

A onomástica na obra de Rosalía de Castro: algúns principios e perfís

Anxo Angueira

Universidade de Vigo, Fundación Rosalía de Castro

Aínda que non haxa estudos de onomástica sobre unha autora que orixinou e continúa orixinando un poderoso e diverso caudal de investigacións no ámbito da filoloxía, o certo é que a obra de Rosalía de Castro ben merece unha consideración, polo menos xeral, como imos facer aquí, desde esta disciplina. Unha consideración que si mereceu o seu propio nome, obxecto durante décadas de reflexións, opinións e mesmo de certa polémica. Nun recente estudo de Cabo Aseguinolaza (2020), dado a coñecer na *Revista de Estudos Rosalianos*, o profesor compostelán incide en que o nome *Rosalía de Castro* é unha construción póstuma. Aínda que *La flor*, a primeira obra da autora, fose así asinada en 1857, o certo que é que despois asina case sempre como *Rosalía Castro de Murguía*. Deste xeito, *Rosalía de Castro* e *Rosalía Castro* foron as dúas opcións póstumas coas que foi e aínda é designada a nosa autora, á beira da espida e familiar *Rosalía*.

Houbo certa polémica histórica entre os defensores de cada unha das opcións. Todos tiñan diferentes tipos de argumentos de carácter histórico-literario e mesmo social: Augusto Cortina, Eduardo Blanco Amor ou Alberto Insúa defendían a supresión de “esa preposición de aire nobiliario” ou “caprichosa”. E mesmo tamén se alegou para cada unha das opcións, testemuñas orais como Murguía primeiro e logo Gala. Triunfou e estendeuse maiormente e institucionalizouse, e nese triunfo foi un baluarte Bouza Brey (1960), a opción *Rosalía de Castro*. Poida que por ser talvez socialmente máis prestixiosa. Pero o propio Fernando Cabo, coma outros investigadores e investigadoras nos últimos tempos, utiliza no seu artigo *Rosalía Castro*. É unha posición que os seus usuarios reforzan co uso espido do apelido nas súas valiosas achegas académicas. A Rosalía citada nestes casos é designada como *Castro*, polo apelido, do mesmo modo que o son Pardo Bazán ou Novoneyra. O propio Cabo (2020, p. 13) así nolo exemplifica: “de modo que Castro profunda nunha peculiar formulación do *contemptus mundi*, como desdén pola vida pública”. Isto proba que a cuestión,

que pode ter algún perfil máis dos que aparenta, aínda non acabou de resolverse de todo, que é en realidade o fondo do artigo, algo ó que contribúe ilustrativamente a posición práctica do seu autor ó respecto.

Así que, desde o seu propio nome, as cuestións de tipo onomástico non lle son alleas a Rosalía. Ela mesma, que no bautismo figuraba como María Rosalía Rita, familiarmente foi chamada Rosa e asinou con ese nome algunhas das cartas máis íntimas enviadas ó seu marido, nese caso Manolo, home que á súa vez asinaba como Manuel Murguía, cando era Manuel Antonio Martínez Murguía. E en certos círculos tamén foi chamada *Lieders*, título do texto publicado pola nosa autora no *Álbum de El Miño* en 1858. Así tamén se recolle na correspondencia de Murguía en dúas cartas de Benito Vicetto dese ano. Na última delas dise como despedida: “Que cante *Lieders* nuestra santa Libertad!” (Barreiro e Axeitos 2003, pp. 103 e 106). Detrás con certeza están as cancións, cantos ou cantares, os *Lieder* de Heine, cun plural incorrecto engadido.

E aínda nos parece outra referencia críptica a Rosalía a que tamén fai na despedida a Murguía Juan Manuel Paz (Barreiro e Axeitos 2003, p. 295): “Suyo, con recuerdos a *Botas azules*”. Iso si, a carta é de 1865 e a novela de Rosalía de Castro do ano 67, o que non deixa de engadirlle interese e alimentar certos enigmas de *El caballero de las botas azules*.

Especialmente despois de morta, Rosalía de Castro foi coñecida con alcumes, referencias ou alusións como: *Céltiga ovatesa* (Francisco de la Iglesia), *Rola de Galicia* (Lamas Carvajal), *Senhora da Saudade e da Malencolia* (Teixeira de Pascoaes), *Cantora do Sar* (Borobó)... Ou dun xeito aínda máis simple como *Nai*, *Tola*, *Santa*, *Santiña*... Por veces, e así o fixo Méndez Ferrín en artigos publicados sobre a autora, é designada tamén cun poderosamente inquietante *Ela*.

As escollas onomásticas non son aleatorias, nin na obra de Rosalía nin en ningunha. Pero que Rosalía segue certos principios e actúa con determinadas estratexias onomásticas fica fóra de toda dúbida. Imos aducir dous exemplos preliminares. En primeiro lugar os nomes que, con Murguía, lles puxo ós fillos. Sabemos que en homenaxe a Alejandro Chao, íntimo da parella, e á súa nai, a primoxénita chamouse en 1859 Alejandra Teresa. Pero ignoramos, ou eu ignoro, que motivacións houbo detrás dos restantes nomes: Aura María Luz en 1868, Gala Blanca Eleonora e Ovidio Enmanuel en 1871, Amara Honorata en 1873 (aínda que aquí pode influír no Amara o ser nada na Coruña, onde é referencia o topónimo *Santo Amaro*), Adriano Honorato Alejandro en 1875 e Valentina en

1877. O caso é que tódolos nomes con que son coñecidos os fillos que aparecen na célebre e derradeira imaxe familiar na horta da Matanza (Alejandra, Aura, Gala, Ovidio e Amara) son nomes dun perfil literario, maiormente clásico e mesmo pouco cristián, por teren escaso ou nulo peso no santoral católico. De feito, no caso de Aura, Murguía xustifica en certo xeito a elección dicindo “hai esta santa”, para o que aduce o testemuño do P. Flórez, que recolle da existencia dunha relixiosa, Aura Bellide, “que fundó el monasterio de Santa Eulalia de Morgadán” (Naya 1998, p. 152).

Outro exemplo son os títulos das súas obras literarias, algún dos cales merece certo comentario. *Flavio*, de 1861, ía chamarse *Mauro* segundo podemos deducir dunha carta dese ano que a nosa autora lle envía a Murguía e que de paso nos desvela que a cidade onde se desenvolve maiormente a acción está inspirada en Compostela: “En Santiago hace un frío espantoso y apareció a mis ojos tal cual lo he descrito en *Mauro*” (Castro 1966, p. 1543). Este nome de *Mauro*, co que actualmente a igrexa católica quere substituír o enxebre Amaro por toda a xeografía galega, conseguíndoo en certos casos, non foi finalmente segundo o que parece do gusto de Rosalía e no seu lugar temos un *Flavio* que, desde o noso punto de vista, enlaza coas raíces irienses da autora. Detrás está sen dúbida a denominación *Iria Flavia*, desenvolta desde o século XVIII por unha moda historicista que se reflicte no mapa de Fontán, fronte á *Iria* (así, sen máis, limpa de apelidos) de toda a historia orixinal e hoxe real, non libresca. O nome do asentamento que foi capital de raíces prerromanas e especialmente no reino suevo e en toda a época medieval é o que recollen obras tan relevantes como *Corónica de Santa María de Iria*. O nome con que hoxe designamos a aldea e a parroquia os habitantes das terras irienses é *Iria*, *Santa María de Iria*. Non hai *Iria Flavia*. Rosalía reflicte estas dúas opcións.

No primeiro poema que abre *En las orillas del Sar*, despois de somerxerse moi orixinal e significativamente en topónimos menores como *A Trabanca*, *A Torre*, *A Presa* ou mesmo microtopónimos como *Fondóns*, a nosa autora recolle toda aquela paisaxe, todo aquel mundo co verso “¡Cuán hermosa es tu vega, oh Padrón, oh Iria Flavia!” (Castro 2019, p. 193), porque agora está falando dunha abstracción que lle permite introducir o invento, o historicismo *Iria Flavia*, esa Iria máis vella e máis grande e importante que Padrón. Pero cando dous anos antes retrataba con vigor realista as inundacións desa mesma veiga e desde a mesma fiestra de Lestrobe da que baixara no poema, Rosalía utiliza a única

forma viva na fala, a única forma real, que é *Iria*. E en dúas ocasións (Castro 1861a e 1861b):

Aún recordamos que, siendo en una pequeña laguna, hoy cegada, y que existía en la vega de Iria, pretendían hacernos ver en su fondo cenagoso las puntas de una torre que, segun las leyendas, pertenecía á la ciudad que allí yacía sumergida (...).

Las campanas armoniosas de Requeijo y de Iria vibran de una manera particular.

Nin veiga de Iria Flavia nin as campás de Iria Flavia harmoniosas á beira das de Requeixo existen. Ninguén vai á misa a Iria Flavia do mesmo modo que ninguén vai ó San Froilán de Lugo Augusto ou Augusti. E se algún día de hai dous mil anos houberse *Iria Flavia* hoxe sería *Iria Chava*. O esplendor varias veces milenario de *Iria*, dese nome que brilla por riba de imperios pasaxeiros, nin ten nin precisa de apelidos.

É a nosa opinión que Rosalía puido manexar tamén dous títulos para esta derradeira obra. Triunfou finalmente *En las orillas del Sar* sobre a outra opción, que puido ser *Postrimerías*. Como cremos demostrar no noso estudo sobre o tema (Angueira 2019, pp. 14-19), os textos do manuscrito que Rosalía chamou *Postrimerías* non son posteriores. De feito, varios deles están recollidos e foron impresos na súa derradeira publicación. Esta opción de *Postrimerías* era un título moi acaído para unha serie de poemas e mesmo para a obra, sen dúbida, porque conectaba coa temática centrada na finitude que recorre boa parte do conxunto. Ademais tamén conectaba moi directa e expresamente coa última das series poéticas. Pero sobre o eixo do tempo preferiu a autora levar á presenteira o espazo e inscribirse con *En las orillas del Sar* nunha cartografía vital, literaria, cultural e política significada. Era o Sar o río da vida de Rosalía, o que unía Conxo con Padrón, Compostela con Iria. Era o Sar, ese nome, a súa forma de situarse en Galicia e no mundo.

Pero despois da decisión, Rosalía aínda cuestiona o título elixido. Dalgún xeito é o que pasa con *Follas novas*. A edición de 1863 de *Cantares gallegos* leva nos preámbulos a indicación de que é a primeira parte, o primeiro volume dunha serie que despois a autora non seguiu, coma os *Contos gallegos*, iniciados en 1864 e dos que só nos quedou unha primeira mostra. Pero o que se anuncia na segunda edición de *Cantares*, de 1872, é un novo volume co título de *Follas novas* (Davies 1987, pp. 231-232). Non houbo segunda parte, como se proxectou

inicialmente, senón un novo proxecto cun novo nome, como se remarca no título. Así se comunica e se seguiu anunciando na prensa de finais dese mesmo ano, ou en xaneiro e xuño do 74, ou no 76 e tamén, xa con máis lóxica, a inicios de 1880. Había un proxecto e un título, pero o libro tardou en saír, en boa medida, como creo que demostramos (Angueira 2016, pp. 9-17), porque se foi facendo durante un longo período.

O caso é que unha vez que se publica, a autora distánciase del. Faino no prólogo, onde nos indica que “Máis de dez anos pasaron —tempo case que fabuloso a xusgar pola présa con que hoxe se vive— desde a maior parte destes versos foron escritos...”, ó que se lle engade “Escritos no deserto de Castilla...” (Castro 2016, pp. 125 e 126). E isto non é certo, ou non o é totalmente. En todo caso, desde o noso punto de vista, aínda que unha parte importante do volume estivese escrita en 1870, Rosalía pretende, con modos retóricos propios da *captatio benevolentiae*, distanciarse do seu propio libro, deses versos condenados “á eterna olvidanza”, desvincularse deles situándoos no pasado, coma fillos doutras terras e doutros tempos... E non é así, hai poemas como “San Lourenzo” asinado o 30 de marzo de 1880, cando o propio libro o foi o 23 de febreiro, como se sabe. E desde logo un poema que reflexiona precisamente sobre este mesmo tema, sobre o título do seu propio libro, tivo que escribirse nun momento moi próximo á publicación, polo que estaríamos diante dese mesmo proceso de distanciamento retórico: “Follas novas, risa dáme / ese nome que levás”. E claro que eran realmente follas novas, porque aínda que algúns dos poemas fosen vellos e outros gardasen similitudes cos *Cantares gallegos*, o libro respondía a novos retos estéticos e literarios, contiña unha nova poética, abría un novo camiño. De aí que causase certa sorpresa e mesmo incompreensión, de aí que lle rompese os esquemas á primeira teórica e crítica do denominado Rexurdimento, a Pardo Bazán, para a que *Follas novas* non encaixaba nos moldes e nos prexuízos con que ela analizou e interpretou a literatura galega daquel tempo.

Probablemente o título que non responde moito ó contido é o desta miña intervención, dado que estas cativas reflexións serán feitas a partir fundamentalmente do que me é máis próximo e coñecido: a obra en galego da nosa autora. Partamos de *Cantares gallegos*.

O seu prólogo, dunha envergadura que excede con moito a convención e que pode ser considerado un verdadeiro manifesto, ben merece a nosa atención onomástica. Nel emerxe con total protagonismo Galicia, considerada provincia

na retórica política da nosa autora, a provincialista, naquel momento: pénsese que do Banquete de Conxo mal pasaran sete anos. Nunha altura do prólogo, no contexto da defensa que a autora fai da dignidade de Galicia, da súa lingua, da súa cultura, pero sobre todo da súa paisaxe, Rosalía compara Galicia con outras “provincias” e cita Castela, Estremadura, A Mancha, Alacante e Murcia, territorios que efectivamente visitou. Pero a partir de aí, a comparativa xa non está nin en provincias nin no ámbito español (Castro 2013, p. 122):

Lagos, cascadas, torrentes, veigas froridas, valles, montañas, ceos azúes e serenos como os de Italia, horizontes nubrados e melancónicos anque sempre hermosos como os tan alabados da Suíza, ribeiras apacibres e sereniñas, cabos tempestuosos que aterran e admiran pola súa gigantesca e xorda cólera..., mares imensos... Que direi mais?

As comparacións ou con Italia (o *Risorgimento* foi o modelo para o noso denominado Rexurdimento, como se pode ler en *Los precursores* ou n’*O divino sainete*) ou con Suíza (comparación recorrente desde aquela pola viabilidade dun pequeno Estado) mudan clara e significativamente a categoría política manexada agora para Galicia: de provincia a nación, tamén na terminoloxía daquel tempo. E aínda o xogo de agravios con provincias españolas deixa paso ó teatro internacional, incluíndo o de ofensas, no que Francia é o modelo que lle serve á autora para ilustrar as humillacións que España recibe e para que as entenda no espello das que ela executa con Galicia. Efectivamente o escenario político e dialéctico en que Rosalía nesta obra sitúa a Galicia está construído desde o prólogo a partir da oposición Galicia / España, da que se usa como metonimia Castela, tanto en “Castellana de Castilla” como aínda máis enfaticamente en “Castellanos de Castilla”. De modo ben senlleiro resulta explícito neste sentido o poema “A gaita gallega”, onde aberta e claramente se nos di: “Pobre Galicia non debes / chamarte nunca española”. En todo caso, e volvendo ó prólogo, podemos rastrexar un símbolo onomástico que consideramos moi ilustrativo do horizonte literario, político e cultural de Rosalía. Vexan a palabra final tanto deste limiar coma do de *Follas novas* (Castro 2013, p. 124 e 2016, p. 131): “pra que así, ó menos en fama xa que non en proveito, gane e se vexa co respecto e admiración merecidas esta infortunada Galicia!” e “nos corazóns que sufren e aman esta querida terra de Galicia”.

Por outro lado, a presenza da toponimia chama poderosamente a atención no poema de *Cantares* “Como chove miudiño”. Noutro lugar xa explicamos

(Angueira 2014) que Rosalía segue aquí a Sarmiento e as primeiras copras do seu *Coloquio*. Así como o bieito precursor se sitúa no alto da Fracha, na Chan da Parafita, para describir a paisaxe do que hoxe chamamos ría de Pontevedra, a nosa autora describe tamén desde un lugar elevado, as Torres de Hermida, o que podemos chamar, na Terra de Iria, a nación de Rosalía, de súa nai, da súa estirpe. Na descrición, como fixera Sarmiento, introdúcense os topónimos: con *Laiño* e con *Lestrobe* están *A Ponte*, *A Adina*, *A Arretén*, *Padrón*, *San Lois*, *O Souto*, *Campañá*, *Valga*... Chove e non chove. O ceo escuro de Caldas tórnase azul pola Adina. Pero a paisaxe tamén é política, como sabemos desde o prólogo, e este lugar de encanto, este lugar de perenne maio e suave *core* onde chove e fai sol ó mesmo tempo responde abertamente ó “Pálido sol en cielo encapota-do” de Góngora, ós toxos de Góngora, ás covas profundas e ásperos collados de Góngora (Angueira 2013, pp. 64-65). Por iso tamén se invoca Italia, coma no prólogo, e o seu sol. Non o sol abrasador de Castela e mais de España, non: o sol “d’amore” de Italia, o sol de Garibaldi e da súa modélica e exitosa insurrección.

A toponimia da Terra de Iria continúa presente en *Follas novas* porque este territorio está profundamente marcado na cartografía lírica da nosa autora, como nos demostra o: “Padrón...!, Padrón...! / Santa María... Lestrobe... / Adios! Adios!”. Topónimos repetidos insistentemente ó longo do emblemático poema, nomes que convocan e fan presente unha realidade do pasado. Fóronse “Aquelas risas sin fin, / aquel brincar sin dolor, / aquela louca alegría”. *Ubi sunt?* “Onde están? Que delas foi?”. Os nomes son a paisaxe emotiva dun tempo, a testemuña que fica e permanece por riba de tódalas idades: “Padrón...!, Padrón...! / Santa María... Lestrobe... / Adios! Adios!”. Velaí o cemiterio da Adina, o de Santa María de Iria, convertido en todo un epicentro, onde tamén se escenifica o “Estranxeira na súa patria” e van e veñen as ceboleiras mentres se escoita o “chirrar dos carros da Ponte” e as “tristes campanas de Herbón”.

Pero en *Follas novas* alcanza talvez máis protagonismo Compostela. Non falta a “catredal”, o seu interior, coa súa *Groria* ou o seu popular Santo dos Croques, e a campá exterior tan presente na vida da cidade. Pero Compostela en Rosalía non só é monumental: está a Compostela dos barrios coa forza evocadora dos topónimos, entre o Sar e o Sarela, Belvís, Vidán, Santo Domingo e sobre todo Conxo e San Lourenzo, lugares de recollemento e mesmo de fuxida, citados tamén na correspondencia máis íntima con Murguía. Conxo co camiño de Cornes, co cruceiro de Ramírez, co mosteiro... San Lourenzo coa súa carballeira

e os seus xardíns, as súas ruínas, o seu “craustro deserto e ruinoso”... Precisamente o poema, datado en marzo de 1880 pola autora nun signo inequívoco de constatación histórica, quere ser unha denuncia das obras de restauración levadas a cabo naquel momento pola duquesa de Medina e que estragaban a alma e a enxebreza do lugar, unha posición totalmente contraria como xa explicamos (Angueira 2016, pp. 55-57) á de Pardo Bazán.

Compostela e Iria, Santiago e Padrón son eses dous espazos fundamentais da vida e da obra da autora que organizan a onomástica presente na súa obra en galego. Velaí unidos no poema “Miña casaña, meu lar!”, protagonizado pola épica doméstica da muller que, sen nada, elabora o milagre do “caldo de gloria”: “Vin de Santiago a Padrón / cun chover que era arroiar”.

O camiño feito por esa muller é o que xunta os dous puntos da xeografía vital e literaria máis intensa da nosa autora. Tamén os xunta *En las orillas del Sar*. Faino desde o título, coa presenza do Sar, que baixa como a muller de Santiago a Padrón, de Compostela á Terra de Iria e que está presente en dous poemas fundamentais da obra: o que encabeza e lle dá título ó libro (“Orillas del Sar”) e o que denuncia, á beira do río, a corta da carballeira de Conxo (“Jamás lo olvidaré!”). Hai nos dous espazos rosalianos capitais cadansúa inmersión, cadanseu paseo lírico que se acompaña dunha onomástica moi expresiva. En “Orillas del Sar” a autora sitúanos nas fiestras do pazo ás que antes nos referimos, as mesmas de “Como chove miudiño”. Os dous poemas participan dun mesmo punto xeográfico e mesmo lírico. Pero agora o eu lírico identificado coa autora abandona a contemplación, baixa e percorre, pisa a paisaxe. O seu periplo organiza o mundo de novo a través da toponimia dun xeito totalmente distinto. O itinerario, polas ribeiras do Sar, lévanos desde as Torres de Hermida en Lestrobe (non citadas), pola Trabanca, A Torre e maila Presa, deica Fondóns. Trátase dunha excursión a un retiro apartado da humanidade (Fondóns), a través tamén da implicación e significado dos propios topónimos, que van perdendo paulatinamente conexión con ela, con esa humanidade, para integrarnos na natureza. Despois, como motivo recolector están Padrón e Iria Flavia e o monte Miranda, chamado tamén Meda, presidindo a Terra de Iria, pero o itinerario do percorrido é especialmente significativo. A Trabanca, homenaxe a Manuel Barros, é o barrio padronés da outra banda do Sar, polo tanto máis marxinal. *A Torre* e *A Presa*, moi próximas aínda á Trabanca, xa non son topónimos propiamente de habitación humana, aínda que designan na súa base léxica construcións feitas polo home: a primeira

delas garda relación coa habitación humana, pero a segunda xa non, o que alimenta o proceso. Finalmente *Fondóns* é un microtopónimo que asocia no seu nome a representación dese apartamento “profundo”, desa natureza non pisada, non catalogada, máis virxe e máis distante do elemento humano. Rosalía deulle en xeral dignidade literaria á toponimia galega, mesmo a microtopónimos coma *Fondóns* e mesmo na súa obra en castelán. E esta non é revolución menor da nosa autora.

O outro itinerario é o realizado por Compostela no poema “Santa Escolástica” e que Bouza Brey (1962) explica desde a Porta Faxeira, a partir da residencia compostelá de Rosalía nos anos anteriores a 1880 na rúa da Senra. Na nosa análise (Angueira 2019, pp. 113-117) entendemos que en realidade este percorrido éo por unha cartografía escultórica, na que hai moito máis discurso sobre arte ca sobre relixión ou outros temas. Comeza coas “estatuas y relieves” da porta de Fonseca e da porta do grande Hospital, continúa coa Gloria da Catedral e o Cebedeo ecuestre e matamouros do Pazo de Raxoi, e remata na Santa Escolástica de San Martiño Pinario. Todo está en función dunha lóxica determinada en boa medida polos estudos históricos e artísticos de Murguía recollidos en publicacións daquela época e que defendían a arte compostelá do XVIII en xeral e vehementemente a Santa Escolástica de Xosé Ferreiro, escultor de quen tamén é a “celeste imagen” do Cebedeo citado. Pero é diante do grupo da Santa Escolástica onde se produce unha especie de goce extático, que desde o noso punto de vista, como dixemos, é máis claramente de carácter estético ca relixioso. Diante da arte, diante da poesía escultórica de Xosé Ferreiro, en Compostela pode haber vida, “debe haber cielo, ¡hay Dios!”.

E é que efectivamente *En las orillas del Sar* ten unha dimensión nacional galega que non pasa desapercibida. Están a Terra de Iria e Compostela, o Sar de Padrón e da Trabanca e o Sar de Conxo e da súa carballeira histórica e literaria e política e monumental, a do Banquete de Conxo. A Galicia de *Cantares e Follas* tamén está aquí. Rosalía escribe desde os desafíos do seu tempo, que proceden “desde los cuatro puntos cardinales”, que son globais, coma o capitalismo. A eles responde desde Galicia: “Pero yo en el rincón más escondido / y también más hermoso de la tierra” (Castro 2019, p. 315). E faino, con referencias universais da cultura, desde o traballo artesanal e como muller, coma Penélope, que tece e destece sen cesar a súa tea, “sin esperar a Ulises”.

Pero o poema onde máis claramente se pode ver isto, e non falta o referido á emigración como “Volved!”, é o de “¡Jamás lo olvidaré!”. Nel non se cita Conxo nin o Sar, aínda que a carballeira aludida non pode ser outra. Está o Turia do arcebispo Payá que ordenou a corta e están as referencias bíblicas e relixiosas para denunciálo indirectamente: Xerusalén, os cedros do Líbano, o mártir do Gólgota... Hai unha destas referencias, ó final, que nos parece extraordinariamente relevante: a de Lázaro. Escribindo en castelán Rosalía non ten outra referencia que Galicia e escribindo en castelán alude ó proceso que a súa patria, como lle ela chama, está vivindo naquela altura do s. XIX. Lázaro é o símbolo desa resurrección, dese renacer, do que moito despois demos en chamar Rexurdimento. Este é o ilustrativo colofón do poema, tan ecoloxista, pois, como político (Castro 2019, p. 228):

mas ¡oh, Señor! a consentir no vuelvas
que de la helada indiferencia el soplo
apague la protesta en nuestros labios,
que es el silencio hermano de la muerte
y yo no quiero que mi patria muera,
sino que como Lázaro, ¡Dios bueno!,
resucite a la vida que ha perdido;
y con voz alta que a la gloria llegue,
le diga al mundo que Galicia existe,
tan llena de valor cual tú la has hecho,
tan grande y tan feliz cuanto es hermosa.

Outras toponimias da autora nestas obras de referencia inclúen igualmente esa dimensión nacional, a asociada neste caso á emigración, cuxa cartografía está moi presente na obra da nosa autora. Á emigración temporal e peninsular a Castela, da que xa algo falamos, cómpre engadirlle a de Cádiz ou Cais. Aparecen naturalmente en *El Cadiceño*, pero tamén no poema de Vidal de *Cantares* e no denominado “Conto gallego”. Nestes dous casos Cais é orixe dunha real ou imaxinaria herdanza. Podo testemuñar, se se me permite, que a forma *Cais* estaba viva hai uns anos na Terra de Iria. Na miña propia aldea teño escoitado este dito irónico “Os probes de Cais comen pantrigo!”, que encaixa ben con ese real ou imaxinario poderío económico da cidade andaluza e que está case literal tamén en “El Cadiceño”: “—¡Qu’ ha haber, señora! ¿Brona? Ni los perros

la arrostran, ni la hay en el mundo coma no sea aquí. Pan branco de diario y a pasto, lo comen pobres y ricos en Cais” (Castro 1865, p. 38).

É dubidoso que o Cais de “os mozos de Cais” que aparece no poema da romaría do Seixo tamén de *Cantares* sexa referido á emigración, porque pode selo, segundo aducen Anxos García e Quique Sanfiz (2018), ós mozos gaditanos que facían o servizo militar en Ferrol.

Ó lado desta emigración peninsular, a transoceánica, tema fundamental da autora, tamén coas súas marcas xeográficas. No poema 19 de *Cantares* temos *O Carril* como referencia da partida. Rosalía usa o topónimo sempre coa forma que cremos que é a correcta, a que incorpora o artigo. Aquí “ribeira do Carril” e no chamado “Conto gallego” aparece “ostras do Carril”. E *O Carril* neste poema rima co Brasil do cantar popular: “Si o mar tivera varandas / fórate ver ó Brasil”. Porén en *Follas novas* a referencia portuaria é o Parrote da Coruña, citado no poema “Pra A Habana”. A capital cubana eríxese nesta obra en protagonista da dimensión transoceánica da emigración retratada por Rosalía. E é que a propia obra se editou baixo o selo de La Propaganda Literaria de Alejandro Chao en La Habana e vai dedicado á Sociedade de Beneficencia dos Naturales de Galicia, tamén da capital cubana, que nomeara a nosa autora Socia Honoraria. As relacións de Rosalía con este territorio tan significado na historia da emigración galega, naquela altura aínda español, mantívose ata os seus derradeiros días de vida. Porén, *En las orillas del Sar* ten que ver moito máis coa emigración á “pratenense ribeira” arxentina. Alí viron luz os poemas fundamentais da obra antes de se agruparen no libro. Foi en *La Nación Española*, diario dirixido polo padronés Manuel Barros, figura indispensable nese proceso. Con todo, a obra non deixou pegada onomástica expresa que rexistrase este feito.

A propósito do Parrote da Coruña e desa dimensión nacional de Rosalía, cómpre tamén advertir da pegada que esta cidade, na que a autora viviu uns anos, deixou na súa obra. Ademais das gabanzas que fai da cidade na súa correspondencia con Murguía, Rosalía asinou na Coruña un poema que crea unha nova cartografía na súa obra. A oda byroniana a Sir John Moore, xeneral inglés morto na batalla de Elviña e dedicada a María Bertorini, amiga e veciña en Iria, “nativa do País de Gales”, está protagonizada por unha nova relación xeográfica de Galicia, ben distinta da mencionada no prólogo de *Cantares*, pero en todo caso propia dunha lóxica política autónoma de España. Rosalía asume aquí o papel de poeta nacional e fala en nome do pobo, “un puebro / co seu respeto

compasivo”, que acolle e vela as cinzas do heroico xeneral estranxeiro. Por un lado, a figura de Moore fora xa visitada literariamente por autores románticos ingleses: a súa heroicidade era a de morrer, ficando só e lonxe, para salvar a fuxida dos seus soldados. En certo sentido, Rosalía contesta ese abandono en que fora deixado: “We carved not a line, and we raised non a stone / But we left him alone with his glory” (Charles Wolfe, 1791-1823). É Galicia unha terra que sabe honra-lo estranxeiro: “Terra fidalga é nosa terra”. E é Rosalía unha poeta que nesta elexía, tantos e tantos anos atrasada, fai que Sir John Moore renaza mozo e cheo da compañía de distantes sombras: a cadeira de brazos, o fogar sen lume, a alfombra, o can que agarda... Hai polo tanto un diálogo interliterario de cuxo fondo emerxe con forza a figura de Lord Byron. Mais tamén, como alenta a dedicatoria a María Bertorini, con esa puntualización de “nativa do país de Gales”, parece que o texto, case sesenta anos despois da batalla de Elviña, quere articular unha serie de pontes culturais e políticas entre Galicia e as Illas Británicas, substrato ideolóxico nado so o paraugas do celtismo. O mar aquí, máis que o espazo da traxedia, é precisamente esa talasocrática, aberta ponte, porque une as dúas ribeiras, porque é o mesmo: (Castro 2016, p. 226):

I o mar, o mar, o bravo mar que ruxe
 cal ruxe aquel que te arrolou na cuna,
 mora onda ti, vén a bicar as pedras
 dun chan de amor que con amor te garda,
 i arredor teu deixa crece-las rosas...!
 Descansa en paz, descansa en paz, ou Moore!

En canto á toponimia, tamén merecen comentario alusións como as realizadas ó viño do Ribeiro, pola súa excelencia (aínda que Rosalía é a primeira en citar literariamente as “albariñas uvas”), e ó propio Ribeiro de Avia. Tamén a “Costa do Mar de Ovellas”, en Ames, que aparece en cursiva no poema “A probiña, que está xorda!” de *Follas novas*, probablemente porque sobre o lugar pairan versos populares como “A Costa do Mar de Ovellas / a subila e a baixala / xa me chían as orellas”. Cómpre aquí tamén indicar que no mesmo poema se di: “Dos Anxos o val hermoso / sabán de verdor ostenta”. Refírese Rosalía á freguesía que hoxe se denomina oficialmente *Os Ánxeles*, no concello de Brión. Rosalía fai enxebre un *Los Ángeles* que sería á súa vez, como nos indica o profesor Antón Palacio (2014), unha substitución eclesiástica do século XVI dun primitivo *Perros*.

E, claro, o val aludido pola nosa autora sería o val da Maía. Sirva este exemplo como proba tamén da vontade regaleguizadora de Rosalía neste ámbito, polo menos na súa obra en galego, o que fai que existan as parellas: *Muxía* e *Mugía* (*La hija del mar*), *Conxo* e *Conjo* (*El primer loco*) ou *San Lourenzo* e *San Lorenzo* (na correspondencia con Murguía).

Moitos dos lugares de *Cantares gallegos* van asociados a romarías, coma a da Virxe da Barca desa Muxía antes citada. Neste sentido apuntouse recentemente con sólida argumentación que a “festa do Seixo na beira do mar” do poema “Si a vernos Marica” era a do Seixo de Mugaros, con implicacións biográficas da propia Rosalía (García e Sanfiz 2018). Con todo, aínda non demos situado a “Miña Santa Margarida / miña Margarida Santa” que ten a casa no monte, aínda que particularmente nos parece a da Coruña. As invocacións de santos e lugares de culto a eles asociados son numerosos e propios desa relixiosidade popular que a autora retrata. Moi expresivo neste sentido é o poema “Dende aquí vexo un camiño” de *Follas novas*, onde se nos di (Castro 2016, p. 324): “Xa collas para Santiago, / xa collas para o Portal, / xa en San Andrés te deteñas, / xa chegues a San Cidrán”. Son lugares de romaxe, ós que se vai camiñando. O San Cidrán, con seguridade por estar na Terra de Iria e por sermos testemuña, é o que se chama tamén *San Sidrán* e está en Dimo (Catoira) ó pé do monte Xiabre. Cremos que detrás disto, coma noutras cousas, hai un antecedente. Xepiño, nas *Copras* de Sarmiento, menciona unha boa representación do santoral galego asociado a romarías. Trátase, como xa dixemos (Angueira 2014), dunha marca nacional e acumulativa, coma noutros casos, dun signo de identidade. El, traballando de criado en Madrid, lémbrese das santas e santos galegos. Están, coma en Rosalía, Santiago (“noso padroiro”) e Santo André de Teixido. A enumeración do rapaz é un antecedente que invoca, coma Rosalía, os santos que a el (e a Sarmiento) lle son máis próximos. Algunha non pode faltar, claro, e cadra na onomástica tamén coa da padronesa: “Santa Margarita / do Monte Porreiro, / que ten ó carballo / mayòre dò reyno”.

Se, como acabamos de ver, na toponimia podemos rastrexar certas influencias ou máis ben ecos de Sarmiento e as súas *Copras*, na antroponimia da obra en galego da nosa autora poderíamos dicir o mesmo. Agora ben, cómpre advertir que na literatura galega contemporánea e desde o primeiro libro impreso en galego que coñecemos, o *Entremés* de Salvador Francisco Roel de principios do XVIII, o nome das persoas, neste caso das personaxes, mostra unha clara

tendencia diferencialista e popularizante. Eran naquel caso: *Afonso, Cristobo, Alberte, Cathaliña, Irena e Marta*. En Sarmiento, *Marcos da Portela* preséntanos na onomástica dos segadores e segadoras e dos rapaces e rapazas que traballan en Madrid un perfil moi ilustrativo neste sentido dado que o nome, xeralmente tamén popular, está ademais sempre acompañado dun alcume ou do lugar de procedencia: *Antón de Domaio, Farruca da Braña, Maruxa das Rulas, Perucho dos Merlos* etc.

En *Cantares gallegos*, polo tanto, é lóxico bater con esta tradición, que se viñera desenvolvendo na literatura popular do XIX. E cómpre advertir tamén que estamos diante dunha obra que Rosalía quixo especialmente facer dialóxica, na mesma liña do *Coloquio* ou do *Entremés* aquí citados. Falan fundamentalmente personaxes e detrás deles hai regularmente un nome popular. De todos eles creo que o máis utilizado pola nosa autora é *Marica*, nunca *Maruxa*, como si utilizaba Sarmiento. Marica é a moza de “Cantan os galos pró día”, a de “Se a vernos, Marica, nantronte viñeras”, pero tamén a muller de Mingo en “Sábado á noite Marica pilla a roca” ou a de “Unha voda na aldea”, na que Marica casa con Ramón. Temos tamén unha Mariquiña nun poema singular desta obra a este respecto, como é o de “Vente rapasa, / vente miniña”. Nel aparece o mundo infantil de Minguíño, Xan, Pedro, Antona e a propia Mariquiña. Rosalía utiliza diferentes nomes con este mesmo perfil popular e con marca galega diferencial ó longo da súa obra en galego, como *Bras, Lourenzo, Xaquín, Xuana, Margarida e Antón*.

Algúns nomes parece que figuran por encaixaren coa rima, como *Camilo* no poema de “escribíache unha carta / nas alas dun paxariño”. Outros tamén riman, pero engaden, ademais da recorrencia rimática, algún outro perfil. *Manuela* rima con “dela” no poema “Compadre desque un vai vello”, pero a Manuela costureira do poema “Miña santiña, / miña santasa”, que rima con “nela”, tal e como xa explicamos hai anos (Angueira 2002), sendo un nome comodín nos cancioneros, especialmente nos satíricos, aparece por veces vinculado ó labor específico da costureira: “Manuela retirada / nin por eso Manuela / deixas de ser marmurada”, “María Manuela corpo delicado / quen che puxo o nome / cascabel furado”, “María Manuela / miña costureira / faime un mandil / daquela maneira”. Tamén *Jacinto* rima con “sinto” no poema “Díxome nantronte o cura”, pero nesa forma asociada á flor cremos ver a proxección do desexo da moza, moi expresivamente retratado no texto e que ten a Jacinto por obxecto do desexo. Esa mudanza radical nos roles é realmente o “pecado” do poema.

Por outro lado, o nome popular *Xan*, que lle dá título a un poema de *Follas novas*, recolle precisamente o motivo popular do Xan baldrogas e miñaxoia. Pepa, a muller de Xan, ten a sorte que non teñen outras porque “cando un busca un Xan, / casi sempre atopa un Pedro”. E este Pedro, que representaría o contrario de Xan, non é alleo ó mesmo substrato popular. De feito aparecen xuntos en ditos como “Tan bo é Xan coma Pedro” ou “Dous Xans e un Pedro fan un home enteiro”. A misoxinia contra a que se revira Rosalía nese poema é similar á que retrata no único texto de ficción narrativa en galego que conservamos da súa autoría. Nese conto Lourenzo realiza comentarios totalmente despectivos contra as mulleres no seu diálogo inicial con Xan antes de burlarse de Margarida, recentísima viúva de Antón. Cando lle Xan pregunta a Lourenzo se aínda viu mulleres boas e se todas lles saben poñer a un home honrado os cornos na testa, este responde moi explícito a respecto do que estamos falando: “—Todas, Xan... todas; e pr’os Xans aínda máis; que mesmo parés qu’ ó nom’ as atenta” (Castro 1864, p. 13).

Creo que tamén merece certa consideración, neste mesmo sentido, o nome *Vidal*, protagonista do senlleiro poema de *Cantares* que comeza “Aló no currunchiño máis hermoso / que a luz do sol na terra alomeara”. É Vidal o probe de pedir, o que non ten nada, o que nunca probara o porco. A raíz popular do personaxe aparece en copras como “Ahora que tamos no antroido / darredor do carnaval, / dime que tal porquiño mataches / na túa casa Vidal”. E esta, á súa vez con toda probabilidade o tomou de contos coma o que reescribe Rosalía, nos que na música de clausura do texto *Vidal* rimaba con “varal”. Noutras tradicións, esta música final está formada con outros nomes: “adelante” con “Carlante” ou “Escalante” e “morcillas” co “Tío Tirillas” (Angueira 2016).

O caso da *Marianiña* do romance “N’hai peor meiga que unha gran pena” está claro que nos pon en relación con outros romances en lingua española que teñen como protagonista a unha Mariana ou Marianita que como esta tamén é vítima e que pode estar inspiradas en Mariana Pineda, personaxe histórica, fonte de cantigas e de romances, cuxo drama foi levado por García Lorca ó teatro.

De tódolos xeitos tamén atopamos nomes digamos máis convencionais como *María*, tanto na obra galega como na escrita en castelán. Agora ben, o de *Rosa*, do que en certo sentido xa falamos, chama poderosamente a atención. Do mesmo xeito que é a flor máis citada pola nosa autora e con diferenza, tal e como se indica n’*O herbario de Rosalía* (López, Fraga e Fraga 2021), tamén é

o nome que máis veces se rexistra na obra rosaliana. Rosa é a de “Nasín cando as prantas nasen”, é a nai aleitadora de “Ora, meu meniño, ora”, a “Queridiña dos meus ollos”, e Rosa son varias das “viúdas de vivos e mortos que ninguén consolará”. Ás veces en poemas enlazados precisamente por este nome: “Íñase a probe Rosa, /pero... para a outra vida!” con “Pois consólate, Rosa, / que moito ten que padecer na vida” (Castro 2016, p. 340).

Cómpre tamén indicar, e non é un dato menor, que nunha obra literaria en galego e en castelán dominada polos principios que hoxe consideramos feministas e nos que Rosalía lles concede un papel protagonista, literario, social e político ás mulleres, sexan os nomes de muller os que precisamente destacan. Desde o primeiro, da primeira estrofa do primeiro poema do primeiro libro, que é *Argelines* en “Un desengaño” de *La flor*. Esa *Argelines* é unha muller máis de tantas outras vítimas, como Teresa e Esperanza de *La hija del mar*, a súa seguinte obra. Rosalía pon os ollos especialmente nas mulleres. A elas dálles voz e protagonismo, aínda que non lles dea nome, como sucede en casos verdadeiramente rechamantes, coma o de “A xusticia pola man” ou “Castellanos de Castilla” ou “Miña casíña, meu lar!”, por exemplo. Pero diante desa multitude moitas veces anónima de mulleres erixidas en suxeitos literarios e políticos, as descritas como categoría social e lírica no prólogo de *Follas novas*, por veces temos nomes particulares. Por exemplo, entre “As viúdas de vivos e as viúdas de mortos” encontramos a María ou a Antona ou a Rosa.

Precisamente unha destas *Rosa* é Rosa de Anido, que asociamos loxicamente a *Álvaro de Anido* ou *Álvaro Anido*, un nome intrigante para nós e ó que non lle demos, polo menos de momento, unha explicación satisfactoria. Con toda probabilidade cómpre asocialo co contido do poema en que aparece: “Á présa Álvaro Anido”. Ese Álvaro de Anido, que representa o estrés de 1880, “a présa con que hoxe se vive” que Rosalía critica desde o prólogo de *Follas novas*, ten moito que ver coas obras de Jules Verne, coas súas viaxes extraordinarias, como apunta Henrique Neira (2018). *Les Aventures du capitaine Hatteras* (1864-1866), *Voyage au centre de la Terre* (1864), *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (1873), *Cinq semaines en ballon* (1863) e *De la Terre à la Lune* (1865) terían o seu correlato nestes versos (Castro 2016, p. 252):

Vai dun polo a outro polo,
rexistra os antros terreos,
monta na locomotora,
sube nos globos aéreos
e coa centela recorre
do vacío o espazo inmenso:
es home e cansarás, Álvaro,
correndo e correndo.

Deste xeito, aínda que nin Henrique Neira nin nós poidamos explicar a escolla de *Álvaro de Anido*, o que si que parece clara é a súa natureza literaria, que o achegaría de xeito crítico, polo que acabamos de ver, a Phileas Fogg.

En todo caso, a antroponimia utilizada pola autora non é casual ou arbitraria. A propósito deste último exemplo e das relacións interliterarias da nosa autora, apuntemos tamén que o poema titulado “Margarita” de *En las orillas del Sar* ten ese nome porque alude ós conflitos da personaxe homónima do *Fausto* de Goethe, ou que as protagonistas femininas de *El primer loco*, Esmeralda e Berenice, como indicou Fernando Cabo (2014, p. 617), levan os nomes de dúas personaxes de Victor Hugo e Edgar Allan Poe, respectivamente. E parece lóxico pensar que se “Las literatas”, ese texto que denuncia a desigualdade e os prexuízos que padece a muller que se quere dedicar á literatura, leva o subtítulo de “Carta a Eduarda”, é porque ese era o nome dunha moza moi próxima a Rosalía de Castro. Que asine Nicanora non ten relevancia, pero que vaia dirixida a Eduarda e isto figure no título, si. En 1866, data da súa publicación, aínda estaba viva na memoria da nosa autora a amiga que a acompañara en 1853 á romaría da Virxe da Barca e non puidera sobrevivir ó tifo. Eduarda Pondal Abente cadrara con Rosalía en Compostela e partillaban como mozas as inqedanzas do seu tempo, incluídas as propias de seren mulleres. No horizonte das dúas, poida que co teatro e a música, estaba sen dúbida a dedicación á literatura. Rosalía, a compañeira sobrevivente do tifo naquela romaría, invoca a moza que ficou no camiño para dicirlle retrospectivamente, despois da súa propia experiencia, que non, que se escribe non publique, que a vida da muller escritora é unha verdadeira tortura.

Por sorte a padronesa foi quen de vencer todos os atrancos e prexuízos que se retratan no texto e que na ficción agora lle conta a Eduarda e así deixarnos o tesouro inesgotable da súa obra. Eduarda, resucitada no texto, será para sempre a moza amiga, para sempre a colega principiante nas artes e na literatura que

acompaña a nosa autora na tarefa de encarar, un día e outro día, tódalas adversidades da muller empeñada en asumir un papel activo na sociedade do seu tempo. *Eduarda* será sempre o seu nome.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Angueira, Anxo (2002). Un poema de Rosalía de Castro. *A Trabe de Ouro*. 49, 13-38.
- Angueira, Anxo (2013). Estudo introdutorio. En: Rosalía de Castro, *Cantares gallegos*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 11-114.
- Angueira, Anxo (2014). Literatura, paisaxe e toponimia: outra vez Sarmiento. *Madrygal*. 17, 153-161.
- Angueira, Anxo (2016). Estudo introdutorio. En: Rosalía de Castro, *Follas novas*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 9-89.
- Angueira, Anxo (2019). Estudo introdutorio. En: Rosalía de Castro, *En las orillas del Sar*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 9-180.
- Barreiro, Xosé Ramón e Axeitos, Xosé Luís (2003). *Cartas a Murguía I*. A Coruña: Real Academia Galega / Fundación Barrié. <https://doi.org/10.32766/rag.166>
- Bouza Brey, Fermín (1960). El solar y mayorazgo de A Arretén de los antepasados de Rosalía de Castro. *Cuadernos de Estudios Gallegos*. XV(46), 164-192.
- Bouza Brey, Fermín (1962). Adriano y Valentina, motivaciones inspiradoras de Rosalía de Castro. *Cuadernos de Estudios Gallegos*. 53, 374-390.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (2014). Entre Lérmonov e o gótico de fin de século: as dúas novelas últimas de Rosalía. En: Rosario Álvarez, Anxo Angueira, María do Cebreiro Rábade e Dolores Vilavedra, coords. *Rosalía de Castro no século XXI. Unha nova ollada*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 603-620.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (2020). Rosalía de Castro, póstuma. *Follas novas. Revista de Estudos Rosalianos*. 5, 11-23.
- Castro, Rosalía de (1864). *Contos da miña terra*. A Coruña: Tipografía Galaica.
- Castro, Rosalía de (1865). El Cadiceño. *Almanaque de Galicia*. Lugo: Soto Freire.
- Castro, Rosalía de (1881a). Padrón y las inundaciones. *La Ilustración gallega y Asturiana*. 6 (28/III/1881), 63-64.

- Castro, Rosalía de (1881b). Padrón y las inundaciones. *La Ilustración gallega y Asturiana*. 9 (28/III/1881), 99.
- Castro, Rosalía de (1966). *Obras completas*. 6ª ed. Madrid: Aguilar. Ed. de Victoriano García Martí.
- Castro, Rosalía de (2013). *Cantares gallegos*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia. Ed. de Anxo Angueira.
- Castro, Rosalía de (2016). *Follas novas*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia. Ed. de Anxo Angueira.
- Castro, Rosalía de (2019). *En las orillas del Sar*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia. Ed. de Anxo Angueira.
- Davies, Catherine (1987). *Rosalía de Castro no seu tempo*. Vigo: Galaxia.
- García Fonte, M.^a dos Anxos e Sanfiz, Henrique (2018). Unha lectura de *Si a vernos, Marica, nantronte viñeras*, á luz de novos datos. *Follas novas. Revista de Estudos Rosalianos*. 3, 50-73.
- López Sánchez, María, Fraga, Mabel e Fraga, Miguel (2021). *O herbario de Rosalía*. Padrón: Fundación Rosalía de Castro.
- Naya Pérez, Juan (1998). *Estudios acerca de la familia Murguía-Castro*. A Coruña: Deputación Provincial da Coruña.
- Neira, Henrique (2018). As viaxes extraordinarias de Rosalía. *Código Cero*. 180, 16.
- Palacio, Antón (2014). *Malos, Perros e Cas*, topónimos interditos. *Estudos de Lingüística Galega*. 6, 217-231.