

## EL DISCURSO DE LA TRADICION: LOS CANTARES GALLEGOS DE ROSALIA DE CASTRO

ANTONIO CARREÑO

Brown University

“Flor”, “Floresta”, “Florilegio”, “Primavera y Flor”, e incluso “Silva” y “Ramillete”, fueron los pomposos nombres que rotularon las varias colecciones de romances y canciones que, en las últimas décadas del siglo XVI, van lanzando Pedro de Moncayo desde Huesca, Sebastián Vélez de Guevara desde Burgos, Pedro de Flores desde Lisboa, Francisco Enríquez y Luis de Medina desde Madrid y Toledo, respectivamente (1). Impresores todos ellos, recopiladores algunos, pusieron de moda una nueva modalidad lírica (el *romancero nuevo*) cuya escritura (con frecuencia autobiográfica) se extendió hasta bien entrado el siglo XVII (2). El romance narrativo, recitado (romancero), leído o cantado (cancionero), mantuvo la gran tradición de la lírica popular que, con la culta, de procedencia italiana en su mayor parte, representa las dos grandes corrientes líricas de nuestra lengua (3). Romances se siguen escribiendo en el siglo XIX: los famosos del Duque de Rivas, las piezas de Zorrilla y Espronceda (4). Y se recopila sobre todo un profundo saber arqueológico sobre el género. Ferdinand Wolf y Conrad Hofmann (5), al igual que don Agustín Durán (*Romancero General*) (6), trazan el origen, evolución, desarrollo y principales manifestaciones del género. Se especula sobre el individuo que compone y canta los romances. La historia de la poesía narrativa medieval tiene su paralelo con una búsqueda épica de la recitación

---

(1) *Las Fuentes del Romancero General (Madrid, 1600)*, ed., notas e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, Academia Española, Madrid, 1957, 12 vols.

(2) Antonio Rodríguez-Moñino, *Construcción, crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1968; del mismo, *Poesía y Cancioneros (siglo XVI)*, Madrid, 1968.

(3) Margit Frenk, “‘Lectores y oidores’. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro”, *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bulzoni Editore, Roma, 1982, I, pp. 101-123.

(4) Pedro Salinas, “El romancismo y el siglo XX”, en *Ensayos completos*, ed. Solita Salinas de Marichal, Taurus Ediciones, Madrid, 1983, vol. 3, pp. 225-226.

(5) *Primavera y flor de romances*, Berlin, 1856; edición reimpressa en *Antología de poetas líricos castellanos* de don Marcelino Menéndez Pelayo, Aldus, S.A. de Artes Gráficas, Santander, 1945, vol. VIII.

(6) David Thatcher Gies, *Agustín Durán. A Biography and Literary Appreciation*, Tamesis Books Ltd., Londres, 1975.

primitiva (*Naturpoesie*) y de la consiguiente transmisión oral y (o) escrita (7). La selecta compilación de José Manuel Quintana (*Tesoro*, 1807), cuya muerte en Madrid coincide con la estancia de Rosalía en la capital del Reino; la de Cancioneros (Fernán Caballero, 1859; Augusto Ferrán, 1861; Tomás Segarra, 1862; Emilio Lafuente y Alcántara, 1865) y Romanceros (destaca el de don Agustín Durán); y los posteriores estudios llevados a cabo por Milá y Fontanals, Carolina Michaëlis de Vasconcelhos, Ramón Menéndez Pidal (8), etc., promueven una búsqueda mítica del origen; de las voces que le dieron forma, y de esa idealizada voz primitiva que lo fue configura ya George Ticknor, en su segunda edición, corregida y ampliada, de *History of Spanish Literature* (London, 1863; la primera edición es de 1849), nos da una apretada síntesis de la evolución y últimas inquisiciones sobre ambos géneros: romance, canción, cantar.

El gran auge del "romance" y del "cancionero" en los siglos XVI y XVII tiene su correspondencia, en el siglo XIX, con el "cantar". El "cantar", no como el romance (cuya poética precluye una voz que recita y un auditorio que escucha, o que más tarde lee), combina letra (escritura) y voz (melodía); es decir, música y poesía, dos géneros correlativos y cercanos en su origen. Los críticos han destacado la natural inclinación que Rosalía tenía hacia la música; su fino oído para el cantar y su gran facilidad con el piano. La memoria musical condiciona el principio de sus "cantares", sobre todo de aquéllos que se encabezan con un estribillo o refrán, o que intercambian dialógicamente varias voces a modo de preludio teatral. Pero además de la música y de la melodía folklórica gallega (baile, cuentos de viejas, refranero, creencias populares, fábulas), los críticos han destacado la importancia de *El libro de los cantares* (1852) de Antonio de Trueba en el principio y factura de los *Cantares gallegos* de Rosalía como incitación y modelo a seguir. Aquéllos, la posible influencia de Enrique Heine (9) (a quien Rosalía lee en traducción de Eulogio Florentino Sanz), la presencia de Augusto Ferrán cuyos cantares, escritos parte en Alemania y Francia, aparecen en *La Soledad* (1861) y en *La Pereza* (1871) (10), la final compilación de Melchor de Palau (*Cantares populares y literarios*) se han de tener en cuenta en toda morfología descriptiva del libro de Rosalía. Lo mismo el acondicionamiento social e histórico de la región. Las nacionalidades y los regionalismos están en plena

(7) Francisco Giner en su artículo "Poesía erudita y poesía vulgar", escrito en 1863, define la poesía popular como "riquísima elaboración del sentimiento de un pueblo en lo que tiene de más personal y característico, eco armonioso de su vida interior, ... La poesía popular es, en efecto, la más alta manifestación que hacen de sí las naciones, y la comprobación más enérgica de su existencia propia; en ella, el poeta es la patria...", *Estudios de Literatura y Arte*, Librería de Victoriano Suárez, Madrid, 1876, pp. 96-97.

(8) M. Milá y Fontanals, *De la poesía heroico-popular castellana*, Barcelona, 1959; Carolina Michaëlis de Vasconcelhos, *Estudios sobre o Romancero Peninsular*, Madrid, 1907-1909; Ramón Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico (Hispano-Portugués, Americano y Sefardí)*. *Teoría e Historia*, Espasa-Calpe, Madrid, 1953, trabajo fundamental sobre el género.

(9) Alberto Machado de Rosa, *Heine in Spain*, Madison, 1957.

(10) M. Cubero Sanz, *Vida y Obra de Augusto Ferrán*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1965, pp. 17 y ss.

efervescencia, y la búsqueda del origen (lengua, cultura, historia) es parte del sentir romántico de la época (11).

El "Prólogo" con que Rosalía introduce los *Cantares gallegos* (1863) (12) es revelador. No tan sólo porque en él define en parte su poética sino porque apunta a la vez a las varias claves que conforman la hermenéutica de los textos. Se asume, ya a partir de la primera línea, la voz de un autor (el que escribe) frente al otro quien, como el *scholar* del tiempo, escucha y recoge versos; transcribe y transmite fielmente lo oído. Pero la mediación se extiende a su vez entre narrador y autor que firma el prefacio; entre éste y el oidor atento que dice recoger la voz que simula ser de los otros. La retórica de tal mediación es, pues, compleja. Se constituye: a) entre un texto que cita a otro; que lo encabeza y le da principio; b) entre una voz que se asocia con otra e intercambia dramáticamente (monólogo-diálogo); c) entre la melodía y la danza que sigue el compás y el ritmo del recitado; y d) entre el acoplamiento de éste a la música. El autor del prefacio se convierte en "vocero" de la tradición al asumir la voz de "todos".

Bien sabemos en este sentido cómo algunos versos de Rosalía son recogidos como el sentir anónimo del pueblo. Lo explica Murguía: "Tanto entrañó en sus versos los sentimientos y las costumbres de su pueblo, que entre las diversas composiciones populares que recogí vinieron algunas de Rosalía aceptadas como propias por la multitud campesina" (13). Lo mismo sucede con otras composiciones que recoge Milá y Fontanals en su estudio sobre la poesía gallega; con las publicaciones de Pérez Ballesteros (*Cancionero*), y con las varias piezas incluidas en la colección de Carolina Michaëlis de Vasconcelhos (14). La voz de Rosalía pronto pasó a ser la voz anónima (como fue la de Lope en alguno de sus romances) (15) de la tradición. Lo que explica el gran sentido de fidelidad y de equivalencias mutuas.

El "Prólogo" llega a ser más preciso. Indica Rosalía:

guiada sólo por aqueles cantares, aquelas palabras cariñosas e aqueles xiros nunca olvidados que tan doçemente resoaron nos meus oídos desd'á cuna, e que foran recollidos p'lo meu corazón como herencia propia, atrevínme a escribir estos cantares, esforzándome en dar a conocer cómo algunhas d'as nosas poéticas costumes inda conservan certa frescura patriarcal e primitiva, e cóm'ó noso dialecto doçe e sonoro é tan a propósito cóm'ó pirmeiro para toda clase de versificación. (*O.C.*, p. 6)

(11) José Luis Varela, *Poesía y restauración cultural de Galicia en el siglo XIX*, Editorial Gredos, Madrid, 1958, pp. 29-80; 81-142.

(12) Citamos siguiendo la edición de Rosalía de Castro, *Obras Completas*, ed. de V. García Martí, M. Aguilar, Madrid, 1955, pp. 1-174.

(13) *Obras Completas*, en "Prólogo: Segunda parte", p. CLIII.

(14) Así lo confirma el Sr. García Martí en el "Prólogo" a las *Obras Completas* ("Segunda parte"), p. CLIII.

(15) Tal sucede, por ejemplo, con el romance de Lope, "—Mira, Zaide, que te digo / que no pases por mi calle", que pasa a ser cantado por tierras de Marruecos. Vid., Manuel Alvar, *El Romancero. Tradicionalidad y Pervivencia*, 2ª ed., Editorial Planeta, Barcelona, 1974, pp. 107-142, y nuestra edición, Lope de Vega, *Poesía selecta*, Editorial Cátedra, Madrid, 1984, p. 132, nota.

Varios conceptos son dignos de destacar: el valor órfico de la lírica (la dulzura del canto resuena suavemente, se indica, en el oído de quien la escucha); la relevancia y reconocimiento de una tradición aceptada como "herencia propia" (asimilación) y como recobro del sentir colectivo (destaquemos aquí la función de la reminiscencia); y la incorporación de unas convenciones líricas, heredadas a través de la lengua, enriquecida ésta de "poéticas costumbres". Pero hay además, como ya indicamos, un libro detrás que se lee, que origina e impulsa la escritura de los nuevos textos: el *Libro de los cantares* de Trueba. Determinan éstos esa intención de Rosalía en constatar idealmente el ser en la tierra que la habita a través del canto, imborrable señuelo de identidad étnica. Su "frescura patriarcal y primitiva" se establece desde un "aquí", y frente al fulgor arcádico de la tierra añorada desde el "allá". Tal poética, exaltación de un espacio por el ser que en él lo habita, surge también como contraste y contradicción de otro en el que se vive (Castilla; Simancas). La reproducción "do verdadeiro espritu do noso pobo" es a modo de afirmación y único recobro. La Arcadia (vuelta a la tierra a través de la escritura) y Utopía (exaltación por un futuro mejor) serían los perennes acondicionamientos culturales e imaginativos que definen también la escritura de los *Cantares gallegos*. Pero es éste un texto que lee a otro (ansiedad de influencias), y que a la vez lo supera y lo suprime (16). En este sentido, *El libro de los cantares* de Trueba funcionaría a modo de contratexto y de *hipograma*, usando el conocido término de Michael Riffaterre (17).

La función, pues, mimética (y simbólica) del lenguaje poético de los *Cantares gallegos* como reproducción verdadera, en boca de Rosalía, del espíritu del pueblo, justifica una serie de recursos literarios que avala la tradición de la lírica popular y que Rosalía remozca con nuevo sentido. Tal serían, por ejemplo, la frecuencia del estribillo y del paralelismo; del apóstrofe y de la prosopopeya. Series de elementos fónicos denotan el ruido de un instrumento musical (generalmente de la gaita) o de la danza. La anadiplosis (reduplicación, anástrofe) asocia la reiteración del significante con una intensificación semántica del vocablo que repite. Así, por ejemplo: "qu' aquel de Galicia, / Galicia encantada" (I, iii, vv. 7-8), o "de froles cuberta, / cuberta de espumas. / D'espumas qu' o mare / con peiras gomita" (*ibid.*, vv. 11-14); "qu' abofé sôs falangueira, / falangueira a ben cumprida" (III, vv. 13-14); "xa lonx as campanas tocan, / tocan as Ave-Marías" (*ibid.*, III, vv. 119-120). Las varias ampliaciones etimológica ("Xa s' oyen lonxe, muy lonxe"; XV, v. 48) y sinónimas, al igual que el continuo uso de la anáfora, las variaciones con diminutivo en "*Miña Santina, / miña Santasa*" (V, vv. 1-2), refuerzan la función mnemotécnica de la anadiplosis en, por ejemplo, "Vint'unha crara noite, / noitiña de San Xoán, / poñend'as frescas herbas / na font'a serenar" (XII, vv. 1-4) (18). Digno sería de destacar la gran variedad de alite-

(16) Vid., Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York, 1973; del mismo, *Poetry and Repression*, Yale University Press, New Haven and London, 1961.

(17) *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, Bloomington and London, 1978, pp. 1-22 y 23-46.

(18) El motivo de la "noche" o de la "mañana" de San Juan, con sus varias connotaciones

raciones, y la función poética que éstas adquieren en los *Cantares gallegos*. Su poder asociativo, referencial y fónico, tan frecuente en la lírica de carácter popular y tradicional, explica la fusión de canto común, plural, con la técnica del nuevo cantor que asimila, crea y recrea. Tradición e invención son así los dos ejes que sustentan la poética de los *Cantares gallegos* de Rosalía de Castro.

La onomatopeya adquiere función primordial. El sonido asocia el sentido del mismo modo que la recitación oral modula el canto. La duplicación nominal de sustantivos, de verbos y adjetivos, presente en el romancillo "Fun un domingo, / fun pó-la tarde" (VII), explica una habilidad visual y fónica: "bate que bate, / mole que mole, / dalle que dalle" (vv. 56-58). El vocablo se dobla para reflejar mímicamente la acción del moler. A su vez, el *topos* del molino como encuentro amoroso, en un día de idílico solaz, el movimiento continuo de la piedra, y del agua que hace girar el eje, acompañan la cadencia amorosa. El ritmo verbal duplica el físico; éste el fónico; ambos el acercamiento amoroso. La onomatopeya evoca y asocia; pero sobre todo imita. Y tal retórica (*imitatio, mimesis*), ya en pleno Romanticismo, no se define como recreación de un modelo (así en el Renacimiento) sino como exaltación del origen y violenta superación del modelo previo que supera y anula: *El libro de los cantares* de Antonio de Trueba. Con frecuencia el diminutivo refuerza la función de la aliteración e intensifica el campo semántico que establece la onomatopeya. No sólo específica, concreta o define un nombre; realza emotivamente un objeto, estado de ánimo o persona (19). Así en "campaniñas timbradoras" (v. 15) de la famosa endecha "Adiós ríos, adiós fontes" (XV) (20). La despedida del emigrante, desde la orilla del mar, es un reiterado avanzar hacia la lejanía. Cada adiós es un paso más en la distancia. Pero la onomatopeya duplica el sonido sobre otro idéntico o equivalente realzando el efecto de la separación y el estado síquico: los amados en el molino, el congelado adiós del que se aleja. Una rica disposición, pues, de recursos retóricos (destacaríamos como primera conclusión) caracteriza el lenguaje poético de los *Cantares gallegos* de Rosalía, en comunión íntima con la herencia del decir fraseológico de la lírica popular (tradición) (21) y de los propios recursos estilísticos (invención) que el poeta pone en uso.

Tales características se destacan también en el sutil uso de la anáfora y de la aliteración; del paralelismo y de la duplicación; de la enunciación en climax, y de to-

simbólicas, tiene una rica tradición en la poesía popular. Véanse amplias referencias en Noël Salamon, *Recherches sur le thème paysan dans la "comedia" au temps de Lope de Vega*, Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, Bordeaux, 1965, pp. 637-640.

(19) Amado Alonso, "Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos", *Estudios lingüísticos (Temas españoles)*, Editorial Gredos, Madrid, 1954, pp. 195-229.

(20) Kathleen Kulp-Hill, *Rosalía de Castro*, Twayne Publishers, Inc., Boston, 1977, pp. 38-51.

(21) B. Beatie, "Oral-Traditional Composition in the Spanish *Romancero* of the Sixteenth Century", *Journal of the Folklore Institute*, I, 1964, 92-113; J.M. Aguirre, Epica oral y épica castellana: tradición creadora y tradición repetitiva", *Romanische Forschungen*, 80, 1968, 13-43.

da una serie de recursos de intensificación: apóstrofe, signos de admiración, puntos suspensivos, iteración; o de selección (metonimia). La enunciación formulaica que encabeza el cantar "Una noite, noite negra" (XVI), propia de encabezamientos narrativos breves, asume a partir del denominativo "negra" cierta expectación dramática, tensa. Por el contrario, la fórmula duplicativa "sereniña, sereniña" (III, v. 68), o "¡miña filha, miña filha!" (*ibid.*, v. 26) o el apóstrofe "*Airiños, airiños aires*" (XVII, v. 1), usada con frecuencia en conocidos romances e incluso parodiada (22), no sólo implica como secuencia locutiva a un hablante sino a un referente (escucha), estableciendo entre ambos una relación contigua de familiaridad. Lo mismo sucede con las abundantes enumeraciones escalonadas como las presentes en el cantar "—Dios bendiga todo, nena; / rapaza, Dios che bendiga" (III, vv. 1-2), en donde la invocación establece un espacio dramático en el que concurren varios sujetos. En este cantar la interrelación entre una mendiga y una joven viene saturada de sabias consejas.

La frecuencia de "cantares" estructurados a base de monólogos (el cantar cuento), de monólogo-diálogo (el cantar escena), de breves preguntas-respuestas (el cantar diálogo) confirman su profunda caracterización dramática. El monólogo extenso, a modo de discurso directo en "Nasín cand'as prantas nasen, / nô mes das froles nasín" (II, vv. 1-2); o el cuajado de preguntas como "Cando á lunia aparece" (XXX), caracterizan a un hablante en relación con un escucha, quien se identifica con frecuencia con la voz que narra o con el autor que escribe. A veces el estribillo viene a ser la segunda voz, respondiendo, iniciando o concluyendo la locución del cantar. Tal sucede en "*Cantan os galos pr'ô día*" (IV). En el cantar "Miña Santa Margarida" (XXXIII), el estribillo final articula a un "yo" en relación directa con un tú a quien se dirige. La forma verbal "tendes" (v. 3) infiere un escucha. El canto popular determina aquí su estructura escénica. El hablante (el narrador lírico) condiciona el discurso directo: la oralidad, el tono coloquial, los símiles, las continuas dualidades rítmicas, etc., semeja la tradicional recitación ante la Virgen en las ofrendas del mes de mayo. Pero detrás de cada forma pronominal y de cada voz lírica, la caracterización del hablante/oyente es estilizada. Con frecuencia se entrevee un espacio lírico fácilmente reconocible (valor del topónimo) y una modalidad de caracteres que el tono exaltado de la escritura mitifica. Son modelos arquetípicos del sentir plural en el canto.

En el cantar a modo de romance "*Cantan os galos pr'ô día*" (IV), la forma dialogada del estribillo (tú, yo) estructura desde un principio el cantar. El canto del gallo anuncia el día y el momento en que el amante deberá abandonar el lecho de la amada. La petición inicial "*érguete, meu ben, e vaite*" (v. 2), tomada del reperto-

---

(22) Góngora, por ejemplo, parodia dicha fórmula en su romance "Manzanares, Manzanares"; lo mismo hace Quevedo en el romance que inicia de manera análoga: "Manzanares, Manzanares, / arroyo aprendiz de río". Véase sobre los romances de Góngora nuestra edición, Luis de Góngora, *Romances*, Editorial Cátedra, Madrid, 1982, p. 429, nota 1; el romance de Quevedo se encuentra en sus *Obras Completas, I. Poesía original*, ed. José Manuel Blecua, Editorial Planeta, Barcelona, 1968, p. 879.

rio popular, condiciona su forma dialogística. De ahí que la respuesta del estribillo “—¿Cómo m’ei d’ir, queridiña” (v. 3) determina a su vez las varias locuciones del amante. El canto del gallo que anuncia la llegada del día, y consecuentemente la separación de los dos amantes, une dos planos paralelos: costumbrismo rural y contemplación amorosa. Realidad (costumbrismo) y fantasía (idealización del amante), dentro del canón establecido por la escritura de Fernán Caballero, a quien Rosalía lee y le dedica sus *Cantares gallegos* (23), establece un nuevo campo de referencias textuales a tener en cuenta. Las formas vocativas, entrañables, “—Meiguiño, meiguiño meigo, / meigo que me namoraste” (vv. 25-26), rogativas y suasorias en “—Ainda, dorme, queridiña, / entr’as ondiñas do mare” (vv. 29-30), apuntan a esa figuración ideal de anécdota cotidiana (el amor furtivo en este caso). Con frecuencia, series de secuencias paralelísticas intensifican la locución de los cantares. Duplican, añaden, superponen, pero con frecuencia agrupan equivalencias verbales y sinónimas. A veces la variante gramatical del paradigma viene en posición final: “xa que te dou tan grasioosa, / xa que te dou tan feitiña” (III, vv. 3-4).

Hay otra realidad literaria en que se asientan los *Cantares gallegos*; la rica tradición del romancero. El personaje “Marica” posee dentro de este género una gran riqueza referencial. El cantar IV, que se inicia con el estribillo “*Cantan os galos pr’o día*”, se desarrolla a base de un animado diálogo entre “Marica” y el amado. En el cantar XXXI (“Si á vernos, Marica, nantronte viñeras”), las confidencias llenas de intriga picaresca semejan a las narradas por don Luis de Góngora en el celebrado romancillo “Hermana Marica, / mañana que es fiesta, / no irás tú a la amiga / ni yo iré a la escuela” (24). En este romancillo el hablante planea los futuros juegos; en el de Rosalía el narrador describe lo pasado en la fiesta del día anterior. Prevalece en ambos la sugerencia apicarada, el tono confidente y velado (“lo que pasó”, o lo que irá a pasar), y el vocativo que denota a un escucha frente a un hablante que se complace en contar:

Si á vernos, Marica, nantronte viñeras  
a festa d’o Seixo n’a beira d’o mar,  
ti riras, Marica, cal nunca te riches  
debaixo d’os pinos d’o verde pinar.

A sombra d’os pinos, Marica, ¡qué cousas  
chistosas pasaron!, ¡qué rir toleirón!  
Relouca d’arriba, relouca d’abaixo,  
iñamos, viñamos y ó bombo ... ¡pon! ..., ¡pon! (XXXI, vv. 1-8)

Marica es conocido personaje folklórico, objeto de un buen número de romances. Ya

(23) Así reza la dedicatoria: “Señora: Por ser mujer y autora de unas novelas hacia las cuales siento la más profunda simpatía, dedico a usted este libro. Sirva él para demostrar a la autora de *La Gaviota* y de *Clemencia* el grande aprecio que le profeso, entre otras cosas, por haberse apartado algún tanto, en las cortas páginas en que se ocupó de Galicia, de las vulgares preocupaciones con que se pretende manchar mi país”. Vid., *Obras Completas*, p. 4.

(24) Luis de Góngora, *Romances*, ed. cit., pp. 95-98.

el maestro Gonzalo Correas, en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), anota un buen número de frases que tienen por objeto a Marica o a su variante "Marikita". Como el cantar de Rosalía se inician en forma dialogada: "Marikita, haz komo buena. —Haré komo tía, madre i abuela"; o "Marikita, no komas havas, ke eres niña i todo lo tragas"; y este otro: "Marikita, dame un beso. —No está el kulo para eso" (25).

Y al igual que el personaje de Góngora, el de Rosalía está asociado también con la "folganza sexual"; y como en Góngora con un festejo en particular: "a festa d'o Seixo" en Rosalía; la de Cuaresma en Góngora. Pero no tan sólo destacan los personajes sacados de la tradición (Marica), o el motivo folklórico del gallo que anuncia la llegada del día y la separación de los amantes, o las enunciaciones formulaicas, la forma dialogada, etc.; sobresale la duplicidad enunciativa, presente en un buen número de cantares ("Miña terra, miña terra"; "Pasa río, pasa río") y en conocidos romances tradicionales: "Durandarte, Durandarte"; "Fonte frída, fonte frída", "Abenámar, Abenámar"; "Río verde, río verde", por tan sólo señalar los casos más renombrados. Pero Rosalía aporta una nueva variedad. A veces la formulación viene señalada por una equivalencia semántica en medio verso en, por ejemplo, "cantar, cantareille" (I, iv, vv. 47-48); por una clausula temporal propia del romance narrativo en "Fun un domingo, / fun pó-la tarde" (VII, vv. 1-2), o por una duplicación que apura el énfasis espacial: "Xa s'oyen lonxe, muy lonxe" (XV, v. 49). La duplicación sirve varios fines en los *Cantares gallegos*: 1) ampliar la esfera referencial: "todiñas tan ven faladas, / todiñas tan entendidas" (III, vv. 101-102); 2) precisar figuradamente un espacio: "lonxe, máis lonxe" (XV, v. 53); 3) constatar a través de la alteración varios términos referidos emotivamente (amigos, tiempos pasados, espacios) para realzar la dura realidad del que emigra: "Deixo amigos por extraños, / deixo á veiga pó-lo mar, / deixo, en fin, canto ben quero ... / ¡Qué pudiera non deixar" (XV, vv. 25-28). La expansión semántica se constituye a veces a base de relaciones sinonímicas. Así en la balada "Acolá enriba / na fresca montaña" (XIV) donde una serie de equivalencias exclamativas apuran la descripción lozana de la enamorada: "¡Qué feita, qué linda, / qué fresca, qué branca!" (vv. 49-50). La enumeración es visual, dinámica: "Que xira, que corre, / que torna, que pasa, / que rola, e mainiña / serena se para" (*ibid.*, vv. 9-12). Tal redundancia conlleva un efecto irónico en el conocido cantar "Castellana de Castilla" (XXIII), cuya iniciación formulaica tiene reconocida herencia en el Romancero (26). El adjetivo seguido del lugar de procedencia, expresado en forma directa, vocativa, denota otro espacio (Galicia), y un armónico acoplamiento entre tierra y hombre que la habita.

Motivos, temas recurrentes consagrados por la tradición de la lírica popular sobresalen, pues, en los *Cantares gallegos*. Tales como los ya mencionados del molino

---

(25) Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), ed. Louis Combet, Institut d'Etudes Ibériques de l'Université de Bordeaux, Bordeaux, 1967, pp. 526b-527a.

(26) R. House Webber, *Formulistic Diction in the Spanish Ballad*, University of California Publications in Modern Philology, vol. 34, 1951, pp. 175-278.

y de la molinera en "Fun un domingo, / fun pó-la tarde" (27); la creencia en el "moucho" como signo de mal agüero (ya en el poema de *El Mío Cid* y en el ciclo de los Infantes de Salas) en "Eu ben vin estar ó moucho / enriba d'aquel penedo" (XVI); el reconocido personaje folklórico de la mal maridada en "*Non che digo nada... / ¡Pero vaya!*" (XXI); la moza deshonrada en "Vint'unha crara noite, / noitiña de San Xoán" (XII), y no menos recurrente es la descripción detallada, preciosista, de la vestimenta del galán (28), y la connotación sexual que implican relucientes borceguíes y espuelas:

¡Qué ricos mandiles!  
 ¡Que verdes refaixos! ...  
 ¡Que feitos xustillos  
 de cor colorado! ... (I, ii, vv. 25-28).

En el cantar en pentasílabos "Miña Santiña, / miña Santasa" (V) sobresale la economía descriptiva (29); deslumbrante en "Nosa Señora de Barca" (VI): "refaixo e mantelo negro, / zapato e media de seda, / negra chaqueta de raso, / mantilla da mesma peza" (vv. 39-42). Se realza sobre todo la bella vestimenta del galán: "tan majo de monteira, / tan rico de polainas, / tan fino de calzado / como de mans fidalgas" (XXI, vv. 75-78).

Peculiar es, como ya vismo, el "yo" lírico que enuncia con frecuencia varios cantares. No sólo es interlocutor ("De qué, pois, te queixas, Mauro? / ¿De qué, pois, te queixas, dí,"...; II, vv. 13-14), auto-referente ("Nasín cand'as prantas nasen", *ibid.*, v. 1) sino que está íntimamente ligado al sujeto biográfico que encubre: "pois dinche canto dar puden / avariciosa de ti" (vv. 21-22). Recordemos que Rosalía fue huérfana de padre; lo es la mendiga del cantar III. La referencia al lugar que el narrador habita ("a casa grande") es el mismo que el autor identifica a través de topónimos familiares como los presentes en el cantar "*Cómo chove mihudiña, / cómo mihudiño chove*" (XXXII). La obsesión moralizante que aflora con frecuencia en los *Cantares* implica tal vez un subconsciente herido de culpa, y que obviamente fue parte de la herencia moral de Rosalía. Sabemos del gran pesar que causa a Rosalía al conocer las circunstancias de su nacimiento por boca de la madre, poco antes de morir ésta. Tal vez sean en este sentido los *Cantares gallegos* un valiente esfuerzo en asumir la propia persona, enmascarada bajo la voz plural de los otros, guiada por un impulso en asegurar así una identidad borrada por la falta de herencia paterna. Lo que implica la continua simbiosis de *Erlebnis-Poesis* (experiencia personal, biografía-obra) fácilmente detectable en la obra de Rosalía.

(27) El motivo del "molino" y el amor hacia la molinera está expresado en numerosas coplas y bailes. Véase Eduardo M. Torner, *Lírica Hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Editorial Castalia, Madrid, 1966, pp. 62 y ss.

(28) La descripción preciosista de la vestimenta del galán es técnica común en el romancero tradicional y nuevo. Sobresalen en éste los de temas moriscos. Véase nuestro trabajo, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Editorial Gredos, Madrid, 1979, pp. 55-116.

(29) Marina Mayoral, *La poesía de Rosalía de Castro*, Editorial Gredos, Madrid, 1974, p. 361.

El lenguaje lírico del poeta romántico, concluimos, se glosa como palabra aprendida y heredada; como voz creada y recreada y como mimesis del propio sentimiento que refleja. El poeta es un mundo subjetivo, afirma Hegel (30). Pero la frecuencia de múltiples voces (o mejor, textos); el estribillo que introduce e inicia el diálogo: “*Hora, meu meniño, hora, / ¿quén vos ha de dar á teta, / si tua nay vay no muhiño, / e teu pay na leña seca?*” (XX, vv. 1-4); la voz que responde y dialoga: “Eu che dera, miña xoya” (*ibid.*, v. 5); la voz narrativa que desde el afuera introduce el coloquio: “Así se explicable Rosa / nó medio da noite negra” (*ibid.*, v. 43) le conceden viveza y dramatización. Al igual que la glosa implica toda una escritura que se dobla comentando a otra, el refrán, la moraleja (XXXVII, vv. 109-116), o la misma incrustación directa de otros textos (“*Airiños, airiños aires*”) (31) documentan la dialogía textual de los *Cantares gallegos*. Se configuran éstos entre un autor que escribe y a la vez recita lo que presume ser de los otros; entre la reminiscencia de lo oído y lo reconocido. La palabra es propia (inventada) y no menos escritura ajena (tradicción). Es experiencia biográfica –a veces transfigurada, a veces intuída o sentida–; y es también anécdota popular y lectura asimilada. Pero es así como cantan las aves. El libro de los *Cantares gallegos* fueron en este sentido el gran “vocero” de toda una “tribu”, diría Octavio Paz; en boca de Francisco Giner de los Rios, la “patria” (32); Galicia en este caso.

---

(30) G.F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, trans T. M. Knox, 2 vols, Oxford, 1975, 2: 1132, 1120, 1133. Ver también p. 1078, 1115-16; M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, 1958, p. 103.

(31) La copla, como bien documenta Ricardo Carballo Calero, *Historia da literatura galega contemporánea*, I, Editorial Galaxia, Vigo, 1963, p. 165, nota 10, posee una rica tradición popular. Así, por ejemplo, “Pues en esta tierra / no tengo a nadie, / aires de la mía, / veía a llevarme”, que recoge Dámaso Alonso y José Manuel Blecua en *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*, Editorial Gredos, Madrid, 1956, p. 90. Véase también Carlos H. Magis, *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, El Colegio de México, México, 1969, pp. 146 y 387 números 639 y 2078, respectivamente; *The Spanish Traditional Lyric*, ed. J.G. Cummins, Pergamon Press, Oxford, 1977, pp. 156-162.

(32) Francisco Giner, *Estudios de Literatura y Arte*, p. 97.