

EL POLIPTICO "VIDA Y OBRA DE ROSALIA DE CASTRO" DE DOLORES PADIN: ANALISIS DE UN PROCESO PICTORICO

M^a LUISA SOBRINO MANZANARES

Universidad de Santiago

No son frecuentes en el arte, ni siquiera en el arte de los autores gallegos, las representaciones en torno a la figura, a las referencias biográficas o al mundo poético de Rosalía.

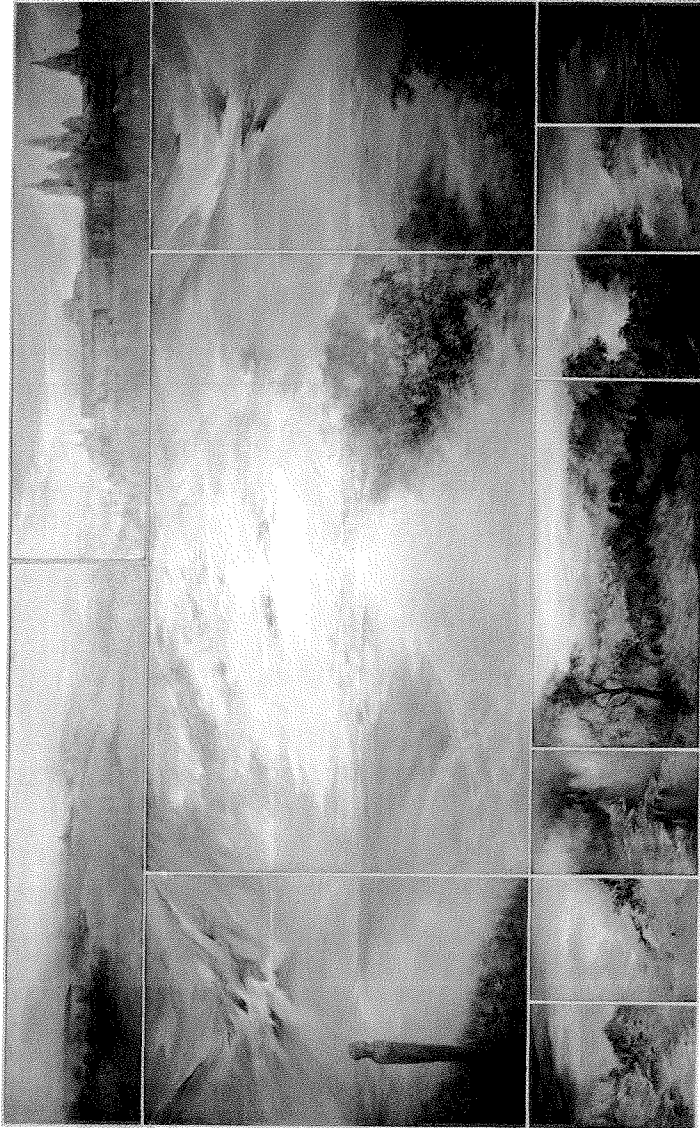
Este trabajo está dedicado a uno de los pocos ejemplos actuales en este sentido, el cuadro realizado por Dolores Padín, "Vida y obra de Rosalía de Castro" (figura 1), véanse clichés y un trabajo reciente de la pintora, inspirado en esta poetisa gallega que aglutinó en su planteamiento distintos enfoques de orden plástico, espacial y literario, es decir, un punto de partida interdisciplinar que arropa, desde su creación, a la pura invención plástica del cuadro.

Antecedentes

La idea de este trabajo surgió hace algunos años, hacia 1980. Dolores Padín acababa de regresar de Italia donde había estado becada el año anterior en la Academia Española de Bellas Artes de Roma y al año siguiente en el Centro Internacional de Grabado del Instituto de Urbino. Entre las obras que había realizado en la ciudad eterna se encuentra un políptico formado por diez tablas fijas de diferentes formatos titulado "Vida, muerte y resurrección de Virginia Wolf". Este cuadro, donde la autora interpretaba plásticamente la figura de la escritora inglesa de principios de siglo, sería el antecedente dedicado a Rosalía.

Allí había abordado el tema, más que como relato biográfico, como un conjunto de sugerencias sobre espacios y sentimientos, la soledad, la locura, el anhelo de amor o de gloria, etc., aparecen simbolizados en las imágenes de las pequeñas tablas que rodean el gran panel central, donde la escritora se dispone a hundirse en las aguas del río en busca de la perdida razón, resurgiendo radiante y luminosa en el extremo de la segunda tabla.

Una vez que la obra estuvo completamente terminada, a diversas personas que nos interesamos por el trabajo: Juan José Reglero, ingeniero, Antonio Manuel González Rodríguez, profesor de Teoría de las Artes Plásticas de la Universidad Complutense, y yo misma, nos pareció interesante analizarla desde diferentes puntos de vista, como la composición, el equilibrio, la relación literaria, etc. Al darnos cuenta de los



resultados que íbamos obteniendo, proyectamos realizar el mismo tipo de análisis desde el momento en el que aparece la obra y a través de su mismo proceso de ejecución, en un intercambio a aportaciones que irían enriqueciéndose simultáneamente en el transcurso de la realización pictórica.

El proyecto fue llevado a cabo en la nueva obra que Dolores Padín tenía pensado realizar sobre la inmortal poetisa gallega.

Iniciación del proyecto

Tras un detenido estudio de la producción literaria de Rosalía (1), se determinaron qué aspectos de su vida y de su obra se mostraban más significativos y por lo tanto captaban mejor la trayectoria vital y literaria de la misma, trazando un primer esbozo temático que serviría de punto de partida para el posterior desarrollo del proyecto.

La complejidad de elementos que parecían en este sentido destacables, llevó nuevamente a la autora a plantearse el trabajo pictórico por medio de una estructura múltiple, es decir, la de un políptico, tal como ya había trabajado anteriormente.

Al hablar de políptico nos estamos refiriendo a un retablo de madera formado por un conjunto de tablas fijas o móviles, distribuidas por el artista en determinado orden, en relación al espacio pictórico total. Se trataba con ello y debido a su compartimentación, de dar una visión simultánea de las imágenes y dotar a la pintura, mediante la multiplicación de escenas, de una temporalidad que no le es substancial.

Tal solución no es nueva sino ligada a la tradición histórica del retablo, donde

(1) Se ha utilizado para el trabajo la edición: Rosalía de Castro, *Obras completas*, Editorial Aguilar, Madrid, 1972.

Se han consultado además las obras: Alonso Montero, Jesús, "Introducción" a *En las orillas del Sar*, Salamanca, 1964. Bouza Brey, Fermín: "El tema rosaliano de negra sombra en la poesía compostela del siglo XIX", 1953. Carballo Calero, Ricardo, "Historia da literatura galega contemporánea", Vigo, 1962. Castelar, E., "Prólogo" a *Follas Novas*, Habana-Madrid, 1880. Chao Espina, Enrique, "La infancia de Rosalía de Castro", Boletín de la Real Academia Gallega, 1951. Díez Canedo, E., "Una precursora" en *La lectura*, Madrid, 1909. Fernández de la Vega, Celestino, "Campanas de Bastabales" en *Siete ensayos sobre Rosalía*, Vigo, 1952. García Martí, V., "Rosalía de Castro o el dolor de vivir" en *Obras completas de Rosalía*, Madrid, 1960. García Sabell, Domingo, "Rosalía y su sombra" en *Siete ensayos sobre Rosalía*, Vigo, 1952. Landeira Ricardo, L., "La saudade en el renacimiento de la literatura gallega", Vigo, 1970. Lorenzana, Salvador, "Xucios críticos sobre Rosalía" en *Siete ensayos sobre Rosalía*, Vigo, 1952. Mayoral, Marina, "La poesía de Rosalía de Castro", Madrid, 1974. Montero, Lázaro, "La poesía de Rosalía de Castro", en *Cuadernos de estudios gallegos*, 1974. Murguía, Manuel, "Diccionario de escritores gallegos", Vigo, 1862; *Los precursores*, La Coruña, 1885; "Prólogo", *En las orillas del Sar*, Madrid. Otero Pedrayo, Ramón, "Romantismo, saudade, sentimento da raza e da terra en Pastor Días, Rosalía de Castro e Pondal", Santiago, 1931. Pérez Villamil, L., "La personalidad enferma de Rosalía de Castro", 1974. Rof Carballo, J., "Rosalía, ánima galaica", en *Siete ensayos sobre Rosalía*, Vigo, 1952. Taibo, Victoriano, "La cuna y el blasón ¿En qué casa nació Rosalía?", Vigo, 1947. Varela, José Luis, "Rosalía o la saudade" en *Cuadernos de Literatura*, Madrid, 1950.

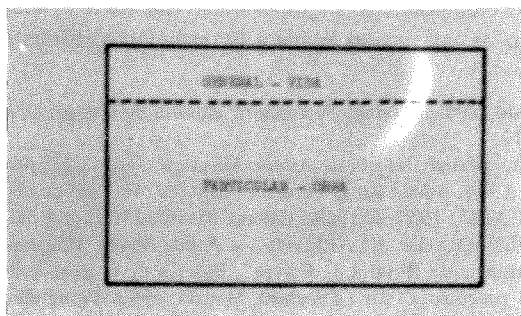
desde época medieval se utilizó el recurso para narrar el desarrollo de una historia. Se trataba sin embargo de hacer una interpretación moderna de acuerdo a los nuevos órdenes de organización del espacio, que enriquecieran el contenido poético y la expresión plástica en la simultaneidad de sus lecturas, al ser abordado el políptico como unidad que encierra y resume en sí misma la pluralidad de las partes.

Organización general de las tablas en orden al “tema”

Simultáneamente a la idea inicial del políptico, se fue perfilando la forma general.

Su disposición rectangular-horizontal, pues era ésta, de todos los formatos pictóricos, la que pareció más adecuada plásticamente al carácter secuencial del proceso.

El siguiente paso lo constituyó la organización del discurso y su adaptación al políptico. Primeramente se procedió a diferenciar lo que pertenecía a la Vida, de la Obra poética de Rosalía, destacándose esta última, por lo que ocuparía mayor número de tablas y espacio. Aparece así la primera división horizontal de la superficie (figura 2), dedicando la zona más reducida para lo que pertenece a la Vida y otra más amplia y con mayor número de tablas, para la Obra Poética. A continuación se planteó el orden que debían mantener estos registros, habida cuenta en el terreno visual y psicológico, la importancia de la situación de las partes en el espacio.



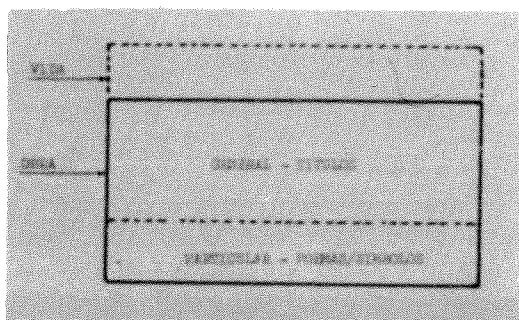
— Las primeras particiones del espacio o 1º esquema

Se decidió, tras varios tanteos, colocar los elementos biográficos en la zona superior, ocupando el primer registro del políptico, como metáfora de una vida sostenida por la obra poética del creador y porque parecía la estructura más adecuada al tratamiento plástico de una obra literaria en la que los elementos biográficos son secundarios frente a la importancia de los poéticos.

Esta organización imponía a los elementos biográficos como indicio de un sentido descendente de lectura, reforzado éste al aumentar hacia la parte inferior la división

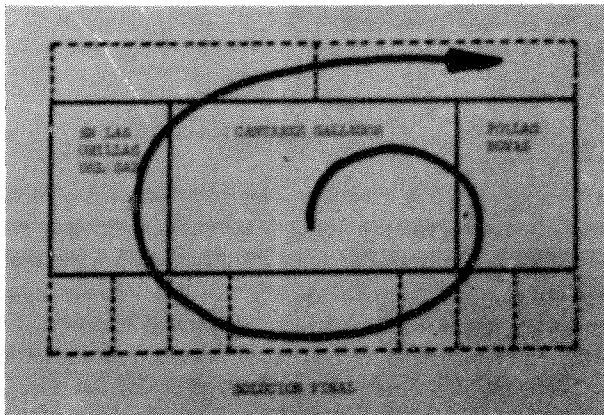
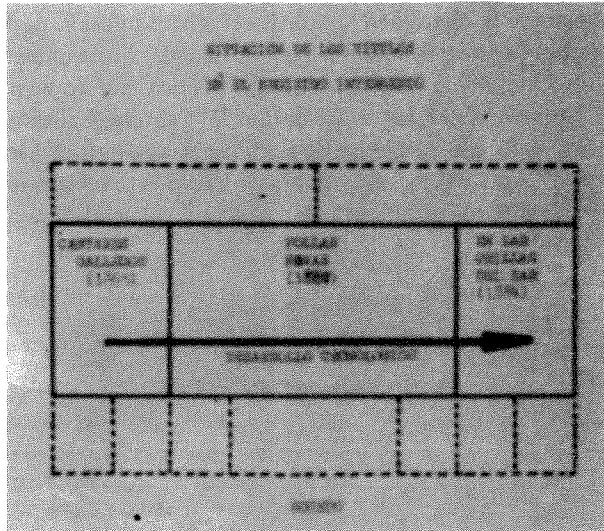
progresiva del número de tablas, pero al tiempo, como término de otro, éste en espiral que se impuso, como se verá, a la totalidad de la obra.

Una vez planteada la distribución global, el registro inferior, destinado a recoger los aspectos de la obra poética, se subdividió en dos bandas horizontales: una destinada a plasmar el ámbito dominante de su producción poética, puesto de manifiesto en los títulos más representativos: "En las orillas del Sar", "Cantares Gallegos" y "Follas Novas", y otra inferior dedicada a sugerir algunas imágenes de los poemas más significativos de los mismos. De este modo se mantenía de nuevo la tendencia que se impuso en la primera división, al subordinar lo particular, al sentido general de la obra.

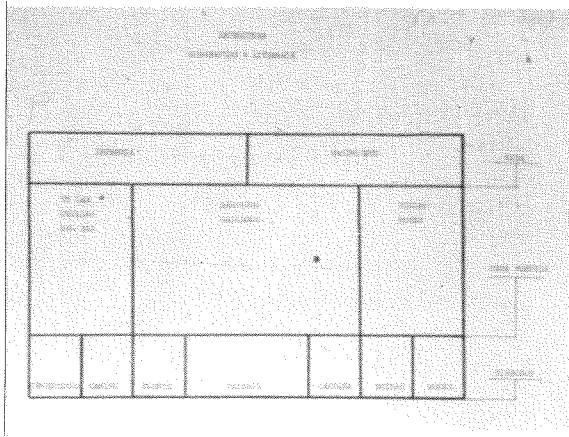


— 2º esquema

Aunque en principio, la situación y desarrollo plástico de los títulos dentro del registro central obedeció a la cronología de las publicaciones, la evolución del cuadro hizo que esta disposición inicial se fuera modificando paralelamente a la realización del trabajo, debido fundamentalmente a la necesidad de conseguir un equilibrio plástico. Es por ello que en la solución final, "Cantares Gallegos" (1863) aparezca en el centro del políptico como elemento generador del resto de las tablas. A la derecha del espectador se sitúa "Follas Novas" (publicada en 1880) y a la izquierda "En las orillas del Sar" (1884), con una distribución final que sugiere una estructura en espiral.



El paso siguiente en la distribución del espacio plástico fue el de la partición del registro inferior. Se comenzó prolongando la estructura simétrica del registro intermedio, porque de este modo se establecían unas conexiones entre ambos niveles. Se subdividieron las zonas inferiores correspondientes a cada uno de los grandes títulos de Rosalía en dos tablas, a las que se asociaron, en su representación, lo que la autora consideró “imágenes-símbolos”, tomadas de distintos poemas concretos, que corresponden a cada uno de los libros expresados en el registro central. En la parte central del registro inferior, y con objeto de mantener el ritmo creado, se colocó una tabla igual a las anteriores, apareciendo entre ambas una tercera de mayor anchura.



Se proyectaron, de acuerdo a un orden temático, un número total de 12 tablas, que corresponden: 2 al primer registro horizontal, 3 al segundo y central y 7 al inferior, asociando así numéricamente el políptico a números cíclicos, de acuerdo con el carácter que se deseó dar a la obra.

Organización de los formatos y dimensiones de las tablas del políptico

Una vez situada la trama general del cuadro conforme a un "tema", el primer problema que se presentó, y que fue abordado ya con ánimo interdisciplinar, era el de la obtención, en la compleja estructura, de las relaciones entre las partes, de ellas entre sí, y de las partes con el todo, como un conjunto de relaciones dimensionables.

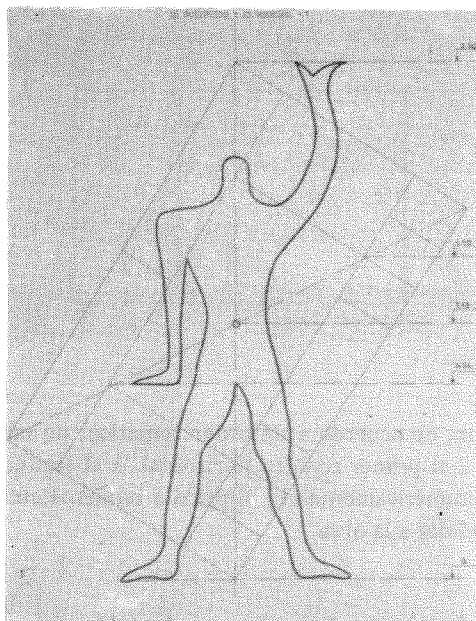
Se trataba de subdividir el total de la superficie, en un conjunto organizado de formas geométricas y hallar sus dimensiones armónicas. Pero las formas geométricas que son sólo maneras usadas por el hombre para pensar el espacio, no son innatas, sino históricas y, a esas citas históricas y métodos tomados de otras ciencias, hemos recurrido.

Partiendo del deseo de formato horizontal propuesto por la pintora, consideramos que el primer factor bajo el que se debían plantear las proporciones geométricas era el que se obtenía de las relaciones de tipo musical, buscando una armonía secuencial equivalente en el espacio a la que subyace en la música y en la obra en verso.

También consideramos que las relaciones debían someterse a un orden armónico visual, adoptando para ello unas relaciones de composición espacial que tradicionalmente se emplearon en la Historia del Arte en las organizaciones compositivas de la pintura.

Por último quisimos aplicar unas medidas dentro de un orden humano, apoyán-

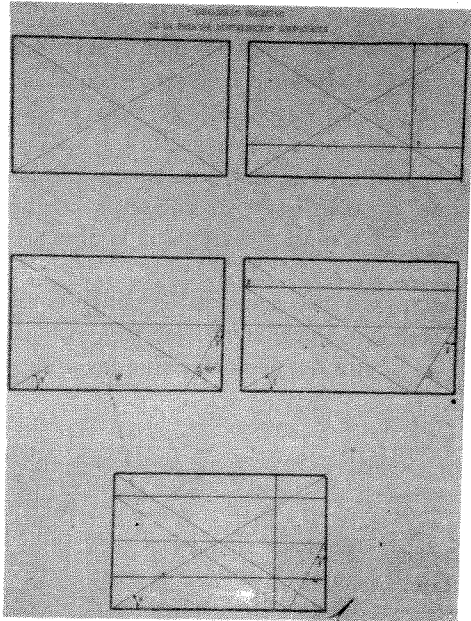
donos para ello en el sistema que Le Corbusier había aplicado a la arquitectura y que denominó "Modulor" (2).



Una vez que establecimos el tipo de proporciones que queríamos que hubiera en las Tablas del políptico, adoptamos como primera medida base, la de 226 cm., aplicándole a la diagonal del rectángulo exterior del políptico y como medida de mayor longitud que aparecerá en él. 226 cm., es la medida que propone Le Corbusier para la altura mayor del cuerpo humano, estatura media de 1,83 m, aplicándola desde las plantas de los pies a la extremidad de los dedos de sus manos, cuando tiene el brazo levantado.

Partiendo de esta diagonal, se trabajó con cinco soluciones geométricas sencillas, estableciendo las primeras pautas para la distribución de las tablas.

(2) Le Corbusier, *El Modulor 1 y 2*, Buenos Aires, 1979.



Posteriormente a esta organización geométrica, se trabajó matemáticamente (3) buscando las medidas adecuadas en función a unos factores o variables que, como hemos señalado, venían condicionados por las relaciones de tipo musical y relaciones de tipo visual y matemático.

(3) Todo lo que se refiere a cálculos de orden matemático, geométrico y armónico musicales han sido realizados por Juan José González Reglero.

Sobre ello véase: Pedoe, D., *La geometría en el arte*, Barcelona, 1979. Iwins, W., *Art and Geometry a study in space intuitions*, Nueva York, 1964. Bouleau, Ch., *Charpentiers, la géométrie secrète des peintres*, Paris, 1963.

Varios: Sabellicus, J., *La magia de los números*, Bilbao, 1978. *Module, proportion, simetrie, Rytme*, Colecc. Educación de la visión. Dirección: Giorgy Kepes, Bruselas, 1965.

Comenzamos tratando de establecer esas "relaciones armónicas de tipo musical", entre las proporciones del políptico, tratando de trasponer la musicalidad interna de los poemas de Rosalía en unas medidas espaciales cuyas relaciones siguieran las pautas de los principales intervalos musicales.

Como es sabido en la música o en la poesía intervienen medidas y proporciones que se producen en el tiempo, creando un ritmo. El problema consiste en poder trasladar el ritmo, una componente fundamental de las artes del tiempo, a un arte del espacio como es la pintura.

Hay que señalar que en las mismas imágenes que se presentaron en el políptico aluden, al igual que la obra misma de Rosalía, al ritmo cíclico de la naturaleza: al paso del día a la noche, a la sucesión de las estaciones etc., pero, verdaderamente, sólo un conjunto de imágenes como las que forman la estructura del políptico consiguen que la contemplación pictórica vaya unida a la duración, sin que por ello la pintura pierda su condición de arte espacial, al poder hacer de ella una contemplación continuada que al igual que en la poesía o en la música, hacen que la obra se nos produzca también en el tiempo.

En este sentido se intentaron varios caminos. Se tanteó la relación entre sílabas acentuadas y número de sílabas de un poema en relación a los centímetros de las tablas y las líneas pictóricas de cesura donde aparecieran los principales elementos de la composición.

Cando *penso* que te *fuches*, 3^a 7^a
 negra *sombra* que me *asombras*, 3^a 7^a
 ó *pe* dos meus *cabezales* 2^a 7^a
 tornas *facéndome mofa*. 4^a 7^a

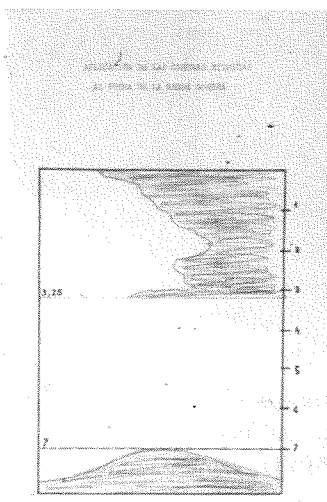
Cando *maxino* que es *ida*, 4^a 7^a
 no *mesmo* sol te me *amostras*, 2^a 7^a
 i eres a *estrela* que *brila*, 4^a 7^a
 i eres o *vento* que *zoa*. 4^a 7^a

Si *cantan*, es ti que *cantas*; 2^a 7^a
 si *choran*, es ti que *choras*; 2^a 7^a
 i es o *marmurio* do *río*, 4^a 7^a
 i es a *noite*, i es a *aurora*. 3^a 7^a

En todo *estás* e ti es *todo*, 4^a 7^a
 pra *min* i en min mesma *moras*, 2^a 7^a
 nin me *abandonarás nunca*, 6^a 7^a
sombra que sempre me *asombras*. 1^a 7^a

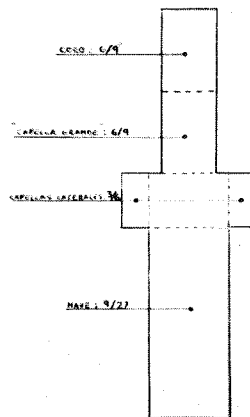
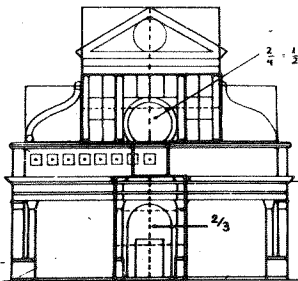
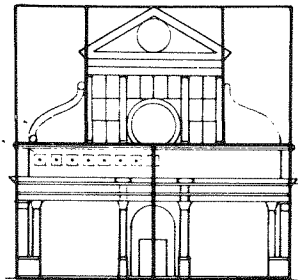
$$\bar{M} = \frac{3 \times 3^a + 6 \times 4^a + 5 \times 2^a + 1 \times 1^a + 1 \times 6^a}{16} = 3,25^a$$

16



Cesuras rítmicas del poema de la Negra Sombra aplicadas a la tabla 12 (La Noche) tomando como pautas 3,25 y 7 (Media de las sílabas acentuadas).

Pero estos cálculos, nos parecieron excesivamente especulativos, por lo que nos inclinamos a aplicar básicamente unos cocientes musicales, intentando trasladar, como hicieran los grandes artistas del Renacimiento, las relaciones más agradables de los sonidos a un sistema de relaciones espaciales (4). Arquitectos como Alberti, Palladio,



ANEXO AL LIBRO "PROYECCIONES DE LA VIDA"
PROYECTO DE RENOVACION DE SIGÜENZA

Alberti: Alzado di Sta. Maria Novella

(4) Hay una numerosa bibliografía sobre artistas del Renacimiento que tratan sobre ello. Citamos los más representativos con carácter general como: Benevolo, L., *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*, Madrid, 1975. Wittkower, R., *La Arquitectura en la Edad del Humanismo*, Buenos Aires, 1968; Blunt, A., *La teoría artística en Italia. Del Renacimiento al Manierismo*, Madrid, 1981. Ghyka, M., *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Buenos Aires, 1977.

Como fuentes véase: Alberti, L.B., *De Pictura*, Bari, 1975; en castellano *Sobre la pintura*, Valencia, 1976; *Los diez libros de arquitectura*, Madrid, 1977. Vignola, *Regla de los cinco órdenes de la arquitectura*, Murcia, 1981. Palladio, A., *Les quatre livres de l'architecture*, París, 1980. Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, Madrid, 1976. Wittkower, R., *Brunelleschi and proportion in perspective*, Warburg, 1945.

Vignola, etc., teorizaron sobre las proporciones ideales, llevando al diseño de sus plantas y alzados, cocientes tomados de las relaciones musicales que, paralelamente a la teoría matemática, se habían instituido desde época griega (5).

Un total de nueve intervalos (6) y sus combinaciones, formando acordes y grupos de notas, junto con los tonos mayor 8/9 y menor 9/10, son las relaciones que traducidas a medidas dimensionables en el espacio, se han empleado en la estructura compositiva de las tablas del políptico.

Varios han sido los modos de traducir estos cocientes armónicos al cuadro: en primer lugar hallándolos en las proporciones de altura anchura de cada una de las tablas. Así, en el registro superior, las medidas de cada una de las tablas guardan relación de dos octavas. En el segundo, de una quinta y las del registro inferior de una cuarta o de una doble quinta, entre su altura y su anchura.

$R_1 = \frac{1}{2} \cdot \frac{1}{2}$			$R_1 = \frac{1}{2} \cdot \frac{1}{2}$			
$R_3 = \frac{2}{3}$		$R_4 = \emptyset$			$R_3 = \frac{2}{3}$	
$R_6 = \frac{3}{4}$	$R_6 = \frac{3}{4}$	$R_6 = \frac{3}{4}$	$R_6 = \frac{2}{3} \cdot \frac{2}{3}$	$R_6 = \frac{3}{4}$	$R_6 = \frac{3}{4}$	$R_6 = \frac{3}{4}$

Relaciones armónicas entre la altura anchura de cada una de las tablas del políptico.

(5) Se atribuye a Pitágoras el descubrimiento de las leyes de orden cósmico y de los cocientes que representan mejor la armonía del macrocosmos (la música de las esferas y el microcosmos (la música del cuerpo humano. El punto de partida de su teoría musical es la Década, cuarto número triangular (Tetracthys, formado por los números 1:2:3:4. Cuando hacemos vibrar dos cuerdas de las mismas características materiales y en las mismas condiciones, si una de ellas es de doble longitud que la otra, la nota de la cuerda más corta será 1/2 más grave que la de la más larga. Si las longitudes de las cuerdas están en relación 2/3 la diferencia de altura será una cuarta.

Sobre el Pitagorismo y la mística del número, las relaciones geométricas y armónicas y la tradición posterior de una geometría y una aritmética aplicada al arte, véase: Salazar, *La música en la cultura griega*, México, 1944; *Conceptos fundamentales para la historia de la música*, 1984. Aristoxeno, *Elementa armonica*, Roma, 1954. Dealtte, *Estudios sobre literatura Pitagórica*. Soria y Mata, A., *Genesis*, Madrid, 1913.

(6) Los intervalos que intervienen en el cuadro son los siguientes: 1/2 octava; 2/3 quinta; 3/4 cuarta; 4/5 tercera mayor / 5/8 sexta menor / 2/5 décima mayor / 5/6 tercera menor; 3/5 sexta mayor 8/9 y menor de 9/10.

Wittkower, R., *La Arquitectura en la Edad del Humanismo*, Buenos Aires, 1968.

De igual modo, existe un cociente musical en las relaciones de distancias de los principales subconjuntos, como se aprecia en los gráficos siguientes:

$$R_{TS} = \frac{5}{8} \cdot \frac{3}{4}$$

$$R_{TI} = \frac{1}{2}$$

$$R_{O.S.} = \frac{3}{4} \cdot \frac{5}{8}$$

$$R_{C.G.} = \frac{8}{9}$$

$$R_{F.N.} = \frac{3}{4} \cdot \frac{5}{8}$$

$$R_{Po O.S.} = \frac{2}{3}$$

$$R_{Po C.G.} = \frac{3}{4} \cdot \frac{3}{5} \cdot \frac{3}{5}$$

$$R_{Po F.N.} = \frac{2}{3}$$

Relaciones armónicas entre la altura anchura de los principales subconjuntos.

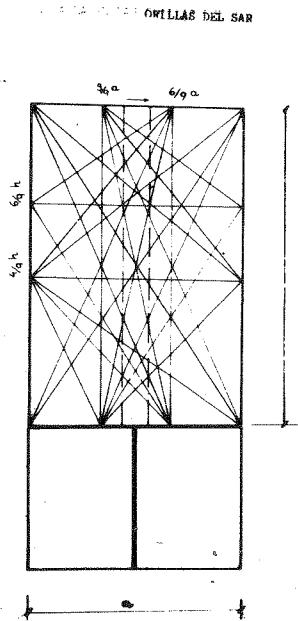
A la vez que entre el número de tablas que aparece en cada registro y el del total del políptico.

RELACIONES GENERALES

1	$\frac{\text{VIDA}}{\text{OBRA (TITULOS)}}$	$\frac{2}{3}$		QUINTA
2	$\frac{\text{VIDA}}{\text{TITULOS + POEMAS}}$	$\frac{2}{10} = \frac{1}{2} \cdot \frac{2}{5}$		OCTAVA-DECIMA MAYOR
3	$\frac{\text{VIDA}}{\text{POLIPTICO}}$	$\frac{2}{12} = \frac{1}{2} \cdot \frac{1}{2} \cdot \frac{2}{3}$		OCTAVA-OCTAVA-QUINTA
4	$\frac{\text{OBRA (TITULOS)}}{\text{POLIPTICO}}$	$\frac{3}{12} = \frac{1}{2} \cdot \frac{1}{2}$		OCTAVA-OCTAVA
5	$\frac{\text{OBRA (TITS + POEMAS)}}{\text{POLIPTICO}}$	$\frac{10}{12} = \frac{5}{6}$		TERCERA MENOR
6	$\frac{\text{TITULOS}}{\text{POEMAS}}$	$\frac{3}{7} = 0.4286$	$\frac{4}{5} \cdot \frac{3}{5} \cdot \frac{8}{9} = 0.4267$	TERCERA SEXTA TONO MAYOR MENOR MAYOR
7	$\frac{\text{VIDA}}{\text{POEMAS}}$	$\frac{2}{7} = 0.2857$	$\frac{2}{5} \cdot \frac{4}{5} \cdot \frac{8}{9} = 0.2844$	DECIMA TERDERA TONO MAYOR MAYOR MAYOR

Ejemplo de relaciones musicales entre el número de tablas del políptico.

Por último, hemos intentado también que la música estuviera presente en el cuadro, utilizando cesuras compositivas de orden musical dentro de cada tabla —como se aprecia en el gráfico—, colocando entre ellas los iconos más representativos,

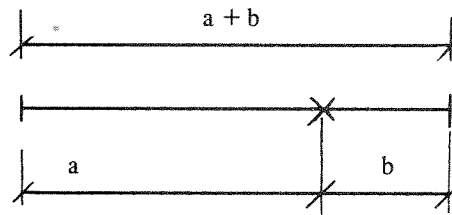


Únicamente en la gran tabla central y en el total de la superficie del políptico no se guardaron estas relaciones, prefiriendo, como se verá a continuación y en orden a unos resultados plásticos, otras pautas compositivas.

Simultáneamente a las armonías de tipo musical, el otro factor que se ha empleado para establecer las proporciones de las tablas ha sido el que deriva de las relaciones compositivas del “número de oro” o “sección áurea”, proporcionalidad de segmentos empleada tradicionalmente en la Historia del Arte. Esta cuestión que preocupó y fue estudiada por los grandes tratadistas del Renacimiento y del Barroco, será utilizada

por pintores como Velázquez, Poussin y más tarde, en época contemporánea por Juan Gris, Gleizes, etc., para realizar el planteamiento compositivo de sus obras (7).

La proporción áurea es el resultado de dividir un segmento de modo que sus partes estén lo más armónicamente relacionadas entre sí y con el todo. De entre todas las relaciones posibles, la más perfecta es la que resulta cuando la relación entre la parte mayor y la menor es la misma que entre el total y la parte mayor. Si se resuelve la ecuación $\frac{a}{b} = \frac{a+b}{a}$, llegamos a la conclusión de que el segmento queda armónicamente dividido cuando la posición divisoria que establecemos es igual a 1,618.



$a + b =$ longitud del segmento.

$a =$ parte mayor.

$b =$ parte menor.

$$\frac{\text{parte mayor (a)}}{\text{parte menor (b)}} = \frac{\text{longitud del segmento (a + b)}}{\text{parte mayor (a)}}$$

$$\frac{a}{b} = \frac{a+b}{a} \quad a^2 = a + b^2 \quad \frac{a}{b} = \frac{1 + \sqrt{5}}{2} = 1,618... \quad 1,618... = \text{NUMERO AUREO} = \phi$$

Y si bien los grandes pintores y arquitectos del gótico y del barroco la utilizaron de forma consciente, el sentido de tal proporción aparece en casi todas las grandes obras pictóricas como una tendencia de toda composición a resolverse armónicamente, aún en muchos casos en los que el pintor no se lo haya propuesto de antemano (8).

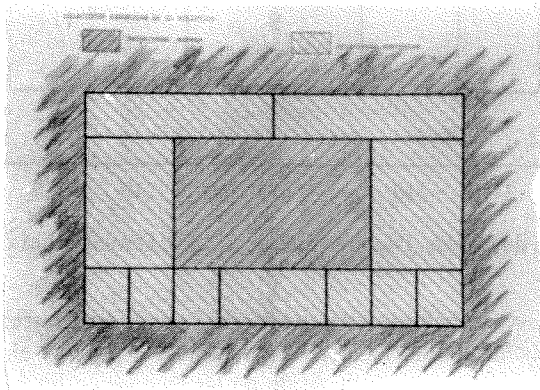
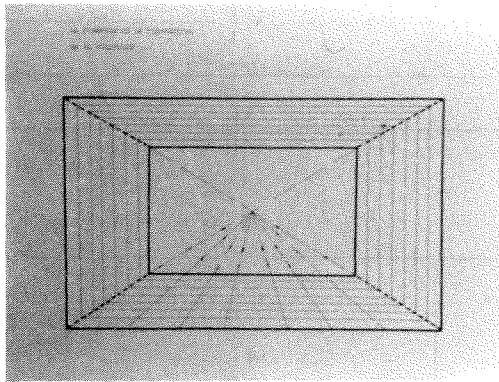
También quisimos que esta proporción estuviera en el cuadro de Rosalía y así fue elegida en la relación anchura-altura del rectángulo externo. Del mismo modo la aplicamos en el interior del cuadro, en el cociente altura-anchura de la tabla central, la más importante en cuanto a dimensiones y la que desarrolla plásticamente el ámbito poético de "Cantares Gallegos".

Con esta doble utilización y apoyada en la misma ordenación de los elementos plásticos de la composición se logra producir una pirámide óptica, a la manera de la perspectiva tradicional y que nos lleva, inevitablemente, al punto central de la tabla (9).

(7) Véase Ghyka, M., *El número de oro*. Vol. I. *Los Ritmos*. Vol. II. *Los Ritmos*, Buenos Aires, 1968. Balmoni, S., *Aurea misura*, Universidad Autónoma de México, 1978. Schoffield, P., *The theory of proportion in architecture*, Cambridge U.P., 1958; en castellano *Teoría de la proporción...*, Barcelona, 1971. Mondrian, P., *Arte plástico y arte plástico puro*, Buenos Aires, 1972.

(8) Véase Arheim, R., *Arte y percepción visual*, Madrid, 1979.

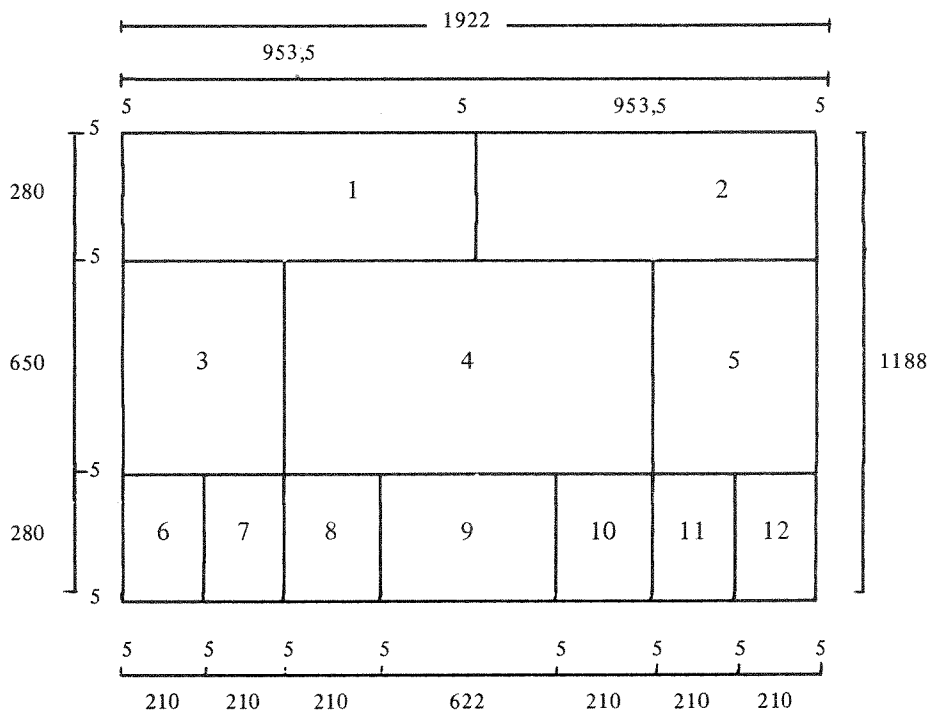
(9) Véase Kelin, R., *Studi sulla prospettiva dell rinascimento*, Turin, 1963. Francesca,



Con ésto se establecía una contraposición entre la lectura secuencial de las tablas periféricas que se leen en sucesión de continuidad y el movimiento de penetración de la aplicación de las leyes de la perspectiva y de la sección áurea, estableciéndose un equilibrio que se resuelve en este sentido de lectura en espiral que posee el políptico, partiendo de un punto generador que es el centro del cuadro.

P., *De prospettiva pingendi*, Florencia, 1974. Francastel, P., *La figura y el lugar. El orden visual del cuatrocento*, Paris, 1965. Giossefi, *Perspectiva artificialis*, Trieste, 1957. Pnofsky, E., *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, 1973.

El resultado final de todo ello fueron las medidas del políptico, habiéndose adjuntado a lo largo de este desarrollo, algunos de los cálculos que condujeron a ellas.



Numeración de Tablas. Dimensiones de Tablas. Dimensiones de Conjuntos.

Y, aún, una vez concluído éste, podríamos añadir una tercera variante que entra en juego en dicho equilibrio, derivada ésta de los propios elementos pictóricos (Figura 1). Es la del engarce en la sucesión de las escenas en horizontal, que a la manera de “fundidos” cinematográficos, nos van llevando de unas imágenes a otras, reclamando entre todos los recorridos propuestos al ojo del espectador y dándonos varias opciones de lectura que enriquecen la fruición estética.

Análisis iconográfico y simbólico del políptico

Sin embargo, todo este análisis previo basado en el cálculo de las relaciones matemáticas, geométricas y armónicas, podía llevarnos a un concepto erróneo del Políptico de Rosalía. En cierto sentido, con ello habíamos tratado de experimentar la utópica idea renacentista de la interrelación: ciencia, literatura y arte, aunque tal idea está

hoy en desuso, frente a unos tipos de expresión plástica mucho más intuitivos, viscerales y directos.

Pero nada más erróneo pensar en la falta de una apoyatura no sólo científica sino iconográfica y literaria en las creaciones de los grandes maestros de la Historia del Arte. Todavía para Cézanne, la pintura era un modo insustituible de búsqueda para la comprensión global del ser y de su estructura vital. A ello, como a una especie de mística, dedicó su vida y todos sus esfuerzos (10).

Por nuestra parte, hasta aquí hemos considerado el Políptico como objeto de cálculo, como objeto de formas geométricas y de determinadas dimensiones que componen su entramado plástico. Pero las formas geométricas no son más que instrumentos mentales para pensar el espacio, las cuales para realizar la existencia de lo real requieren, cuando se aplican a la pintura, pertenecer tanto a la propia esencia pictórica como al terreno de la realidad, ya visual, simbólica o íntimamente sentida.

Es por ésto que, paralelamente a los cálculos de orden racional se fue trabajando con las propias representaciones, buscándolas en su identidad como pinturas y en la misma visión de la poetisa, cuyo espíritu dirige toda la composición haciendo confluir en el los elementos: vida, obra, símbolos y ritmos del cuadro. Su figura, en la parte central izquierda, sola, estatuaría, indefinida en su sexo, se erige como busto funerario, simbolizando la soledad del creador frente a la tierra, enraizándose en ella y elevando la mirada hacia las torres compostelanas en busca de una serenidad que no logró en vida.

De los primeros bocetos iniciales, la pintura fue modificando sus imágenes, (figura 2), cambiando las situaciones, buscando el mejor equilibrio entre la expresión poética de Rosalía y su modo de concebir el mundo y los elementos que iba pidiendo la misma realización plástica, tratando de aunar ambos aspectos hasta llegar al cuadro definitivo compuesto de las escenas siguientes:

En *las dos tablas superiores*, dedicadas al aspecto biográfico de Rosalía, aparecen envueltas en brumas, pero concretas, dos panorámicas. La tabla derecha es una imagen de Santiago, la ciudad en que nació y que está expresada en una vista de su catedral que surge a través de la niebla: (Figura 3) "Soplo mortal creyérase que había / dejado el mundo sin piedad desierto / convirtiéndolo en sepulcro a Compostela". Y —añade más adelante en el poema de Santa Escolástica: "Ciudad extraña, hermosa y fea a un tiempo / a un tiempo apetecida y detestada" (11).

En la otra tabla de la izquierda, la lluvia menuda y persistente envuelve el paisaje de sus primeros años y, perdida en la lejanía del valle, la casa en que vivió Rosalía y en la cual añora la presencia de su madre (Figura 4).

Así la imagen de Santiago como iglesia grave y vetusta, querida y detestada, puntiaguda y fálica, alude a la imagen paterna, al nacimiento, mientras la casa y la

(10) Guerry, L.B., *Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris. Klee, P., *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires.

(11) Véase apéndice 1. Vida-Nacimiento (tabla superior derecha).

naturaleza identifican la imagen de su infancia y de su madre: “Y estaba la verde hierba / toda cubierta de escarcha; / de tenues lejanas nieblas...” Y añade en el poema “A mi madre”: “No está mi casa desierta, / no está desierta mi estancia.../ Madre mía..., madre mía!” (12).

Luces suaves de la aurora envuelven ambos temas y aunque las representaciones sean reconocibles aparecen veladas y entre brumas. Es como si la vida estuviese iniciándose sin conocer todavía el destino que le aguarda, pero determinada ya por estas imágenes primeras.

Este registro inicia el recorrido de lectura del Políptico pero puede interpretarse también como final, ya que es Santiago el último punto hacia el que mira Rosalía identificándose Compostela como sepulcro, como final del ciclo de su existencia.

Pero es cierto también que Santiago y la campiña padronesa determinaron su temperamento lírico y su amor a la tierra gallega, dando lugar a su primera gran obra poética: “Cantares Gallegos” (Figura 5).

El talante de estos poemas se expresa en *la gran tabla central* (Figura 6), la más grande, y a ellos van dedicados el mayor número de tablas simbólicas. En la escena central, las luces suaves de la aurora del registro superior, se intensifican en luces blancas manchadas de leves sombras amarillas y escarlatas y colores transparentes que aluden al día, al tránsito de la primavera al estío, convirtiendo la escena en un gran espectáculo de luz. La naturaleza en su plenitud está también representada por el agua limpia y transparente del río, por la vegetación de sus riberas buscando ese tono general de alegría, de fruición panteísta que hay en “Cantares” y que en la pintura se convierte en color y en luz (13).

Se completa esta visión poética de Rosalía con tres poemas alusivos a las representaciones de las tres *tablas inferiores centrales*:

La Fuente (Figura 7): inspirada en un fragmento de “Campanas de Bastabales”: “De verdura e de follaxe / salpicada de fontañas / baixo a sombra do ramaxe” (14).

El Bosque (Figura 8): inspirada en un fragmento de “Aló no currunchiño mais hermoso” de “Cantares Gallegos” (15).

La Ermita (Figura 9): inspirada en fragmentos de “Nosa Señora da Barca” asociando su representación a las campanas (16).

En las tres imágenes se trata de expresar la naturaleza como símbolo del renacer continuo, como expresión del sentimiento de gozo y de plenitud. Tal idea no so-

(12) Véase apéndice 2. Vida-Infancia (tabla superior izquierda).

(13) Véase apéndice 3. Obra general: *Cantares Gallegos* (parte central).

(14) Véase apéndice 4. *Cantares Gallegos*. La Fuente. Poema/símbolo, 1ª tabla, izq. parte inferior.

(15) Véase apéndice 5. *Cantares Gallegos*. Poemas-El Bosque. Poema/símbolo. Centro parte inferior. 2ª tabla.

(16) Véase apéndice 6. *Cantares Gallegos*: Las Campanas. Poema/símbolo a la derecha de la parte inferior. (tercera tabla).

lo se trata de aludir visualmente en la variedad de tonos luminosos y colores, o en la jugosidad de los matices, sino también se intenta como referencia a la sensación de los sonidos; así el correr de la fuente, del ruido de las ramas en el bosque, de los animales, de la campana identificándose con la idea de cántico que tiene la obra poética.

De nuevo en la zona central, en la *tabla de la derecha*, se dedica a la representación de la atmósfera sentimental de "Follas Novas" (Figura 10). Aquí la visión del poeta se va ensombreciendo y la premonición de la "negra sombra" aparece expresada en el ambiente de tristeza que envuelve todo el paisaje. Desaparece el río y la vegetación se hace más seca, sobre la luz del cielo y sobre la tierra de cierne la sombra de la melancolía y de la tristeza otoñal que emana del alma del poeta (Figura 11).

"Follas novas!, risa dáme / ese nome que levás / ...". De la plenitud de la primavera en su paso hacia el verano, sucede la luz grisácea del otoño en un atardecer casi sin sol. Las sombras se vuelven grises y platas y el paisaje empieza a ensombrecerse de amarillos, azules y verdosos tintes (17).

Sin abandonar sin embargo toda la visión esperanzadora, los tonos amargos se inician y empieza a revelarse el tránsito hacia el invierno.

De acuerdo con este estado de ánimo, las imágenes que se eligieron como poemas —símbolo del registro inferior—, son:

Las Ruinas (Figura 12): inspiradas en el poema del mismo título de "Follas Novas", expresadas en una amplia panorámica del paisaje en ocres y dorados, con el río que corre por mil puentes y muere en las Torres del Oeste y que equivale a la presencia del dolor y el derrumbamiento de su vida, sentimiento que ya nunca abandonará a Rosalía: "Xa novembre espiraba / cando cansado e so tomei asento / o pé do endebre muro / vella defensa e limite dun puebro /" (18).

La Noche (Figura 13): es la imagen elegida para la tabla inferior derecha, inspirada en el poema "¡Do íntimo!", expresándose en una visión del cielo en el ocaso con que se trata de simbolizar el deseo de vivir en perpetua oscuridad: "... / vin a noite que nunca se acaba / na miña alma soia / ..." (19).

En la parte izquierda del Políptico están situadas las tablas dedicadas a la visión de Rosalía en los poemas pertenecientes a "En las orillas del Sar", (Figura 14), donde como ya se ha señalado, aparece la poetisa en sus últimos momentos, enfrentada a la creación y ante el abismo a punto de abandonar una vida marcada por la desesperanza y la soledad (Figura 15): "¡Ea!, ¡aprisa subamos la vía / la cada vez más empinada cuesta! / Empújame dolor, y hálleme luego / en su cima fantástica y desierta" (20).

La presencia de la muerte aparece expresada por su misma figura estatuaría; en el río que desemboca en el mar, río ahora de aguas turbias cuyo murmullo es triste y produce extraños y fúnebres cantos. Se trata de expresar ese sentimiento mismo

(17) Véase apéndice 7. Obra general: *Follas Novas* (parte derecha del políptico).

(18) Véase apéndice 8. *Follas Novas*. Ruinas. Poema/símbolo. 1ª tabla de la izq. de F.N.

(19) Véase apéndice 9. *Follas Novas*. La Noche. Poema/símbolo, 2ª tabla a la derecha. F.N.

(20) Véase apéndice 10. Obra general: *Orillas del Sar* (parte izq. del políptico).

de Rosalía, atraída por la muerte como huída, como invitación al descanso: “¡Avanecemos! ...!Yo ansío de la muerte / la soledad terrible /”.

Su tono es sereno y resignado previendo el final. Sin embargo es el momento de plenitud y de mayor inspiración poética, lo contrario a la decadencia y a la decrepitud. Es el momento de mayor clarividencia y la oscuridad que se cierne, como en el ocaso que se inicia en el cielo, profundiza con su soledad, su búsqueda de la razón profunda del ser, del sentimiento trágico de la condición vital.

Como en el conjunto de poemas que componen “En las orillas del Sar” se trató de aunar la antítesis noche-claridad, vida-muerte, de ahí que los dos poemas que se han seleccionado para representar en las tablas inferiores, sean alusivos al:

El Cementerio (Figura 16): expresado como una tumba junto al abismo, símbolo de lugar de alivio a un doloroso vivir: “Ven, báñate en las ondas de la muerte / mi cariñosa hermana; depón las terrenales ligaduras. / Ven conmigo... y... descansa /, (21).

La otra tabla representa El Camino (Figura 17): “Camino blanco, viejo camino /, desigual, pedregoso y estrecho / ...”. Es la imagen que conduce a lo desconocido y que trata de expresar la soledad del caminar diario de la vida y de la creación poética (22).

Como se puede apreciar en la contemplación del cuadro, la interpretación que hace Dolores Padín de la iconografía de Rosalía es, en las diferentes escenas, más aludida o sugerida que expresada por iconos estables y determinados. La representación del símbolo o de la atmósfera poética se convierte en las imágenes del Políptico en algo vago e indeterminado, y por tanto factible de interpretaciones distintas.

Se aprecia en el aspecto pictórico, esa sutil gradación de matices de su factura que va variando, desde las imágenes superiores de mejor reconocimiento visual, y por los sucesivos cambios que se producen en el predominio de la mancha luminosa y de los efectos lumínicos y atmosféricos de las tablas del registro central, hasta las imágenes de la última banda horizontal, donde las escenas están más enraizadas a lo terreno aunque también son más inconcretas en su aspecto. Predomina en las siete tablas de este registro inferior lo gestual, los tonos más intensos, una mayor densidad matérica y un cambio en los colores dominantes, desde los verdes-azules, plantas y grises de las tablas superiores y centrales, a los verde ocres y dorados que predominan en esta zona.

La obra por todo lo que acabamos de exponer se convierte en algo abierto, en estructura dinámica que permite variedad de recorridos y lecturas. Todos los elementos que integran su conjunto y que se han tratado de analizar en sus diferentes aspectos se conjugan armoniosamente en este políptico: “Vida y obra de Rosalía de Castro” de Dolores Padín. Si bien haya que añadir, y ahí reside la calidad y el interés

(21) Véase apéndice 11. Inédito. El Cementerio. Poema/símbolo, 1ª tabla de *En las orillas del Sar*.

(22) Véase apéndice 12. *Orillas del Sar*. El Camino. Poema/símbolo, 2ª tabla de O.S.

de la obra que todos estos aspectos ya de orden geométrico, matemático o musical, ya literario que previa o simultáneamente fueron conformando su estructura, subyacen implícitamente en la composición; están presentes pero no se ven, están dichos pero no se oyen, sino es transformado en formas, colores, luces, materia, armonías o pigmentos, porque ninguno de ellos, siendo propio de otros lenguajes como el de las palabras o los números, ha prevalecido, si no es en función de enriquecer y potenciar lo que es netamente pictórico.

APENDICE DE ILUSTRACIONES

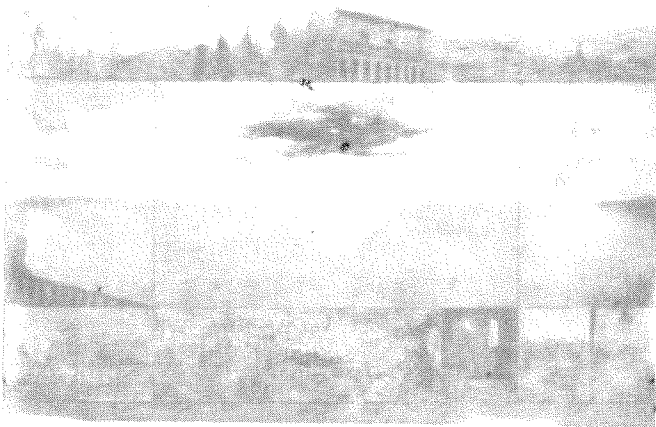


Fig. 2.— Bocelo.



Fig. 3.— Vida: El Nacimiento.

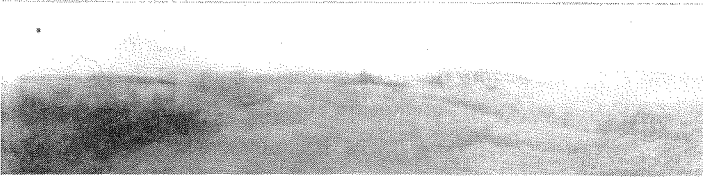


Fig. 4.— Vida: La Infancia.

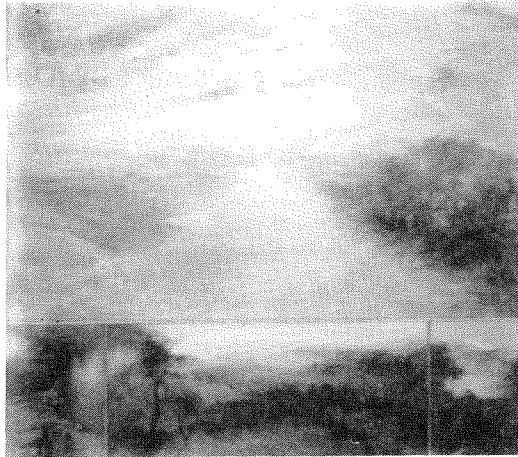


Fig. 5.— “Cantares Gallegos”, conjunto.

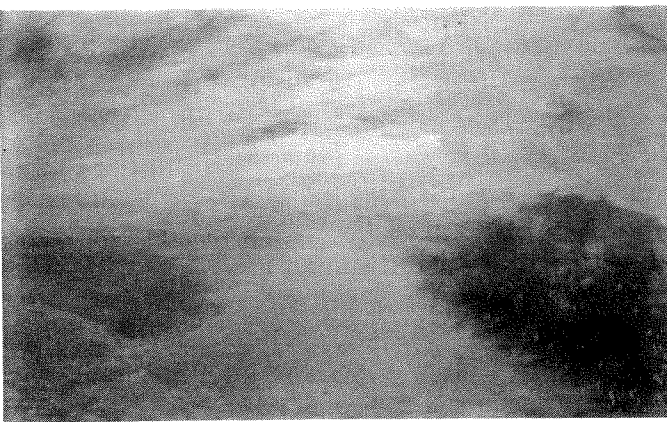


Fig. 6.— Particular: “Cantares Gallegos”.



Fig. 7.— La Fuente.



Fig. 8.— El Bosque.

Fig. 9.— La Campana.

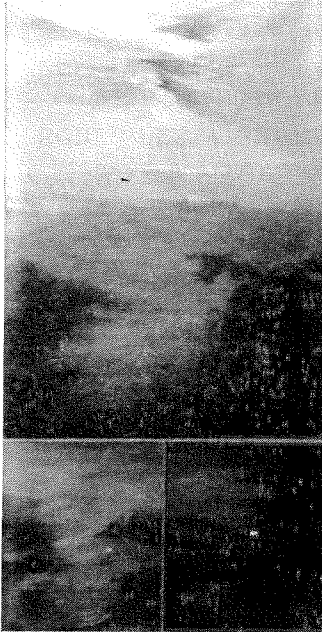


Fig. 10.— "Follas Novas", conjunto.

Fig. 11.— Particular "Follas Novas".



Fig. 12. - Las Ruinas.

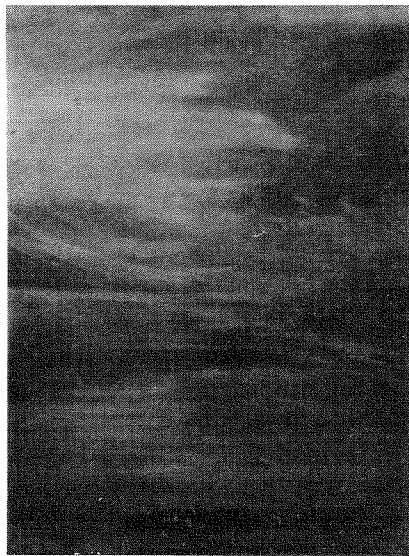


Fig. 13. - La Noche.



Fig. 14. - "Orillas del Sar", conjunto.



Fig. 15. - Particular "Orillas del Sar".



Fig. 16.— El Cementerio.



Fig. 17.— El Camino.

APENDICE

1.— Vida-Nacimiento.

Soplo mortal creyérase que había
dejado el mundo sin piedad desierto,
convirtiendo en sepulcro a Compostela
Que en la santa ciudad, grave y vetusta,
no hay rumores que turben importunos
la paz ansiada en la apacible siesta.

II

— ¡Cementerio de vivos! — murmuraba
yo al cruzar por las plazas silenciosas
que otros días de glorias nos recuerdan.
¿Es verdad que hubo aquí nombres famosos,
guerreros indomables, grandes almas?
¿Dónde hoy su raza varonil alienta?

La airosa puerta de Fonseca, muda,
me mostró sus estatus y relieves
primorosos, encanto del artista;
y del gran Hospital, la incomparable
obra del genio, ante mis tristes ojos
en el espacio dibujóse altiva.

Después la catedral —palacio místico
de atrevidas románicas arcadas,
y con su Gloria de bellezas llena—
me pareció al mirarla que quería
sobre mi frente desplomar, ya en ruinas,
de sus torres la mole gisantescas.

.....

Atrás quedaba aquella calle adusta,
camino de los frailes y los muertos,
siempre vacía y misteriosa siempre,
con sus manchas de sombra gigantescas,
y sus claros de luz, que hacen más triste
la soledad, y que los ojos hieren.

Y en tanto... la llovizna, como todo
lo manso, terca, sin cesar regaba
campos y plazas, calles y conventos
que iluminaba el sol con mayo oblicuo

a través de los húmedos vapores,
blanquecinos a veces, otras negros.

III

Ciudad extraña, hermosa y fea a un tiempo
a un tiempo apetecida y detestada,
cual sel que nos atrae y nos desdeña:
algo hay en ti que apaga el entusiasmo,
y del mundo feliz de los ensueños
a la aridez de la verdad nos lleva.
¡De la verdad! ¡Del asesino honrado
que impasible nos mata y nos entierra!

*En las orillas del Sar. Santa Escolástica-Fragmento O.C., 1972
pp. 622, 624-25-26.*

2.— Vida-Infancia.

Con su murmurio apacible,
solita la fuente estaba,
bajo el castaño frondoso
que tiernamente la guarda.

Y estaba la verde hierba
toda cubierta de escarcha;
las tenues lejanas nieblas;
cual vaporosos fantasmas,
vagando tristes y errantes,
sobre las altas montañas.

El lejano campanario,
sobre las nieblas se alzaba,
con sus graciosos festones,
con su armoniosa campana.
.....

En la solitaria puerta

no hay nadie... ¡Nadie me aguarda!
Ni el menor paso se siente
en las desiertas estancias.
Más hay un lugar vacío
tras la cerrada ventana,
y un enlutado vestido
que cual desgajada rama
prende en la muda pared
cubierta de blancas gasas.
No está mi casa desierta,
no está desierta mi estancia...
¡Madre mía..., madre mía!...

¡Ay! la que tanto me amaba,
que aunque no estás a mi lado
y aunque tu voz no me llama,
tu sombra, si si..., tu sombra;
tu sombra siempre me aguarda.

“A mi madre”, *O.C.*, 1972, pp. 252-53-54.

3.— Obra General: *Cantares Gallegos*

Lugar mais hermoso
non houbo na terra
que aquel que au miraba,
que aquel que me dera.

Lugar más hermoso
no mundo n'hachara
que aquél de Galicia.
¡Galicia encantada!

¡Galicia frocida!
Cal ela ningunha,
de froles cuberta,
cuberta de espumas.

De espumas que o mare
con pelras gomita;
de froles que nacen
ó pe das fontañas.

De valles tan fondos,
tan verdes, tan frescos,
que as penas se calman
nomáis que con velos.

Que os ánxeles neles
dormidos se quedan,
xa en forma de pombas,
xa en forma de niebras.

IV

Cantarte hei, Galicia,
teus dulces cantares,
que así mo pediron
na beira do mare.

Cantarte hei, Galicia,
na lingua gallega,
consolo dos males,
alivio das penas.

Mimosa, soave,
sentida, queixosa,
encanta se ríe,
conmóve si chora.

Cal era ningunha
tan dose que cante
soidades amargas,
sospiros amantes,
misterios da tarde,
murmuxos da noite:
cantarte hei, Galicia,
na beira das fontes.

Que así mo pediron,
que así mo mandaron,

que cante e que cante
na lingua que eu falo.

Que así mo mandaron,
que así mo dixeron...
Xa canto, meniñas.
Coidá, que comenzo.

Con dulce alegría,
con brando compás,
ó pe das ondinais
que veñen e van.

Dios santos premita
que aquestes cantares
de alivio vos sirvan
nos vosos pesares;

de amabre consolo,
de soave contento
cal fartan de dichas
compridos deseios.

De noite, de día,
na aurora, na sera,
oirésmo cantando
por montes e veigas.

Quen queira me chame,
quen queira me obriga;
cantar, cantaréille
de noite e de día.

Por darlle contento,
por darlle consolo,
trocando en sonrisas
queixiñas e choros.

Buscáime, rapazas,
velliñas, mocíños.
Buscáime antre os robres.
buscáime antre os millos,

nas portas dos ricos,
nas portas dos probes,
que aquestes cantares
a todos responden.

4.— *Cantares Gallegos*. La Fuente.

De verdura e de follaxe,
salpicada de fontiñas
baixo a sombra do ramaxe.

Do ramaxe donde cantan
paxariños piadores
que ca aurora se levantan.

Que ca noite se adormecen

para que canten os grilos
que cas sombras aparecen.

V

Corre o vento, o río pasa.
Corren nubes, nubes corren
camiño da miña casa.

Cantares Gallegos. “Campanas de Bastabales”. Fragmento. *O.C.*,
1972, pp. 294-95-96-97.

5.— *Cantares Gallegos*. Poemas-El Bosque.

IV

¡Cómo o ventiño da mañán, pirmeiro
no seio das rosiñas se dormía,
e cál dempóis toliño e rebuldeiro
polo espazo inmensísimo subía,
e volvendo a baixar murmuradeiro
por enriba das chouzas rebulía,
nas aliñas levando o fumo leve
que en trubias ondas a subir se atreve!

V

¡E cómo ó mediodía, fasta o río,

brisas, aires, pradiños e arborado
pousaban calorosos e sin brío
cal viaxeiro sedente e fatigado;
e cómo da serán o alento frío
de arrulos misteriosos impregnado,
con pasiño lixeiro se achegaba
i aire, río e floriñas axitaba!
(...)

VIII

Todo era paz e amor i augua serena,
todo era craro azul no firmamento,

Cantares Gallegos. “Aló no currunchiño mais hermoso”.
Fragmento. *O.C.*, 1972, pp. 332-33.

6.— *Cantares Gallegos*: Las Campanas.

Cando as campanas repican
e a música retumbea,
cal nun ceo, polas naves
da recollidiña igrexa;
cando os foguetes estalan
nos aires, e voces frescas
polo espazo cas gaitiñas
e cos tambores se mescran,
estonces a pedra bala
tan alegre e tan contenta
que anque un cento de presoas

brinca e salta enriba dela,
coma si fose mociña,
máis que unha pruma lixeira,
alegre como unhas pascuas
salta e rebrinca con elas.
Choven estonces presentes,
choven estonces ofertas
que lle traen os romeiros
en feitiñas carabelas
diante da Virxe bendita,
ós pes da sagrada Reina,

e por eso alí lle cantan
cando se despiden dela:
"Nosa Señora da Barca

ten o tellado de pedra
ben o pudiera ter de ouro
miña Virxe si quixera".

Cantares Gallegos. "Nosa Señora da Barca". Fragmento. *O.C.*,
1972, p. 281.

7.— Obra General: *Follas Novas*.

¡Follas Novas!, risa dáme
ese nome que lévas,
caí si a unha moura ben moura,
branca lle oíse chamar.

Non Follas novas; ramallo
de toxos e silvas sós:

irtas, como as miñas penas;
feras, como a miña dor.

Sin olido nin frescura,
bravas mágoas e ferís...
¡Se na gándara brotades,
cómo non serés así!

Follas Novas. I. *Vaguedades*, "¡Follas Novas! risa dame...",
O.C., 1972, p. 416.

8.— *Follas Novas*. Ruinas

RUINAS

(Armonías da Tarde)

Traducción de Ruiz de Aguilera.

Xa novembro espiraba
cando cansado e so toméi asento
ó pe do endebre muro,
vella defensa e límite dun puebro.

Polas abertas fendas,
casa que ás sabandixas abre o tempo,
hoxe o lagarto mira
con fría ollada o estrago en torno feito.

Sin core a trepadora,
ortiga vil e xaramago enfermo,
cuíos muchos ramallos
moven os aires ó pasan xemendo;

coroan capiteles
o destrozado pórtico do tempo,
que tende na campía
antre polvo de altares o esqueleto.

Xa non lare sagrado
lume n'encende a nai ó son dun rezo,
e da tisonada pedra
a borrallíña os ventos xa barreron;

e xa dos vellos arcos
e colunas as pedras van caendo,
cal unha e outra bágoa
caí dos ollos dun triste sin achego.

¡Cómo as muchadas follas
se desprenden da ponla onde naceron,
restos daquela vida
con que a vista encantaba o souto ameno!

¡E cá! amostra o río,
cásique enxoite o empedregado leito,
regueiro miserable
doutro farto raudal, limpo e sereno!

¡Cál os outeiros arden
do sol do outono ó lampo derradeiro,
mentras sombrisa a noite
vai caladiña os valles sorprendendo!

Bataladas ó lonxe
dá unha campana sospirando resos;
i a tarde que agonisa
mándalle á relixión o adiós máis tenro.

I o moucho revoando
berra tamén con chilos agoreiros,
coma morto sin tomba,
que anda soio ó redor dun simeterio.

Cando as alas sacude,
a voz desperta de dormidos ecos;
e parés que resoa
tras do que pasa pensatible, austero,

o ruxir misterioso
de visióis que en tropel forman os medos;
polo chan arrastrando
pardo saial, os brancos esqueletos.

Ou ben que resucita
a pobraición do seu reposo eterno,
rendido pelegrino
que cobra, descansando, novo alento,

i a caminar a emprende
ó dose amañecer dun día sereno,

que cubre os seus albores
baixo un de nubes pudoroso velo.

Mais acábase o encanto
un momento despóis; así os xa restos
das ilusiós mortiñas
enchen da ialma o dolorido seo.

I ora outra ves do muro
os cantos sin parar rodan desfeitos,
i ó seu compalas follas
das amarelas ponlas van caendo,

cal unha e outra bágoa
cai dos ollos dun triste sin achego,
ou anacos da vida
con que a vista encantaba o souto ameno.

Todo así pasa; a sombra
sigue decote á lus do craro ceo;
e, ¡ai!, a vellés caduca,
da moxedá é recordo pasaxeiro.

Follas Novas. Libro III. *Varia*. "Ruinas (Armonías d'a tarde),
O.C., 1972, pp. 483-86.

9.— *Follas Novas*. La Noche.

Cada noite eu chorando pensaba:
que esta noite tan grande non fora,
que durase..., e durase... antretanto
que a noite das penas
me envolve loitosa...

Mais a luz insolente do día,
costante e traidora,
cada amañecida
penetraba radiante de groria

hasta o leito donde eu me tendera
coas miñas congoxas.

Desde entonces busquéi as tiniebras
máis negras e fondas,
e busquéinas en vano, que sempre
tras da noite topaba ca aurora...
Só en min mesma buscando no obscuro
i entrando na sombra,
vin a noite que nunca se acaba
na miña alma soia.

Follas Novas. Libro II. "¡Do intimo!". Cada noite eu chorando pensaba,
O.C., 1972, p. 429.

10.— Obra General: *Orillas del Sar*.

¡Ea!, ¡aprisa subamos de la vida
la cada vez más empinada cuesta!
Empújame, dolor, y hálleme luego
en su cima fantástica y desierta.

No, ni amante ni amigo
allí podrá seguirme;
¡avancemos! ... ¡Yo ansío de la muerte
la soledad terrible!

Más ¿para qué subir? Fatiga inútil

¡cuando es la vida fatigosa llama,
y podemos: ¡poder desventurado!,
con un soplo levisísimo apagarla!

Ruge a mis pies el mar, ¡soberbia tumba!
La onda encrespada estrellarse imponente
contra la roca, y triste muere el día
como en el hombre la esperanza muere.

¡Morir! esto es lo cierto
y todo lo demás mentira y humo...

Orillas del Sar, “ ¡Ea!, ¡aprisa subamos de la vida”,
O.C., 1972, p. 653.

11.— Inédito. El Cementerio.

A PILAR CASTRO Y ALVAN (1)

Recuerdo al 13 de Junio de 1876.

Cuando al morir el día
solo cantan el grillo y la cigarra,
y los insectos bullen y se pierden
en la niebla dorada.

Yo pienso que del cáliz de una rosa
la veo salir envuelta en leve gasa,
y que sus negros ojos fijan en mí
su lánguida mirada.

Y sueño en el silencio
de la noche callada
que a mi lecho se acerca
como una sombra voluptuosa y blanca.

Que me besa en la frente,
que me sonrío y habla
y que me dice: “Vengo
de regiones extrañas
para traerle a tu enervado espíritu
la codiciosa calma”.

Ven, bañate en las ondas de la muerte,
mi cariñosa hermana;
depón las terrenales ligaduras.
Ven conmigo... y... descansa.

Padrón, 13 de junio de 1884.

(1) Debemos al culto periodista galaico don Juan Naya, íntimo de la familia de Rosalía, el hallazgo de esta bella poesía inédita de la cantora del Sar. Muy de época la citada poesía, es muy gallega y muy rosaliana por el tema. De los dos temas líricos —el amor, que nos invita a entrar en el mundo, y el dolor, que nos incita a salir—, Rosalía, respondiendo a los imperativos de su raza, cultiva más el segundo. La mujer que ha sentido como nadie el dolor de vivir y que ha escrito:

¡Morir! Esto es lo cierto;
todo lo demás, mentira y humo...

siente una honda atracción de la muerte, como invitación al descanso.

Se ignora el significado del hecho a que se alude en este recuerdo; pero la poesía está fechada en la casa de Padrón, donde habitó y murió nuestra poetisa, el año 1884; es decir, un año antes de su fallecimiento, muy enferma ya, intuyendo la proximidad de su muerte, cuando ya había soñado “sus ligaduras terrenales” y aceptado resignadamente la invitación al descanso que su cercano fin le prometía.

12.— *Orillas del Sar*. El Camino.

Camino blanco, viejo camino,
desigual, pedregoso y estrecho,
donde el eco apacible resuena
del arroyo que pasa bullendo,
y en donde detiene su vuelo inconstante,
o el paso ligero,
de la fruta que brota en las zarzas
buscando el sabroso y agreste alimento,
el gorrión adusto,
los niños hambrientos,
las cabras monteses
y el perro sin dueño...

Blanca senda, camino olvidado,
¡bullicioso y alegre otro tiempo!,
del que solo y a pie de la vida
va andando su larga jornada, más bello
y agradable a los ojos parece
cuanto más solitario y más yermo.
Que al cruzar por la ruta espaciosa
donde lucen sus trenes soberbios
los dichosos del mundo, descalzo,
sudoroso y de polvo cubierto,
¡qué extrañeza y profundo desvío
infunde en las almas el pobre viajero!

En las orillas del Sar, "Camino blanco, viejo camino",
O.C., p. 603.