1994.
- Obra completa*, Padrón, Fundación Rosalía de Castro, 1996.
- En las orillas del Sar*, edición de Mauro Armiño, Madrid, Espasa, 2011.
- Follas novas*, edición de Marina Mayoral y Blanca Roig, Vigo, Xerais, 2014a.
- On the Edge of the River Sar: A Feminist Translation*, edición y traducción de Michelle Geoffrion-Vinci, Madison Teaneck, Nueva Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 2014b.
- Follas novas*, edición de Anxo Angueira, Vigo, Xerais, 2016.

### BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ALBERT ROBATTO, Matilde, «La poesía social femenina de Rosalía de Castro», *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, Núm. 25 (1981), pp. 61-67.
- ALONSO, Cecilio, «La sociedad literaria», en *Hacia una literatura nacional 1800-1900* (Tomo 5 de *Historia de la literatura española* dirigida por José-Carlos Mainer), Barcelona, Crítica, 2010, pp. 169-239.
- BALCELLS, José María, «Del término “poetisa”: aceptaciones y repulsas», *Estudios humanísticos. Filología*, Nº 30 (2008), pp. 361-369.
- CABALLÉ, Anna, «Memorias y autobiografías escritas por mujeres (siglos XIX y XX)», en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Vol. 5, Barcelona, Anthropos, 1998, pp. 111-138.

- CARBALLO CALERO, Ricardo, «Sobre el sentido de las innovaciones métricas de Rosalía de Castro», *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. IV (1981), pp. 45-52.
- CARBALLO CALERO, Ricardo, «Rosalía, umha rosa de cem folhas», en *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Vol. 2, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1986, pp. 77-87.
- CASTRO VÁZQUEZ, Olga, «La traducción como mecanismo de (re)canonización: el discurso nacional y feminista de Rosalía de Castro en sus traducciones al inglés», *Qua-derns. Revista de traducció*, N° 19 (2012), pp. 199-217.
- CASTRO VÁZQUEZ, Olga, «A representación de Rosalía de Castro no ámbito anglófono: feminismo en traducción», en *Rosalía de Castro no século XXI: Unha nova ollada [actas do congreso desenvolvido en febreiro-xuño 2013]*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2014, pp. 649-666.
- CERNUDA, Luis, «Rosalía de Castro, hoy», en *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 5, Tomo 2, Barcelona, Crítica, 1982.
- CIPLJAUSKAITÉ, Biruté, «La “cárcel estrecha” y sus modulaciones», en *La construcción del «yo» femenino en la literatura*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004, pp. 31-41.
- DAVIES, Catherine, «Rosalía de Castro: la falta de una vida pública», en *Rosalía de Castro no século XXI: Unha nova ollada [actas do congreso desenvolvido en febreiro-xuño 2013]*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2014, pp. 39-46.
- DÍAZ LAGE, Santiago, «Vivir, escribir, publicar: Rosalía de Castro no sistema editorial do seu tempo», en *Rosalía de Castro no século XXI: Unha nova ollada [actas do congreso desenvolvido en febreiro-xuño 2013]*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2014, pp. 449-468.
- D'ORS, Miguel, *Posrománticos, modernistas, novecentistas. Estudios sobre los comienzos de la literatura española contemporánea*, Sevilla, Renacimiento, 2005.
- FERRARI, Marta Beatriz, «En las orillas del Sar de Rosalía de Castro: poesía y pensamiento», *Nueva Revista del Pacífico*, N° 63 (2015), pp. 59-90.
- GARCÍA CANDEIRA, Margarita, «La transgresión en Rosalía de Castro. Apuntes sobre el sujeto femenino y la comunidad», *Revista internacional de culturas y literaturas*, N° 1 (2013), pp. 32-37. Artículo consultado en: <http://www.escriptorasyescrituras.com/transgresion-rosalia-de-castro/> [Consulta: 4 de abril de 2017]
- GARCÍA MONTERO, Luis, *Gigante y extraño*, Barcelona, Tusquets, 2001.



- GARCÍA MONTERO, Luis, «Penélope sin Ulises. La herencia de Rosalía», en *Rosalía de Castro no século XXI: Unha nova ollada [actas do congreso desenvolvido en febreiro-xuño 2013]*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2014, pp. 848-869.
- GARCÍA NEGRO, María Pilar, «Rosalía de Castro: una feminista en la sombra», *Arenal: Revista de historia de mujeres*, Vol. 13, Nº 2 (2006), pp. 335-352.
- GILBERT, Sandra M. y Susan Gubar, *La loca del desván*, Madrid, Cátedra, 1998.
- GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker, «De la romántica a la mujer nueva: la representación de la mujer en la literatura española del siglo XIX», *Letras de Deusto*, Vol. 39, Nº 122 (2009), pp. 51-76.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, «A poesía rosaliana no canon literario do seu tempo», en *Rosalía de Castro no século XXI: Unha nova ollada [actas do congreso desenvolvido en febreiro-xuño 2013]*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2014, pp. 589-602.
- GONZÁLEZ LIAÑO, Iria, «La traducción del discurso feminista en la obra de Rosalía de Castro», en *Últimas corrientes teóricas en los estudios de traducción y sus aplicaciones*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, pp. 269-278.
- JANÉS, Clara, *Guardar la casa y cerrar la boca*, Madrid, Siruela, 2015.
- JULIÁ, Mercedes, «Refugio en el vacío: La voz lírica de *En las orillas del Sar*», *Siglo diecinueve (literatura hispánica)*, Nº 3 (1997), pp. 121-135.
- KIRKPATRICK, Susan, *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra, 1991.
- KIRKPATRICK, Susan, *Antología poética de escritoras del siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1992.
- LAMA LÓPEZ, María Xesús, «Postrimerías. Último poemario de Rosalía? Tres poemas inéditos en castelán», en *Manuscritos poéticos inéditos de Rosalía de Castro*, La Coruña, Real Academia Galega, 2014, pp. 12-18. Artículo consultado en: [http://academia.gal/novas/-/asset\\_publisher/E4jif/content/presentacion-duns-manuscritos-ineditos-de-rosalia-de-castro](http://academia.gal/novas/-/asset_publisher/E4jif/content/presentacion-duns-manuscritos-ineditos-de-rosalia-de-castro) [Consulta: 4 de abril de 2017]
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe, 1993.
- MAYORAL, Marina, *La poesía de Rosalía de Castro*, Madrid, Gredos, 1974.
- MAYORAL, Marina, «Rosalía, poeta en dos lenguas y mujer avanzada en su tiempo», en *Rosalía de Castro no século XXI: Unha nova ollada [actas do congreso desenvolvido en febreiro-xuño 2013]*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2014, pp. 898-907.

- NAYA PÉREZ, Juan, *Inéditos de Rosalía*, Santiago de Compostela, Patronato Rosalía de Castro, 1953. Carta consultada en: [http://epistolarios.consellodacultura.gal/epistolario\\_rosalia\\_tem.php?tematica=6429](http://epistolarios.consellodacultura.gal/epistolario_rosalia_tem.php?tematica=6429) [Consulta: 4 de abril de 2017]
- PARAÍSO, Isabel, «La audacia métrica de Rosalía de Castro (*En las orillas del Sar*)», en *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Vol. 1, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1986, pp. 285-293.
- PARAÍSO, Isabel, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros, 2000.
- POCIÑA, Andrés, «A ameaza da bibliografía rosaliana no centenario», *Dorna*, Nº 9 (1985), pp. 149-153.
- POCIÑA, Andrés y Aurora López, *Rosalía de Castro. Estudos sobre a vida e a obra*, Santiago de Compostela, Laivento, 2000.
- POULLAIN, Claude-Henri, «Poesía gallega y poesía castellana en Rosalía de Castro», en *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Vol. 2, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1986, pp. 413-437.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, «Rosalía de Castro: “suspirillos germánicos” y algo más», en *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Vol. 3, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1986, pp. 343-351.
- ROSSO, Maria, «Rosalía de Castro y las voces líricas de *En las orillas del Sar*», *Cuadernos AISPI*, Nº 1 (2013), pp. 89-104.
- RUBIA BARCIA, José, «As profundas raíces rosalianas (das jarchas ós cantares)», en *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Vol. 1, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1986, pp. 179-184.
- SÁNCHEZ MORA, Elena, «Rosalía de Castro: ¿Bachillera o ángel de hogar?», en *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Vol. 1, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1986, pp. 251-257.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen, «Escritoras españolas del siglo XIX o el miedo a la marginación», *Anales de literatura española*, Nº 2 (1983), pp. 477-490.

SIMÓN PALMER, María del Carmen, «La mujer lectora», en *Historia de la edición y de la lectura en España (1472-1914)*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 745-753.

STEVENS, Shelley, «La apología feminista de Rosalía de Castro», en *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Vol. 1, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1986, pp. 259-263.

URRUTIA, Jorge, *Poesía española del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1995.