

Relixión e morte nas novelas de Rosalía de Castro¹

M.^a Sara FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ
Universidade de Santiago de Compostela
Campus de Lugo

Nas novelas de Rosalía de Castro, pódese observar un fenómeno singular, en canto que os personaxes masculinos non acadan nunca dimensións divinas —algúns, como Ansot ou o duque da Gloria, en ocasións son comparados ou considerados como diaños e este último como un trasno pola súa dimensión fantástica e estraña— fronte ás personaxes femininas que aparecen frecuentemente divinizadas, non só para a mirada dos seus namorados, o que sería válido en clave amorosa, senón tamén ante os ollos do lector, posto que, en ocasións, a voz narradora leva as descrições das súas personaxes ata o límite da realidade para achegalas a anxos, demos e mesmo deusas cristiás ou pagás.

1. PROTOTIPOS RELIXIOSOS FEMININOS

Neste sentido, as súas personaxes femininas cobran forza e matices dos que carecen os masculinos, o que nos podería achegar, aínda que de modo anecdótico, á figura da Soberanía feminina céltica, unha figura que non ten paralelos nas outras relixións indoeuropeas, posto que é a única divindade feminina do panteón celta fronte a cinco divindades masculinas (García Fernández-Albalat 1996: 44-5) o que fai que a muller tivese unha importante presenza e consideración na sociedade celta, de igual modo que a muller no mundo novelesco rosaliano.

Non obstante, é evidente que se falamos de prototipos relixiosos nas novelas de Rosalía de Castro, estes están, na súa gran maioría, vinculados á relixión cristiá e, en menor medida, a deusas míticas do mundo clásico grecolatino. Así, poderíamos falar da muller anxélica e a muller demoníaca. Entre os anxos temos a Esperanza, unha nena-muller que se move entre a realidade e a fantasía e na que podemos apreciar trazos anxelicais e virtuosos en toda a súa traxectoria. A propia voz narradora xoga coa

¹ Este artigo forma parte do capítulo titulado “Contextualización antropolóxico-etnográfica” da miña tese de doutoramento *As personaxes femininas nas novelas de Rosalía de Castro* (2003), que contou cunha bolsa da Fundación Caja Madrid e foi publicada en soporte informático polo Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela.

fantasía de que Esperanza pode ser un auténtico anxo “caído que vaga tristemente por el lugar de su destierro” (Castro 1993: 70) ata o punto de que o seu sorriso atraía pero “dulcificaba aquela dura pero poderosa influencia que, como todo lo que no pertenece a la tierra, parecía rodearla de una aureola refulgente que envolviéndola en sus vapores la alejaba de las demás criaturas” (*op. cit.*: 71). Tal parece que o lector está contemplando a aparición dunha virxe e, en realidade, esta é outra das facetas máis marcadas de Esperanza, a súa pureza e virxindade.

Esperanza é unha nena casta e pura e así seguirá sendo cando, xa muller, vive baixo o mesmo teito de Ansot. A súa virxindade é a nota dominante na segunda parte da trama novelesca, é dicir, cando vive, paradoxalmente, baixo a protección do home que intentou primeiro seducila e despois violala. Precisamente, nesta segunda parte percíbese un certo afán, por parte de Ansot, do “goce do prohibido”, o que fai que a visión que do pracer ten este pirata pareza que só sexa válida cando viola algúns límites e cando o “erotismo es profanación de lo divino, mancillamiento de lo bello, martirio del inocente” (Litvak 1979: 86), a virxindade de Esperanza, un anxo, maniféstase como o símbolo da pureza que provoca pracer naquel que a profana pero, como xa temos comentado, esa profanación é aínda máis pracenteira se a virxe é consciente da seducción. Estamos ante o que, cara a finais do século, será chamado o Eros negro e que alcanza tamén, no seu carácter destructivo, ó propio Ansot —quen se sabe culpable da loucura de Esperanza— cando aspira ó amor dela, porque el é un home, “aguijoneado por la carne y el remordimiento [...] que descubre que Eros no sólo produce placer sino también soledad, desolación, desesperación, melancolía, *spleen*” (*op. cit.*: 3), de igual modo que sentirán esas mesmas sensacións outros personaxes como Flavio ou Luis, por exemplo. A propia Teresa sofre as consecuencias dese mesmo Eros paixonal e destructivo, do que son froito a soidade, a desolación e a desesperación que a embargan continuamente.

Retomando o tema da pureza, para reforzar esa imaxe da muller virxinal, casta e pura, dentro dos parámetros prototípicos cristiáns, a voz narradora describe a Esperanza sempre envolta en “blanco ropaje” (Castro 1993: 182), ademais de insistir en que é un ser de “alma pura como la de un ángel”, de “blanca y delgada figura” (*ibid.*). Pero a súa pureza e castidade é unha máxima nela que, a modo de santa e mártir, ‘defende’ fuxindo: “Aquella mujer vaporosa y ligera y melancólica [...] que huyendo de los hombres se refugiaba entre sus hermanas las flores” (*op. cit.*: 165). Incluso é pura na súa loucura cando, tal e como recoñece Alberto Ansot, ela lle brinda “estas involuntarias caricias, tan puras, tan celestiales” (*op. cit.*: 176). Esa santidade é a que protexe a Esperanza ó configurarse como unha resistencia capaz de deter os impulsos transgresores masculinos, pero esto configúrase non como “la voz de la resistencia, sino el drama de la resistencia” (Ramos Collado 1998: 721).

Non se sabe moi ben se Esperanza é unha sílfide “que surgía del seno de las ondas, coronada su frente con la hojarasca del bosque, pálida como si la luz de la luna bañara su semblante” (Castro 1993: 182), unha “deidad que con tanto afán se arrebujaba y esconde entre la seda y los encajes de su lecho” (*op. cit.*: 191) ou unha matrona que se mestura cunha virxe, para converterse nunha deusa pagá ou nunha sacerdotisa:

Con los pies desnudos, el seno descubierto y la respiración anhelante pudiera creérsela muy bien una impúdica matrona que, descubriendo sus mórbidas formas, al tiempo que parecía querer ocultarlas excitaba con sus movimientos voluptuosos y desenvueltos a que la siguiesen aquellos cansados amantes que no anhelaban ya más que un estúpido descanso. Pudiera juzgársela también tímida virgen huyendo las miradas profanas y ocultando su desnudez, llena de rubor, en el fondo de los bosques, casta sacerdotisa llevando nuevas y escondidas ofrendas a sus dioses para que tal vez le perdonasen algún leve pensamiento que amenaza- ra empañar la pureza de su alma (*op. cit.*: 194-5).

Neste parágrafo, a mestura do mito da virxindade coa provocación perfila e recrea a imaxe dunha sacerdotisa, unha ninfa ou unha deusa, inalcanzable pero desexada e perseguida. O corpo semiespido, “se muestra como una instintiva rebeldía contra las inhibiciones y restricciones impuestas a nuestro cuerpo. Irradia una sensación de libertad incontrolable” (Litvak 1979: 227). É esta unha escena que recorda a Dafne perseguida por Apolo e que reflicte a realidade das relacións entre Esperanza e Ansot. A loucura non é máis que a delgada liña na que se dan a man a inocente nena virxe e a muller, a virtude e o desexo, a castidade e a paixón. Por iso, cando Esperanza recobra a cordura, toda referencia á voluptuosidade queda suprimida e aparece de novo a virxinal e pura muller “pálida, vestida de blanco, coronando su hermosa cabeza con una flor azul” (Castro 1993: 201), flor azul esta que simboliza o ceo e o mar, no primeiro caso porque ela é un anxo perdido na terra, como xa temos comentado, e no segundo porque é tamén unha ondina, filla dun mar ó que debe regresar.

Se Esperanza é un anxo, a súa nai adoptiva é un demo, pero non un calquera, senón o mesmo Luzbel, tal e como ela mesma se ve en comparación co serafín ou arcanxo que adiviña en Esperanza: “Sólo Luzbel, el ángel indómito y soberbio, tenía los cabellos negros como éstos que coronan mi pobre cabeza. ¡Oh!, me doy miedo a mí misma cuando, mirándome en el fondo del agua que refleja mi semblante, comparo éste con el de mi hija” (*op. cit.*: 79). En realidade ela compara o seu estado de ánimo co de Esperanza e conclúe no seu foro interno que ela, Teresa a expósita, está condenada a sufrir eternamente, razón pola que cre que nunca “podré gozar de la paz que ella disfruta” (*ibid.*).

Carlos Ruiz Silva fai unha comparación entre *La hija del mar* e a *Biblia*. A súa reflexión incide na comparación entre algúns personaxes bíblicos e os personaxes da novela de Rosalía, en especial no que ten que ver cos anxos e así afirma o seguinte:

La aparición de Esperanza la relaciona la autora con el episodio de Jonás, y la belleza varonil de Alberto Ansot, al igual que la de los ángeles caídos, esconden en su interior la maldad demoníaca; la lucha entre el casi niño Fausto y el arrogante malvado lo compara Rosalía a la de David y Goliath; el encuentro de Esperanza con la muerte de Fausto le recuerda a la autora la desesperación de Adán ante el cadáver de Abel, para luego recrear la escena del *Cantar de los Cantares* en la que la esposa busca al amado por todas partes. Algunas citas de los profetas sobre la maldad de los ricos y los lamentos de los afligidos se insertan adecuadamente en el contexto de la narración. La presencia angélica es frecuente en la novela [...]. El ángel es medida no sólo de belleza sino de felicidad y de su-

frimiento (ángeles del cielo, ángeles mártires que Dios envía a la tierra) o incluso ángeles del destierro que están próximos al retorno celeste abandonando este valle de lágrimas (Ruiz Silva 1986: 373).

De acordo co anterior, Teresa é o anxo caído Luzbel e a súa amargura é comparada coa que sentiu o propio Luzbel trala derrota ante o arcanxo Miguel que se relata na *Apocalipse* (*ibid.*). Sen embargo, lonxe de comportarse como un ser demoníaco, Teresa aparece sempre como unha muller enfrontada ós seus propios temores e paixóns ó que hai que engadir a súa faceta maternal, xunto coa xenerosidade e capacidade de perdón máis aló do esperable. A súa dimensión demoníaca está intimamente relacionada coa forza interior que posúe e que lle permite cuestionar o poder absoluto do deus que a ten baixo o seu poder, Ansot. De feito ela, ó igual que Luzbel, non só cuestiona a autoridade do seu particular deus —no sentido do que posúe o poder absoluto non só na novela, senón tamén nunha sociedade patriarcal e capitalista—, senón que tamén rexeita a súa protección e non o reconece como amo e señor: “Vestida de negro [...] parecía rodeada de cierto prestigio mágico y solemne que no sabemos si atraía o rechazaba” (Castro 1993: 128), como se dun verdadeiro diaño se tratase, porque

Era Luzbel transformado en mujer hermosa pero circundada siempre por ese reflejo sombrío que jamás abandona el ángel que, después de haber sido el preferido del Eterno, vióse despeñado del cielo y azotado con la flamígera espada que Dios puso en las manos de Miguel para escarmiento de la soberbia (*ibid.*).

Non é máis que unha metáfora do que en realidade ocorre na turbulenta relación entre Ansot —o deus—, Teresa —Luzbel, a preferida de Ansot, posto que con ela casou e a ela volve despois de moito tempo— e Esperanza —o arcanxo que non é máis que unha arma do castigo divino, posto que “aunque involuntariamente, era el perenne manantial de todas sus desgracias” (*ibid.*)—. Teresa, ó igual que Luzbel, é castigada por indomable, por non someterse absolutamente e sen condición ningunha ó poder do seu home, por iso

El espíritu indomable de aquella mujer poeta como ninguna y llena de aspiraciones hacia esa felicidad suprema de amor eterno, [...] ese espíritu, repetimos, tan ardiente y tan contrariado desde la cuna en todas sus aspiraciones se rebelaba ya con toda la fuerza de que era capaz contra su opresor más inicuo, luchando tras de haber implorado en balde, y devolvía en esta lucha, en cuanto la [*sic*] era posible, toda la hiel que rebosaba en su corazón despedazado por la ira y los celos (*ibid.*).

Por outra parte, Teresa destrúe o palacio de Ansot prendéndolle lume, elemento este asociado na relixión cristiá ó demo, e pon en xaque a súa autoridade. Sen embargo, esta particular Luzbel é, despois de todo, unha muller que ama o seu home “con toda la vehemencia de que era capaz aquella naturaleza de fuego” (*op. cit.*: 122) e, a pesar de que ese amor “era una chispa del infierno, una gota de amargura destilada del corazón de Luzbel en el de aquella infeliz destinada a vivir muriendo” (*op. cit.*: 124), non pode ceder ó impulso de avisar a Ansot, contra todo prognóstico razoable polo moito que a fixo sufrir, que o poder da xustiza está a punto de caer sobre el para

que se poida salvar. Neste momento descubrimos en Teresa o prototipo do ideal feminino, o derivado do prototipo cristián da Virxe co que coincide tamén o modelo amoroso predominante do momento da muller sempre disposta á comprensión e ó perdón, polo que supón a felicidade para o home (Blanco 1993: 207).

A pesar desta imaxe de Luzbel, en Teresa tamén hai sitio para outra imaxe distinta, porque pola súa beleza, a súa sensualidade e esa forza que atrae dun modo irracional se achega tamén ó panteón das deusas clásicas, aínda que sempre marcada pola súa vestimenta negra que non deixa de rememorar esa personalidade interior asociada á escuridade e, en consecuencia, ó mal segundo a premisa xudeocristiá, aínda que máis parece unha muller atormentada polo sufrimento constante e eterno dese inferno do cristianismo que ela vive na terra que un demo propiamente dito. Pero nesa dimensión de beleza inquietante e fascinadora á que antes faciamos referencia, podemos contemplar ademais a unha Teresa portadora do don da creatividade, polo tanto unha auténtica musa:

Alta, morena; sus ojos negros despedían una luz brillante que parecía abrasar cuanto alcanzaba en torno suyo; sus labios de carmín un tanto gruesos y entreabiertos respiraban una voluptuosidad fascinadora; y el vestido de terciopelo que la cubría, negro como sus rizados cabellos, le daba el aspecto de una diosa digna de ser adorada por su hermosura en los mejores tiempos de la Grecia artista, en la Grecia creadora (Castro 1993: 108).

O outro ano da novela é Ángela. Ela ten, como xa se tratou en apartados anteriores, a función de anxo xusticeiro e anxo da garda, ambos seres celestiais que “viven” para desempeñar única e exclusivamente a súa misión, de igual modo que o fai Ángela, cun nome o suficientemente clarificador como para non dubidar da súa dimensión anxelical nun mundo no que Rosalía recrea a xerarquía divina, así como algúns episodios da mitoloxía cristiá, como xa vimos anteriormente. Como anxo da garda vémolala sempre pendente de Esperanza e protexéndoala da morte en máis dunha ocasión, como anxo vingador e xusticeiro basta escoitar as súas propias palabras cando descobre que a rapaza é filla de Ansot e Candora: “¡Pobre Candora! ¡Pobre Daniel! ¡Yo os vengaré ahora, y os vengaré para siempre! Cúmplase la voluntad del cielo” (*op. cit.*: 209).

Pero a autora non se limita á relixión católica, tal e como indican os sacrificios humanos que aparecen na novela, senón que retrocede no tempo ata outros ritos máis primitivos e sanguentos que se poden inserir noutras moitas relixións. En *La hija del mar* vemos como o mar pide unha vida a cambio doutra: o neno de Teresa a cambio de Esperanza. Pero moito máis curioso é o comportamento obsesivo de Candora na súa loucura. Ela vaga na procura da filliña perdida e a súa obsesión son os cabelos louros como aqueles que tiña a súa neniña:

[Candora] lanzó una exclamación de júbilo y acercándose bruscamente a la enferma, le dijo pasando la mano por sus sedosos cabellos:

—¿Con que tienes también cabellos rubios? ¡Oh! No hay cosa más bella que ese color de oro alrededor de una frente pálida. ¡Qué hermosa eres! ¡Como tú debía ser ahora mi hija! ¡Déjame besarte!... (op. cit.: 201).

Pero a pobre demente vai máis alá e pretende facer algo curioso ó tempo que terrible coas cabezas louras: “Esas cabezas así [...]. esas cabezas rubias y pálidas las cortarían todas y haría con ellas un altar ante el cual me prosternaría, ¡son tan bellas! Pero como ésa no he visto ninguna” (op. cit.: 202). A beleza de Esperanza chama a atención desta nai desesperada que, aínda que non a recoñece como filla, intúe que ten algo especial o que a conduce a preguntarlle o seguinte: “¿Quieres darme tu cabeza? ¡Yo la llevaré conmigo, yo la cubriré de flores!” (ibid.). Curiosa é tamén a resposta que recibe de Esperanza: “Aquí la tienes, ¿para qué la quieres?” (ibid.). Pero o que Esperanza seguramente non esperaba é que Candora acepte o ofrecemento e pretenda arrancarlle a cabeza ante a aterrorizada rapaza, que fuxe preguntando “¿Por qué quierre mi cabeza esa mujer?” (ibid.). Candora, primeiro encolerizada por non poder facerse coa cabeza loura de Esperanza e despois “cambiando en dolor su cólera” (ibid.) exclama:

¡Mi pobre hija!... ¡Ella tenía los cabellos rubios!... ¡Ella era pálida como las hojas de la azucena! Y me preguntan por qué quiero esas cabezas y esas frentes blancas y no quieren que las bese ni que desee llevarlas conmigo para que me acompañen en mi soledad. Hija mía. Hija mía, ¿en dónde estás? Yo no cesaré de buscarte hasta que muera, porque para mí no hay nada querido en la tierra sino tu memoria (ibid.).

Esta obsesión que Candora ten coas cabezas louras, coas que pretende facer un altar, ten aires de ofrenda votiva como as que se facían na relixión celta, incluso antes do seu período principal. Nesta relixión había dous tipos de ofrendas votivas, unha é a que deposita obxectos inanimados nas zonas acuíferas e a outra a que consistía en romper os obxectos seguindo un ritual. En ambos casos parece que se quere indicar “la separación de las ofrendas votivas del mundo terrenal por medio de un «asesinato» ritual, haciéndolas inaccesibles o inútiles para el uso y convirtiéndolas de este modo en ofrendas dignas de las fuerzas sobrenaturales” (Green 2001: 80). Pero dentro destes rituais destaca o das cabezas humanas cortadas “a los enemigos y conserva(d)as como trofeos (que) formaba parte de la [sic] tradiciones de culto de ciertos celtas” (op. cit.: 81). Estes rituais están documentados na arqueoloxía, nas fontes clásicas e na literatura vernácula na que se describe “la decapitación de víctimas de guerra, cuyos cráneos o bien se guardaban como trofeos o se ofrecían en los santuarios” (ibid.). Estes ritos con cabezas humanas gardan unha similitude bastante rechamante co que pretendía facer Candora. Ela tamén aspiraba a construír un altar no que colocar cabezas louras, quizais non só para adoralas e veneralas, senón tamén nun intento de que os sacrificios humanos lle outorgasen o favor dos deuses para que eles lle devolvesen a súa filla. De feito, existen algunhas lendas que demostran a crenza dos celtas occidentais nas propiedades máxicas dos cranios decapitados, especialmente se estes pertencían a heroes sobrenaturais. Os cranios posúen as propiedades dun caldeiro da rexeneración (ibid.), ou, o que é o mesmo, son caldeiros que dan vida, de igual modo que Candora pretende recuperar a súa filla e a través dela a propia vida que Ansot lle arre-

batou cando lle levou a neniña. De aí a estraña idea de facer un altar con cabezas lou-ras que ten Candora, símbolo do desexo de recuperar a toda custa a filla que lle arre-bataron, posuidora dunha fermosa cabeza loura.

No constante forcexo entre o Ben e o Mal, a muller parece ser, polo menos na concepción xudeocristiá, a pedra de toque ou a porta que comunica estas dúas forzas, estes dous mundos. De feito, “o carácter feminino do Mal é patente en moitas repre-sentacións medievais do Demo, nas que aparece co aspecto de muller” (Mariño Ferro 2000: 407). Nesa liña, “co fin de cumprir co seu papel de tentador dos homes, o Diabo posúe —como as persoas verdadeiramente pérfidas— unha extraordinaria habilidade para o engano” (*op. cit.*: 409). Isto aparece exemplificado na conducta dalgunhas mu-lleres, porque

Evidentemente, nunha sociedade machista como a tradicional, na oposi-ción home-muller o papel positivo recae no home e o negativo na muller. Moitos textos bíblicos servían de apoio: Lembremos que pola muller empezou, segundo a Xénese, o pecado no mundo (*op. cit.*: 407).

Así, parece que nas mulleres coexisten as dúas facetas en eterna loita e, o que é peor, elas en si supoñen a salvación ou a condena; isto é, polo menos, o que se pode deducir da visión masculina que en *Flavio* se nos ofrece. É cando menos rechamante a lección do mestre de Flavio, quen ofrece nas súas ensinanzas unha visión machista e misóxina cando alecciona ó neno dicíndolle que “El hombre que quiere ser siempre dueño de su voluntad y de sí mismo no debe dejarse sorprender por sentimientos que le ligen a objeto alguno, porque entonces será esclavo en vez de ser libre” (Castro 1993: 230). Como se pode ver, a muller é concibida como un obxecto máis contra o que cómpre tomar medidas: “el que con resolución firme y valor en el corazón rechaza todo aquello que pueda aminorar sus fuerzas, para ése es tan fácil la senda de la vida como lo son a la gaviota las encrespadas olas sobre las que boga eternamente” (*ibid.*). Pero é que, ademais, no século XIX, cohabitaban “diversos modelos de mujer: Eva, María, Lilith, la mujer desexualizada, la «no mujer», la mensajera del mal, la que lleva al hombre a su perdición, la mujer sensual e inquietante, la pérfida amante” (Al-borch 1999: 48-9), etc.

Non obstante, para o inocente Flavio, para o rapaz que sae por primeira vez ó mundo despois de crecer encerrado entre catro paredes sen outro contacto co exterior máis que o seu mestre e que non sabe, nin pode imaxinar, o funcionamento social, as primeiras mulleres fermosas que ve son para el todo un descubrimento e unha auténtica alteración dos sentidos, o que fai que lle parezan “un ejército de fantásticas hadas” (Castro 1993: 236), polo que non pode evitar dicir: “He aquí las mujeres [...], las mu- jeres en quien no había pensado aún, y de quien mi maestro me habló vagamente y como de una cosa mezquina y débil... [...]. ¡Mi maestro estaba loco!” (*ibid.*). Aínda Flavio non comparte a misoxinia da que fan gala o resto dos homes da novela e por iso cre que “no hay nada más sublime que la mujer, nada más bello, más digno de nuestros pensamientos” (*op. cit.*: 237), cre que as mulleres “parecen ángeles” (*ibid.*). Pero xa dende o primeiro momento hai un home novo ó seu carón que se encarga de transmitirle outra concepción da muller ben distinta e aproveita a inexperiencia do

rapaz que aspira a bailar con “una mujer, y una mujer hermosa” (*op. cit.*: 242). É comprensible que Flavio encuentre humillante e ata doloroso que as rapazas se rían del pola súa actitude romántica e un tanto afectada: “las hermosas siguieron burlándose de su inocencia y de su enojo como si éste no fuese más que un nuevo incentivo que aumentase su franca hilaridad” (*op. cit.*: 243). A raíz deste primeiro desafortunado incidente, aquelas “alegres jóvenes que charlaban en voz alta y se reían como antiguas bacantes” (*op. cit.*: 242) pasaron a ser unha “clase de enemigos (que) eran tan débiles y maliciosos como cobardes” (*op. cit.*: 244).

Flavio sente fraquear as súas forzas e o seu valor entre “aquellas hadas, que iban y venían, atrayéndole unas veces, rechazándole otras, pero siempre reteniéndole en su seno como a un juguete apetecido a quien no quisieran arrojar nunca lejos de sí” (*op. cit.*: 245), séntese realmente confuso porque non é capaz de ver as mulleres como seres humanos, senón que as diviniza ou sataniza; para el non parece haber termo medio:

Las hermosas mujeres, estaban otra vez allí; es decir, los demonios tentadores, que vagaban sin cesar en torno suyo, y [...] pensando que ante aquellos seres tan delicados y perfectos era necesario sacrificarlo todo: honor, vida y libertad, y el negarse a hacerlo así era tal vez ofender a Dios en su obra más grande y más perfecta.

Y volvió a acercarse a aquéllos para él seres immaculados y dignos de adoración (*ibid.*).

Eran para el “ninfas graciosas y crueles que castigáis con la muerte al atrevido que osa seguiros hasta vuestros misteriosos y sombríos recintos” (*ibid.*) que lograron espertar “al león dormido” (*op. cit.*: 246). E o león responde, “al sentirse otra vez herido en su amor propio indomable y activo” (*ibid.*), con tanta violencia que se non fose por que un home o parou, emprendería a golpes contra as rapazas ata que brotase “sangre de esas mejillas coronadas para que les quede un eterno recuerdo del último de los Bredivan” (*ibid.*). Aquí temos a esencia do verdadeiro Flavio, un neno mimado e caprichoso que, lonxe de actuar racionalmente, destrúe sistemáticamente todo aquilo que non pode gozar. Pero o rapaz que evitou a súa violenta reacción, tamén lle abre o camiño dunha vinganza, ó tempo que o inicia na misoxinia: “Vergüenza fuera en verdad que ellas hubiesen una vez sola humillado a los que nacieron para ser sus señores... Burlaos de ellas como ellas se han burlado de vos” (*op. cit.*: 249). As palabras deste mozo descoñecido poñen a Flavio no camiño que a sociedade machista ten designado para o home, de tal modo que os fantásticos anxos que el pensaba dignos de admiración e devoción, acaban por converterse ante a mirada masculina en “aqueellos débiles seres, a la vista bellos y sencillos como los ángeles, en su interior podredumbre y miseria” (*op. cit.*: 252), polo tanto en auténticos mensaxeiros do mal capaces de levar ó home á súa perdición. Quizais por iso se sinta atraído por Mara, quen semellaba

a un ángel rebelde que conservase todavía la gracia inefable de los cielos, aun después que el Eterno hubiese marcado sus divinas facciones con la sombría feal-

dad de los réprobos. Fea y hermosa a un mismo tiempo, ligera y grave, no podía decirse si atraía o rechazaba (*op. cit.*: 252).

Mara parece ser a vítima perfecta, xa que é considerada como un anxo rebelde ó que hai que someter e ata anular; ela será a vítima expiatoria que pagará por todas as mulleres o “gran pecado” de ferir o amor propio de Flavio, quen pertence “a raza de los hombres” (*op. cit.*: 259) e que tivo a debilidade de crer que as mulleres eran “ángeles siendo demonios; por haberos respetado, adorado, cuando para ellos no sois más que un juguete que arrojan lejos de sí, después que lo han mancillado con su contacto” (*ibid.*). De feito, Mara constituirá para Flavio un xoguete que abandonará unha vez que logra telo no seu poder, porque ó longo da novela, Mara é vista por Flavio, polos seus outros pretendentes e mesmo polas mulleres que a rodean como unha muller sensual e inquietante que xoga cos sentimentos dos seus namorados. A muller é considerada, unha vez máis, como un ser inferior:

No sé mujer, quién es en verdad el verdadero demente, si yo por haberos creído reinas del universo y no humildes criaturas que descienden bajamente hasta los brazos de los que las miran como inferiores suyos, o vosotras por haber despreciado al que os profesaba una adoración tan santa, tan sincera, que sólo fuera posible tuviese por rival al Dios que con sus supremas alegrías llena el espíritu de los que le bendicen en sus obras (*op. cit.*: 260).

Fronte a Mara está Rosa. Ambas mulleres responden á dicotomía Eva-María, que representa a natureza dual da muller. Neste sentido, Rosa sería a figura mariana, desvalida e anenada, mentres que Mara se convertería na figura de Eva, a que levou o home á perdición, ou quizás na figura de Lilith, a primeira muller rebelde que lle plantou cara ó seu compañeiro. Sen dúbida, a inseguridade de Flavio fronte a Mara, unha especie de muller fatal, é a orixe de todas esas emocións conflictivas que oscilan entre a fascinación e o aborrecemento, entre a atracción sexual e o pánico ó abismo, e esta situación non fai máis que reflectir unha incipiente realidade social na que os homes comezaban a sentir a “inseguridad y temor que la nueva mujer suscita” (Alborch 1999: 48).

A pesar de todo, Flavio idealiza, especialmente no inicio da súa relación coa moza, a súa amada converténdoa nunha virxe que materialmente lle pode abrir as portas do ceo:

La imagen de Mara se le aparecía allí más alegre y brillante, más alejada de las cosas de la tierra; allí veía su rostro, unas veces púdicamente velado, otras radiante y coronado por reluciente aureola.

Remontado en alas de su pensamiento, recorría en un instante el espacio que le separaba de las nubes, y siguiendo allí a Mara tan de cerca, con su airoso ropaje recorrían juntos la celeste esfera, incansables, eternos... [...] y la hermosa imagen, descendiendo hasta la tierra, era estrechada en sus brazos con tímido y pudoroso transporte (Castro, 1993, 301).

Flavio converte, na súa imaxinación, a Mara nunha Virxe coa que percorrer o paraíso divino para despois aterrar con ela na terra, o que lle permite un contacto máis

íntimo e carnal cunha virxe nun paraíso terreal. Así, Mara encarna o prototipo relixioso de María nos ceos e de muller virxinal, casta e pura na terra.

De igual modo que para Flavio as mulleres eran, nun principio, anxos e fadas, en *El primer loco*, a asociación da muller, en realidade dunha muller convertida en obxecto amoroso, con todo o sagrado e máis fermoso das relixións faise aínda máis forte e non parece, cando menos para o namorado, ser posto en dúbida en ningún momento. Así, Berenice é a representación dun ser celestial para Luis que, en moitas ocasións, refírese a ela como anxo, santa e mesmo proclama que é o seu deus. Tamén March ve nela “cuando aparece de nuevo, embarazada, [...] un breve paralelo con una figura mariana”, anque señala que “el asedio de su amante destruye la apariencia divina” (March 1994: 332). Certamente hai un certo paralelismo entre a Virxe e Berenice, no sentido de que esta aparece na novela como a muller e a esposa da que falan os Evanxeos, a imaxe da casta esposa e a doce nai, seguindo o modelo da Virxe María.

Luis imaxínaa nos altares do convento de Conxo como a representación da Virxe para, acto seguido, sacala da igrexa e convertela nunha deusa pagá que provoca coa súa voluptuosidade e sensualidade, pero que non se deixa atrapar. Ambas representacións son froito do desexo que Luis sente pola Berenice imaxinada, sempre virxinal e inalcanzable. A diferenza entre a muller imaxinada dentro do marco dos prototipos católicos e a imaxinada como prototipo pagán márcaa o matrimonio de Berenice. Luis négase a que Berenice se teña convertido en esposa, pois este feito destruíría o mito da virxindade. O namorado creou unha imaxe de Berenice que respondía ós seus propios desexos egoístas e egocéntricos, era inocente e virxe e isto colocábaa nunha posición de pureza soamente comparable cun ser celestial; cando ela casa é preciso reconstruír esa imaxe e deste xeito xorde a unión do católico e o pagán, pero eso si, sempre ligada á divindade. Esta creación dunha muller-deusa supón un achegamento ó sagrado, ó inalcanzable, á eternidade. Luis pretende chegar ó ceo da man de Berenice; o seu acercamento a Deus pasa polo amor do anxo que crea para tal fin e a dita existencia supón a confirmación de que trala morte existe un lugar ó que ir, supón a confirmación da existencia de Deus, algo que el non parece ter moi claro posto que Berenice chega a suplantar ó Deus católico no que se supón que cría Luis.

A outra cara da moeda, o demo, represéntaa unha vez máis Esmeralda. Cando a moza morre, o seu rostro anxelical transfórmase na representación do cruel, do monstruoso, do satánico. O feito de que Luis poida ver a fantasma de Esmeralda confirma tamén a existencia doutra vida no Máis Alá. Realmente é Esmeralda a que pon en contacto a Luis co outro mundo, ó que teme pero que ansía ó mesmo tempo. A transformación demoníaca que sofre Esmeralda trala súa morte convenlle a Luis, posto que así poderá rexeitala sen ningún tipo de remordemento e, mentres que non pode librarse da súa “maléfica presenza”, pode, a través dela, entrar en contacto co mundo dos espíritos.

Ceo e inferno, pois, ábrese ante os ollos de Luis nunha loita interior cun des-enlace que só podemos imaxinar:

—Berenice... Berenice de mi alma. [...] Aquí te espero, escondido en mi sepulcro, para que no nos vean, ni él, ni Esmeralda. ¡Allí está... mirándonos... qué ojos... qué sonrisa... qué dientes...! ¿Ves cómo me llama? ¡Ven, vámonos al cielo... escondámonos que me asustan... huyamos de ellos!

¡Quién pudiera descorrer los velos de la eternidad, para saber si los sueños amorosos, si las ansias inmortales de Luis, pudieron cumplirse en otro mundo! (Castro 1993: 758-9).

2. A CULTURA DA MORTE

Estreitamente unida á idea anterior está o culto ós mortos existente en tódalas culturas e pobos anque con diferentes manifestacións e que, nas novelas rosalianas, está en consonancia coa galaica cultura da morte de características compartidas con outras comunidades agrarias do occidente europeo.

Acabamos de ver o modo no que os dous mundos, o dos vivos e o dos mortos, se dan a man. Se Esmeralda é a que abre as portas do Máis Alá, Luis é o sumo sacerdote capaz de albiscar o que hai despois da morte gracias ó contacto existente entre ambos seres que se prolonga e incluso se estreita. Pero imos recordar, en primeiro lugar, os ritos funerarios que Rosalía nos presenta no enterramento de Esmeralda e, a partir de aí, analizaremos a faceta antropolóxico-etnográfica que a morte posúe no noso país, rastrexable nas novelas que nos ocupan.

Y tomé a todo andar hacia Conjo, por más que a cada paso que daba mi cuerpo se estremecía y mis pies parecían negarse a ir más lejos, helándome repentino frío como si una ventisca del san Gotardo me envolviese en sus heladas ráfagas. No tardé en comprender la causa de tan extraña como violenta emoción, presentimiento o como quieras llamarle, pues desde lejos distinguí a la puerta de la casucha en donde habitaba Esmeralda el negro pendón que acompaña a los muertos a la última morada, un sacerdote, algunas luces y mujeres que se mesaban los cabellos llorando a gritos (*op. cit.*: 745).

Podemos destacar dous puntos importantes neste fragmento, o primeiro é o das premonicións ou presaxios e o segundo o ritual que envolve ó cortexo fúnebre anque se trate, como neste caso, dunha pastora pobre e socialmente irrelevante para a vida da súa comunidade. Comecemos por este segundo punto. Nos rituais mortuorios de Galicia encontramos unha figura importante, mesmo ás veces profesionalizada, como é a da carpideira. Eran estas mulleres que posuían unha función específica nos enterramentos, a de chorar ó morto e gritar a dor e o baleiro que o defunto deixaba tras de si, ó tempo que loaban as virtudes que tiña, esaxerándoas ata a idealización.

Os veciños de Esmeralda reúnen-se na casa paterna para logo acompañala ata o camposanto. As mulleres, nesta derradeira viaxe da defunta, estoupan en choros e gritos de dor, arrancando os cabelos, achegando ó enterramento unha dimensión espectacular, case teatral, de acordo coa tradición ancestral que pretende visualizar e converter en compatible a dolorosa experiencia interior da morte.

Algo similar podemos contemplar en *La hija del mar* cando morre Fausto. Aquí aparecen ademais reflectidos os preludios da morte, como cando o pai, Lorenzo, “velaba silencioso al pie del lecho en que se agitaba su hijo moribundo” (*op. cit.*: 139), “en una cabaña sucia, oscura, pobre en fin” (*ibid.*) na que tiñan lugar tristísimas “escenas de lágrimas y de miedos, de delirios y de supersticiones” (*ibid.*). A angustia dun rapaciño que non quere morrer e moito menos en pecado mortal, dispara as pregarías de pai e fillo; este último intenta agarrarse á vida coas poucas forzas que lle quedan e implora axuda á Virxe: “¡Salvadme, Virgen María, salvadme!” (*op. cit.*: 141), pero aínda así a morte acérase ata tal punto que o moribundo pode vela: “Es la muerte, padre mío, es la muerte [...], apartadla de mi lado, me hace señas, me sonrío, sus ojos son de llamas” (*ibid.*). Tanto Fausto como o seu pai móstranse temerosos da morte imprevisible ou repentina, ó igual que o campesiño galego e, en xeral, a todo europeo tradicional, xa que este tipo de morte non dá tempo a recibir os sacramentos que aseguren un recto e rápido camiño ó ceo, xa que do contrario penarán, con toda a probabilidade, no purgatorio (Mariño Ferro 2000: 441).

A morte de Fausto está marcada por toda unha serie de premonicións e supersticións das que imos falar de seguido. Para empezar, a propia natureza faise partícipe da dor que a morte dun mozo supón: “el sonido de la campana se dejó escuchar entonces lúgubre y melancólico, el viento pareció gemir con sus acentos llenos de misterios y el mar [...] lanzó sus terribles bramidos” (Castro 1993: 145). É a agonía de Flavio que chega ata Esperanza como unha premonición da morte do rapaz que ela non sabe interpretar:

Esperanza sueña en medio de aquel caos sombrío que un ángel ha venido a arrancarla del infierno en que estaba sumida, y que este ángel es Fausto [...]. Los dos recorren juntos los verjeles llenos de flores [...]. Todo es luz, todo felicidad, todo armonía. Dios ha penetrado en su alma con un reflejo de sus miradas y les ha comunicado la eternidad de su existencia... (*op. cit.*: 147).

Estamos asistindo nesta escena á unión do Máis Alá co mundo terreal. Esperanza, da man de Fausto, percorre o paraíso, porque Fausto, como un neno que aínda é, será un anxo no outro mundo. Por outra banda, “os mortos entran en contacto cos vivos demostrando, dunha maneira case física, que a morte non supón o final da súa vida” (Mariño Ferro 2000: 456). Pero Esperanza escoita a chamada dos mortos, “creyó oír pronunciar su nombre en medio de aquella playa desierta” (Castro 1993: 149), unha chamada que a reclama para que vaia con el, unha voz “misteriosa que nos avisa casi siempre una desgracia próxima” (*ibid.*).

A morte, especialmente a da xente noviña nun curto espacio de tempo, é vivida coma a ruptura dun equilibrio, quizais esa sexa a razón que leva a facer que “los pescadores juraron por su alma que Fausto había muerto endemoniado; Lorenzo, cuya crédula imaginación estaba exaltada por su desgracia, no tuvo valor para sostener lo contrario y no supo más que llorar” (*op. cit.*: 152). Tamén no enterramento de Esmeralda, en *El primer loco*, esa ruptura do equilibrio é percibida por Luis e polos veciños da rapaza e así o pon de manifesto o seguinte fragmento:

Si había muerto ¿cómo acababa de verla al pie de la escalera de mi casa? ¿Ni cómo llena de juventud, de vida y hermosura, había podido sucumbir tan pronto? [...] Yo, sin embargo, seguía contemplando el semblante mármoleo de mi pobre muerta cuando di un paso hacia atrás porque me pareció que volvía a mirarme con aquellos ojos que tanto me habían espantado y a sonreírme enseñándome aquellos dientes puntiagudos y medio destrozados que no eran suyos.

—¡Ha movido los labios! ¡Ha levantando los párpados! ¡Está viva! ¡Está viva!

Así exclamaron de golpe a mi alrededor, mientras unos huían llenos de miedo y otros se inclinaban con ansiedad para ver de cerca el cadáver.

Bien pronto reinó entre los que la rodeaban, mujeres en su mayor parte, gran confusión, y mientras los más rezaban en voz alta fueron otros en busca de un médico a fin de que dijese si aquel cuerpo inerte encerraba algún soplo de vida, puesto que todos aseguraban que habían visto sonreír a la muerta (*op. cit.*: 745-6).

Será o médico quen dea unha explicación racional que bota por terra as supersticións de “aquellas gentes ignorantes y visionarias” (*op. cit.*: 747).

A conmoción que produce en Flavio, na novela que ten ese nome por título, a visión dunha rapaza morta manifesta esa mesma sensación de desequilibrio e inquedanza: “Él no había visto aún, tendida e inmóvil en el fondo de un ataúd, a una mujer joven y bella, y tal vez no se le había ocurrido nunca que un cuerpo hermoso y lleno de vida pudiese morir” (*op. cit.*: 359), razón pola que o seu corazón “experimentó una opresión desconocida, una tristeza que irradiando del rostro inanimado de aquella desgraciada penetraba en su pecho e inundaba todo su ser” (*ibid.*); dende logo é unha sensación similar, pero diferente ó mesmo tempo, á que experimentou no velorio da nai de Rosa, na que tan só se “conmovió su alma profundamente” (*op. cit.*: 328).

En Flavio temos toda unha mostra do que era un velorio e un enterramento que se axusta á tradición galaica na que “para o velorio escollen o lugar máis espacioso e limpo [...] O cadáver está dentro da caixa, aberta. Arredor poñen candeas acesas creando unha atmósfera de sacralidade” (Mariño Ferro 2000: 442-3). O da nai de Rosa está descrito máis polo miúdo que o do rapaza nova na cidade, sendo incluso o primeiro máis emotivo que o segundo. A morte da nai de Rosa preséntasenos así:

En medio de un aposento, tendido en un féretro, se veía un cadáver iluminado tristemente por cuatro amarillentos blandones. Algunas mujeres arrodilladas en derredor rezaban con voz lánguida y soñolienta, una tras otra, padrenuestros que concluían con un prolongado ¡amén!, y una hermosa niña, pálida como una rosa blanca y envuelta en un negro ropaje, permanecía inmóvil al lado del féretro, sus manos cruzadas sobre los pies del cadáver [...] y prorrumpió en amargos sollozos, a los que hicieron coro las mujeres que le rodeaban [...] y ella, antes que el ataúd se cerrase para siempre, besó mil veces las yertas manos de su madre, compuso con cuidadoso esmero su ropaje mortuario, mulló las almohadas en que se apoyaba su yerta cabeza [...] y después [...] dejó caer sobre el helado cuerpo la última techumbre [...]. La joven siguió paso a paso el cadáver de su madre, sin que nadie se atreviese a impedirselo; la acompañó hasta la iglesia, oyó su misa de

entierro y no se volvió a su casa hasta que las puertas del cementerio se cerraron (Castro 1993: 328-9).

A mención que a voz narradora fai de que Rosa acompañou ó cadáver ata a igrexa e despois ata o cemiterio non é gratuíta e expresa a unión existente entre filla e nai, posto que só se tiñan a unha á outra, xa que tradicionalmente, cando se saca o morto da casa, “é un momento de fortes choros e lamentos, sobre todo por parte das mulleres da familia, que se despiden definitivamente do morto pois non acostuman acompañalo ata a igrexa” (Mariño Ferró 2000: 444). No enterramento da cidade ocorre, en síntese, o seguinte:

Flavio vio abrirse la verja del cementerio; el sonido lejano de una campanilla vino a herir sus oídos en medio del silencio que reinaba en torno suyo, y un carro fúnebre apareció a su vista [...]. El ataúd fue colocado en el suelo y abierto luego [...]. El sacerdote recitó la oración fúnebre sobre los inanimados restos; los amigos que lo habían acompañado hasta su último asilo le dieron el postrer adiós con los ojos bañados de lágrimas; el viento agitó por última vez los rubios cabellos de la joven, y cerrándose el féretro desapareció para siempre a los ojos de los vivos [...]. Después la dejaron en su nicho de piedra, que fue cerrado en un instante, y ya no se vio más que una lápida de mármol negro, mezquina como el estrecho recinto que cubría, y una corona blanca sobre ella (Castro 1993: 359-60).

Entre a descrición dos dous enterramentos temos unha visión que se axusta plenamente á realidade na que “a comitiva que acompaña o defunto [...] vai encabezada por un rapaz tocando a campaiña e o sacristán coa cruz parroquial” (Mariño Ferró 2000: 444) e despois da misa, condúcese o féretro ata o camposanto onde se soteira en medio de máis choros e lamentos.

Pero na Galicia tradicional a vida non finaliza coa morte, xa que a alma segue existindo despois da desaparición do corpo e, o máis importante, “a vida das almas se desenvolve sobre todo neste mundo” (Gondar Portasany 1987: 63), posto que “os mortos non marchan da vida dos vivos, senón que seguen sendo interlocutores, e cun rango moito máis elevado que cando estaban vivos, no mundo da cotidianidade” (*ibid.*). Rosalía concibiu deste modo a Esmeralda. A súa morte pon en relación o mundo dos vivos co dos mortos e as súas aparicións ante Luis poden producirse por varios motivos, tamén habituais na cultura da morte na comunidade tradicional galega. Dous parecen ser os principais: o primeiro é para buscalo “porque ten dó do desacougo en que fica neste mundo” (*op. cit.*: 64), o segundo consiste en anunciarlle a Luis a súa propia morte para darlle tempo a que se prepare para deixar o mundo dos vivos.

As estreitas relacións que Esmeralda sostivo en vida con Luis poden ser a causa principal do desexo de incorporalo ó seu mundo de sombras pero, se recordamos o terrible aspecto co que se manifesta —“sonreíase enseñándome los dientes, [...] que no eran tales dientes, sino astillas de huesos, puntiagudas y largas” (Castro 1993: 744)— e o temor que as aparicións da nena morta esperta en Luis —“no me mires porque me das miedo [...] y con su inmovilidad de fantasma me causase cada vez mayor espanto” (*op. cit.*: 745)—, non podemos deixar de pensar que dito medo res-

ponde á mala conciencia que el sente polo seu mal comportamento, causa, á fin, da morte da rapaza e da que el é consciente: “una voz interior me acusaba y llamaba a grandes gritos asesino de aquella niña que la desgracia había hecho mi esclava” (*op. cit.*: 746). Ese medo ante a morte pode responder tamén a un temor de ser castigado no outro mundo no que, segundo a mitoloxía cristiá, ós pecadores espéraos o inferno ou, cando menos, o purgatorio.

Por outra banda, non é disparatado afirmar que ademais da morte interpretada en clave do cristianismo, a morte pode interpretarse tamén a través das crenzas celtas en canto que a nosa autora era coñecedora desta cultura, posto que nesta derradeira novela hai algúns elementos significativamente similares ós da relixión celta e así vemos que “un rasgo característico del Más Allá céltico es que los seres sobrenaturales necesitan algunas veces de los humanos para llevar a cabo empresas que ellos mismos no pueden realizar” (Green 2001: 84); isto explicaría as “aparicións” de Esmeralda ante Luis.

O idilio entre Luis e Berenice dura catro meses, dende agosto ata novembro, e un ano despois asistimos ó desenlace final, polo tanto cómpre supoñer que a morte de Esmeralda ten lugar pouco antes e as aparicións ante o atormentado Luis poden producirse en torno a novembro. Curiosamente, na mitoloxía celta a festa de Samhain, de modo similar que na católica o día de defuntos, é

a principio de noviembre, es una época peligrosa, una especie de limbo donde las barreras entre el mundo real y el sobrenatural desaparecen temporalmente, y donde los humanos y los espíritus pueden penetrar unos en el espacio de los otros, perturbando así el equilibrio normal. Como país de los muertos, el Más Allá puede ser oscuro y aterrador [...]. Parece que si los humanos visitaban el Más Allá mientras seguían vivos, estaban en peligro. De ese modo, (el visitante) ve todo tipo de espantosos monstruos y horribles visiones (*ibid.*).

A espantosa visión de Esmeralda toma así un novo sentido, facéndose portadora do lado escuro da morte que axexa e reclama a presenza do home no Máis Alá. Sen embargo, retomando a cultura galaica da morte, non é a fantasma de Esmeralda o único sinal ou aviso que Luis recibe da súa xa próxima morte, anque si a forma que lle permite tomar conciencia disto. Luis presaxia un desenlace próximo a través dunha sensación interior:

—Tengo presentimientos que me asustan. [...] Algo grande, inesperado, acaso terrible va a pasar en mi existencia... y... tiemblo... ¿no lo observas? No es precisamente de miedo, sino de inquietud, de emoción, de impaciencia... [...] La muerte es un sueño... Pero, si parto para la eternidad ¿iré solo o con ella? No, no quiero ir solo, porque Esmeralda está esperándome allá; como yo tendré acaso que esperar después a Berenice... (Castro 1993: 752).

Xa nas últimas páxinas da novela aparece o signo definitivo que confirma a presenza da morte; trátase da pega, ave de mal agoiro na tradición galaica, e que simboliza non unicamente a morte asexando a Luis, senón que tamén sentenza definitivamente o amor por Berenice, posto que o desenlace da devandita paixón será definitivo e definitivo nese último encontro. Non podemos esquecer que a pega é a repre-

sentación simbólica de Berenice e a asociación deste paxaro con ela sae da boca do propio Luis. Vexamos o dito simbolismo na pasaxe na que

se oyó cerca de ambos amigos el aleteo de un pájaro; después resonó por tres veces consecutivas el grito monótono y agudo del milano, y entre los dos amigos vino a caer ensangrentada y con las alas destrozadas, una urraca que luchaba con las ansias de la muerte, intentando en vano levantar el vuelo (*op. cit.*: 754-5).

Esta escena é a premonición ou o vaticinio do que virá inmediatamente despois. Nótese o grito do miñato por tres veces consecutivas; tres son tamén as veces que un aparecido chama ó vivo que está próximo a incorporarse ó mundo das sombras, polo tanto non parece casual ese triple grito da ave que caza á pega. Por outra banda, a pega cae ferida de morte polo ataque do miñato de igual xeito que Berenice caerá desmaiada polo abrazo mortal de Luis e o resultado é a morte dunha parte da muller: a nova nai, representación e cofre de vida, quédase baleira ó parir un meniño morto. Luis é o miñato, Berenice a pega ferida que se derruba coas ás crebadas. A pega xa non pode voar, Berenice xa non pode sostener unha nova vida entre os seus brazos. A morte, o reino das sombras, impera sobre a vida nun mundo desequilibrado polas paixóns irracionais.

Pero se de simboloxía falamos, non podemos esquecer toda unha serie de signos premonitorios da morte de dona Isabel en *Ruínas*, porque “os símbolos liberan o home da escravitude biolóxica e soérgueno ó mundo da cultura, a un universo que non é físico senón simbólico, porque o símbolo revela aspectos do real que non son evidentes no plano da experiencia cotiá” (Agís Villaverde 1997: 121), de aí que a análise da rica simboloxía presente nas novelas rosalianas, na medida en que son representacións abstractas da realidade, nos permita comprender mellor os mundos que ela creou e as motivacións e sentimentos que moven os seus personaxes.

Nesta ocasión, dona Isabel é unha muller xa anciá que lle profesa unha sincera e xenerosa amizade a Montenegro, o que fai que a muller axude a don Braulio a facerlle chegar ó mozo un diñeiro que na súa desprendida xenerosidade o comerciante non dubida en regalarlle. Nas présas por favorecer o plan, “Isabel pierde su eterno paraguas al cruzar el río. Hay un simbolismo muy claro en esta pérdida de su fuerza protectora, y poco después, la ilustre ruina femenina también encontrará la muerte a causa de un catarro o pulmonía” (March 1994: 211). De feito, o paraugas parece ter unha especie de “vida propia” e no medio do vendaval “hacia violentos esfuerzos por escársele” (Castro 1993: 711), pero a anciá loitaba por “sostener aquel estimado objeto que apartaba de continuo el sol, la lluvia y el rocío de su cabeza” (*ibid.*). Nesta peculiar loita parece percibirse o poder protector do inmenso paraugas ó longo da vida da muller, pero agora esta protección está a piques de finalizar cando “una gran ráfaga de viento más fuerte que las otras y mezclada de una lluvia fuerte, arrebatándole el gran paraguas de las manos, la dejó expuesta a la inclemencia de los desencadenados elementos” (*ibid.*). Ela chega a percibir este aviso ou premonición e por iso “se sintió en los primeros momentos tan abatida con aquel percance como el que de pronto siente que le falta la tierra bajo los pies” (*ibid.*), pero “como era fuerte de ánimo y de cora-

zón y se resignaba comúnmente con la suerte que el cielo le deparaba, siguió, intrépida, su camino” (*ibid.*).

O paraugas desta nobre muller desaparece flotando na “rápida corrente do río, que lo arrebatava sin sumergirlo” (*ibid.*). É un claro símbolo da morte que, en moitas relixións, reproduce esa imaxe do río que hai que atravesar para chegar ó reino dos mortos, entre elas a clásica grecolatina na que o barqueiro Caronte espera para cruzar na súa barca ós defuntos, ou na relixión celta na que o río era o que conducía as almas ata a gran planicie ou, o que era o mesmo, o mar. En xeral, a vida é concibida como un río que desemboca no mar; de igual modo que o paraugas é conducido rapidamente polo río ata un mar que espera paciente, así dona Isabel está situada nesa derradeira senda que a achega á morte.

Por outra banda, o paraugas ten dous sentidos opostos. Un deles é o estrictamente utilitario que simboliza “protección, sombra e dalgunha maneira pechase en si mesmo. Vella e pobre, Dona Isabel tápase co seu paraugas non só para protexerse dos elementos atmosféricos senón daqueles que critican a súa idade e a súa vestimenta pasada de moda” (Fernández Rodríguez 1986: 414). O outro, “como medio de protexerse do sol, [...] é símbolo do Ceu e por conseguinte de superioridade” (*ibid.*).

Ademais do paraugas hai outro elemento premonitorio da morte desta velliña, e é o violín. Ela toca o violín pouco antes de perder o seu paraugas. Este instrumento musical simboliza na vida terrestre “as tensións espirituais figuradas polas vibracións das cordas [...]. O equilibrio así medido indica o equilibrio da personalidade e do dominio dun mesmo” (*op. cit.*: 415). Pero os violíns, as arpas e outros instrumentos de corda están tamén asociados ó ceo, polo que o tocar o violín pode significar tamén

a busca dunha felicidade da que o home non coñece máis cás fráxiles certezas de aquí abaixo. Velaí porque Rosalía reflexa, por medio de todos estes elementos, unha actitude contradictoria: aínda que incapacitada para atopala verdadeira felicidade neste mundo mostra un medo moi grande ó descoñecido e á incertidume do outro mundo. Por iso busca vence-lo medo acudindo á fe que a leva a pensar que a morte ademais de liberadora das penas non é un fin en si mesma; abre as portas á outra vida, á verdadeira vida como di ela (*ibid.*).

A fin de dona Isabel está intimamente unida á fin de Montenegro e cando ela comprende que “el mal de su amigo era incurable, [...] sin valor para salir, volvió a entrar en su casa” (Castro 1993: 724) porque, precisamente nese momento percátase de que “estaba enferma y no se había apercibido de ello hasta aquel momento” (*op. cit.*: 725). O seu amigo don Braulio fai por ela todo o posible, pero ela non quere seguir as recomendacións do médico nin se deixa auxiliar polo comerciante, senón que só pensa no rapaz a quen confesa que quere como a un fillo. Cando ela sabe con toda seguridade que Montenegro xa non ten remedio posible, deixase vencer pola morte: “Don Braulio, no es sólo este suceso el que me daña. Yo estaba más vieja de lo que creía, y la mojadura de ayer habrá contribuido también a desmoronar este edificio [...], tráigame usted un confesor al momento, por lo que pueda ocurrir” (*op. cit.*: 726). E momentos despois morre a anciá sen recibir o auxilio do confesor.

Retomemos agora a morte e o enterro de Fausto, de todo punto singular polas supersticións das xentes da mariña. Fausto —personaxe de *La hija del mar*— morre antes de recibir os santos sacramentos e, polo tanto segundo a relixión cristiá, en pecado. “En Roma enterraban ou incineraban os mortos, pero os cristiáns optaron decididamente pola inhumación, porque se considerou máis acorde coa crenza na resurrección, que incluía a alma e o corpo” (Mariño Ferro 2000: 445). Polo tanto, tódolos mortos son enterrados no camposanto da parroquia e tódolos veciños teñen dereito a seren enterrados nel, aínda que “a lei eclesiástica prohibe enterrar en sagrado excomulgados, apóstatas, nenos non bautizados e suicidas, estes últimos adoitan enterralos no adro, nun curruncho, pola noite, co consentimento do crego” (*op. cit.*: 448). Fausto podería, en certa medida e para as xentes temerosas e supersticiosas, ser considerado un apóstata en canto que intentou matar a Ansot e fuxiu febril do seu leito de morte, polo que o sacerdote non conseguiu asistilo espiritualmente nos derradeiros momentos da súa vida para perdoarlle os seus pecados. Todo isto fai que o pobre Fausto sexa considerado polas xentes como un endemoñado e, en consecuencia, non poida ser enterrado no cemiterio parroquial, tal e como llo comunican os seus veciños a Lorenzo:

No, por nuestra vida, tu hijo no entrará en la iglesia. ¿Quieres que después, en las altas horas de la noche y envuelto en su mortaja, salga de la tumba y cruce ante nuestras cabañas y eche al pasar *un mal de ojo* a nuestros hijos? Llévemosle a un sitio donde nadie pueda saber que está allí; después, a la noche, cuando todo esté callado, cuando repose todo en la oscuridad, nosotros iremos, le llevaremos oculto y le echaremos al mar... ¡El mar no devuelve nunca el cuerpo de los endemoniados! (Castro 1993: 152-3).

Así, pois, levaron o cadáver de Fausto ata a solitaria e abandonada cabana na que viviran Teresa e Esperanza e alí “los marineros depositaron sobre el abandonado lecho la carga maldita y fueron alejándose poco a poco de aquel recinto de muerte. Fausto quedó allí, solo, abandonado” (*op. cit.*: 153). Como a propia Rosalía manifesta, “Triste es el hálito de superstición que como un soplo envenenado rueda sobre todas las playas y sobre todos los campos de este pueblo, triste, muy triste” (*op. cit.*: 154). A opinión da autora sobre a superstición non pode estar máis clara e esta novela serviulle para mostrar a cara máis amarga e cruel da superstición, fenómeno este moi arraigado en Galicia, aínda nos nosos días. A ignorancia dos mariñeiros e dos campesiños son a chave que permite a entrada do medo e de “el demonio de la superstición cerniéndose sobre todos aquellos débiles y visionarios espíritus” (*ibid.*) e ese medo fai presa fácil nas mulleres “que murmuran y se santiguan” (*ibid.*). Ese medo convértese en pánico a miúdo o que dispara a imaxinación e xa non lles permite distinguir entre a realidade e a fantasía e así chegan a ver a Esperanza, en lugar de como unha nena enferma á que auxiliar, como unha especie de fantasma da que hai que fuxir:

Esta muchacha debe estar endemoniada; ¿de dónde vino, pues, habiendo pasado tanto tiempo ya desde su misteriosa desaparición? ¿Qué mal espíritu nos la trajo en el momento que Fausto expira? Viene por su alma tal vez..., dejémosla; después de la oración no podemos estar a su lado, puede morirse y echarnos *el aliento de los difuntos* (*ibid.*).

Centrémonos no curioso enterramento que recibe Fausto. O seu corpo é trasladado no medio da noite polos mariñeiros cara á ermida de san Roque mentres “entocaban por lo bajo una especie de canto fúnebre, salmodia lúgubre y enronquecida” (*op. cit.*: 157). Esperanza, aterrorizada e enferma escoita e contempla dende a ermida o curioso espectáculo que “tenía aspecto de ser cosa del otro mundo” (*op. cit.*: 157). Era unha comitiva de homes “que destacaban sombríos en medio de la oscuridad, iluminada a intervalos por las vacilantes luces que llevaban en sus manos, y que como leves fantasmas se acercaban en círculo hacia el santuario” (*ibid.*), todo en medio de un “monótono gemido” (*ibid.*); unha escena misteriosa que presentaba ante “la conturbada y afligida vista de Esperanza un cuadro que llenaba de espanto” (*ibid.*). É, nin máis nin menos, unha especie de representación da Santa Compañía: “Al paso de la Compañía se oye rezar y se ven grandes luces, y para que no lleven a uno por delante se hace un círculo en la tierra y se coloca dentro, con lo cual queda libre” (Fraguas y Fraguas 1991: 55). De feito, así o interpreta Esperanza, quen “obedeciendo a un instintivo impulso, cerró la puerta de la ermita y opuso sus débiles fuerzas a los que, según ella, venían en su busca” (Castro 1993: 157). Esta recreación do mito da Santa Compañía leva ademais asociada a vivencia do fenómeno intimamente experimentado por unha nena que “sente de maneira absoluta a tristeza pola presenza da morte [...], as carencias da soidade, o abandono e o desamparo, e a falta de todas as plenitudes ansiadas” (Blanco 1998: 41). Así, a autora afonda “no lado escuro da existencia, mostrando o abismo pesimista dun ser [...] perdido no baleiro do seu eu” (*ibid.*).

O ritual que ten lugar ante a ermida é tamén rechamante e está destinado a purificar o cadáver: “sacaron de una jarra negra un ramo de oliva con el cual salpicaron el blanco envoltorio y murmuraron al mismo tiempo no sé qué monótonas plegarias que aumentaban misterio y tristeza a semejante espectáculo” (Castro, 1993, 158). O curioso do caso é que a voz narradora, paradoxalmente, trae ante os nosos ollos unha lectura contraria ó que pretendía o ritual, confirmando así o perigo das supersticións, tan crueis como escuras: “Semejaban en aquel momento conjuro de endemoniados, reunión de diabólicos seres prontos a sacrificar la víctima arrastrada hasta allí por sus ásperas manos, y sometida ya al poderoso influjo del infierno” (*ibid.*). Estes rituais de exorcistas son interrompidos por unha serie de feitos que aumentan a crenza de que o rapaz morreu endemoñado: “Muchas luces se han apagado [...], el graznido del cuervo resonó entre nosotros, y si no me engaño de dentro de la ermita un ay apagado, igual que gemido de alma en pena” (*op. cit.*: 159). Como confirma un dos mariñeiros, “todo ello son señales de mal agüero” (*ibid.*). A tradición galega afirma que cando unha vela se apaga nun enterro é porque pronto haberá outra morte dentro da familia ou do círculo do morto e o grallar do corvo só augura desgracias.

A singular cerimonia é entón finalizada a toda présa e “el cortejo misterioso hizo alto, por fin, en uno de los más elevados peñascos de aquella costa [...]. Depositaron sobre la áspera cumbre el blanco fardo; pusieron sobre él una estola” (*ibid.*) e “entonces pasó lo que nadie puede concebir, lo que nadie puede expresar con la palabra” (*op. cit.*: 160): despois de que Lorenzo se despedise con “entrecortados sollozos, gemidos lastimeros, voces de dolor que rasgaban las entrañas” (*ibid.*) e caera, final-

mente, sen sentido, “dos hombres se adelantaron [...] y tirando del paño que cubría aquel extraño bulto; quedó expuesto a todas las miradas el cadáver de Fausto, amorado y malicento” e pouco despois “se oyó el ruido de un cuerpo que caía al agua que no debía devolverlo jamás” (*ibid.*).

Este é o final do rapaz, sen un lugar no camposanto, sen unha misa como era costume pola súa alma e, finalmente, sen nin sequera un sudario, como era habitual ata finais do século XIX, en que os mortos ían envoltos nunha saba e vestidos só, no caso dos homes, con calzón e camisa (Fraguas y Fraguas 1991: 63). A morte, pois, e especialmente a superstición que a envolve, é máis dura e angustiada do que nun principio debería ser, aínda así, “o campesiñado galego nega que a morte sexa a fin” (Mariño Ferro 2000: 439) e adoita crer que despois desta vida existe outra, o que minora a angustia que produce a súa ameaza constante (*ibid.*); razón esta pola que os aparecidos son unha especie de esperanza ó tempo que un auténtico terror por medo a que incorporen os vivos ó seu mundo, xa que o morto sempre quere levar persoas boas con el, ademais de temer á enfermidade do ‘aire’, perigo de que a Santa Compañía o leve a un como guía (Gondar Portasany 1987: 70-3). Así, cando Esperanza berra ante a visión do seu amigo morto tirado ó mar, todos volven a cabeza

Para ver de dónde saliera aquel grito que les sorprendiera en medio de su horrible sacrilegio, y al distinguir entre las sombras aquella figura vestida de blanco, pálida como un cadáver y cuyas desencajadas facciones iluminadas por las trémulas luces parecían las de un espectro:

—¡Misericordia! —gritaron despavoridos y dispersándose por todas partes—. ¡El demonio nos persigue! (Castro 1993: 160).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografía primaria

- CASTRO, R. de (1993): “La hija del mar”. *Obras completas*, vol. I. Ed. Marina Mayoral. Madrid: Edición Turner.
- (1993): “Flavio”. *Obras completas*, vol. I. Ed. Marina Mayoral. Madrid: Edición Turner.
- (1993): “Ruinas”. *Obras completas*, vol. I. Ed. Marina Mayoral. Madrid: Edición Turner.
- (1993): “El caballero de las botas azules”. *Obras completas*, vol. II. Ed. Marina Mayoral. Madrid: Edición Turner.
- (1993): “El primer loco”. *Obras completas*, vol. II. Ed. Marina Mayoral. Madrid: Edición Turner.

Bibliografía referencial

- AGÍS VILLAVERDE, M. (1997): *Historia da filosofía*. Vigo: Edicións Xerais.
- ALBORCH, C. (1999): *Solas. Gozos y sombras de una manera de vivir*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.

- BLANCO, C. (1993): "As outras feirantas". *Actas do Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 197-212.
- (1998): "A subversión múltiple. «Extranxeira na súa patria» de Rosalía de Castro". *Unión libre. Cadernos de vida e culturas* 3, 37-48.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, A. (1986): "Esbozo dunha lectura de *Ruínas* (Desdichas de tres vidas exemplares) de Rosalía de Castro". *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro*. Tomo I. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega-Universidade de Santiago de Compostela, 413-7.
- FRAGUAS Y FRAGUAS, A. (1991): *La Galicia insólita. Tradiciones gallegas*. Sada: Edicións do Castro.
- GARCÍA FERNÁNDEZ-ALBALAT, B. (1996): "La religión de los castreños". *Semata. Ciencias sociais e Humanidades* 7-8. *Las religiones en la historia de Galicia*. Ed. Marco V. García Quintela. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 33-90.
- GONDAR PORTASANY, M. (1987): *A morte*. Sada: Museo do Pobo Galego.
- GREEN, M. J. (2001): *Mitos celtas*. Madrid: Akal.
- LITVAK, L. (1979): *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch.
- MARCH, K. N. (1994): *De musa a literata. El feminismo en las novelas de Rosalía de Castro*. Sada: Edicións do Castro.
- MARIÑO FERRO, X. R. (2000): *Antropoloxía de Galicia*. Vigo: Edicións Xerais.
- RAMOS COLLADO, L. (1998): "De espaldas al deseo en las orillas del Sar. Una lectura de Rosalía de Castro". *La Torre* 10, 711-22.
- RUIZ SILVA, C. (1986): "Reflexiones sobre *La hija del mar*". *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu Tempo*. Tomo I. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega-Universidade de Santiago de Compostela.