

El exilio interior de Rosalía de Castro

En 1859, recién llegada a Madrid, Rosalía de Castro envía a la imprenta viguesa de Compañiel su primera novela, *La hija del mar*. Meses antes había contraído matrimonio con Manuel Murguía, aguardaba el nacimiento de su primogénita y comenzaba una carrera literaria al amparo de la elogiosa crítica a *La flor* (1857) que el propio Murguía había publicado en *La Iberia*¹. Pese a todo ello, o precisamente por todo ello, resulta especialmente significativa la profunda amargura que se desprende de esta historia de mujeres solas con la que una joven autora de veintidós años irrumpe en el panorama cultural de su tiempo².

Este profundo pesimismo, esta romántica ansia interminable, no solo no se suaviza sino que se ahonda y se vuelve más radical con el paso de los años en Rosalía. Esta cree que el destino del hombre es siempre aciago y rige su paso por el mundo, lo que explica la recurrencia en su obra de un tipo de personajes predestinados al dolor y al sufrimiento, seres imposibilitados para el disfrute a los que ella de-

¹ En 1858 Murguía publica en *La Iberia* una elogiosa reseña del primer libro de la autora, *La Flor* (1857), descubriendo en la joven escritora un talento que por entonces pasaba totalmente desapercibido. Posteriormente animará a su esposa, muy reticente en este aspecto, a publicar su obra. A propósito de las diferentes interpretaciones que la crítica ha hecho de las relaciones entre Rosalía y su esposo, *vid.* los trabajos, ya clásicos, de J. Naya, *Inéditos de Rosalía* (Santiago, Patronato Rosalía de Castro, 1953, pp.103-105) y F. Bouza Brey, “Introducción” a R. de Castro, *Cantares Gallegos* (Vigo, Galaxia, 1970, especialmente la p.12 y ss.).

² Pareciera que, pese a su juventud, hubiese llegado para la escritora el tiempo del desencanto. Significativa es, a este respecto, la dedicatoria de la novela a su reciente marido: “A ti, que eres la persona a quien más amo, te dedico este libro, cariñoso recuerdo de algunos días de felicidad que, como yo, querrás recordar siempre”. En adelante citamos por la edición de M. Ribao (Madrid, Akal, 2005). Sobre la pertinencia literaria de la narrativa rosaliana *vid.* X. Alonso Montero, *Rosalía de Castro* (Madrid, Júcar, 1985), R. Carballo Calero, *Estudios Rosalianos* (Vigo, Galaxia, 1979), C. Davies, *Rosalía de Castro no seu tempo* (Vigo, Galaxia, 1987) y “Rosalía de Castro”, en D. Villanueva y J. M. González Herrán, coords., *Galicia. Literatura* (A Coruña, Hércules de Ediciones, 2003, vol. XXXV), 118-135; también M. Mayoral, *Rosalía de Castro* (Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1986) y VV.AA., *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* (Santiago, Universidad de Santiago-Consello da Cultura Galega, 1986, 3 vols.).

nomina “los tristes”. Apartados de la felicidad, arrojados por la vida a los ásperos paisajes de la Costa da Morte o a la oscuridad de su propia demencia, los personajes de *La hija del mar* viven en un exilio interior que les aparta y les protege del mundo y, en ocasiones, de sí mismos. Pero además, la relación que se establece a través de parámetros narrativos entre las protagonistas, la voz narradora, la autora explícita del prólogo y la empírica arrojan luz sobre el universo literario rosaliano, sobre el exilio interior que la abisma en un ámbito de reflexión que, hondo y trascendente en *En las orillas del Sar*, se anuncia implacable desde los primeros títulos de la autora³.

Como acabo de mencionar, en el prólogo de la novela escuchamos la voz de la autora explícita; sus primeras palabras le sirven para presentarse como mujer y disculparse por ello. Pronto descubrimos en esta voz femenina un fondo de ironía desde el que califica la obra que nos presenta de “pecado inmenso e indigno de perdón”. Acto seguido, invoca en su ayuda a dos hombres reconocidos unánimemente como sabios ilustrados (Malebranche y Feijoo), pero sobre todo a una larga lista de mujeres con relevancia política (*madame* Roland, *madame* de Stäel, Catalina de Rusia, Juana de Arco, María Teresa de Austria), pintoras (Rosa Bonheure) o escritoras (Sand, Santa Teresa, Safo), es decir, personajes que, salvo excepciones, han trascendido su momento histórico y perduran en nuestra memoria, con lo que la aparente humildad inicial de Rosalía, que se alinea con ellas, en realidad no lo es tanto, sino más bien un ejercicio de estilo.

En cualquier caso, el prólogo no deja lugar a dudas sobre la falta de consideración literaria de que, como mujer, se siente víctima la joven escritora: quizá conseguido ya el reconocimiento de que el sexo femenino posee alma –afirma la autora explícita– acaso con el tiempo se pueda demostrar que además está dotado para escribir algunos libros,

³ Como Petrarca, la narradora escribe presa de la tristeza y al azar. Sin embargo, este tópico en Rosalía quizá responda a una realidad empírica, ya que la escritora concebía la escritura como una forma de catarsis: “escribía, en cierto modo, para liberarse, y por ello se resistía a la publicación; solo en la medida en que sus dolores le parecían comunes a los demás, en que el sufrimiento de su alma podía expresar el de otras, justificaba el dar a la luz pública los ‘pobres engendros’ de su tristeza” (M. Mayoral, *La poesía de Rosalía de Castro*, Madrid, Gredos, 1974, pp.296-297).

lo que ella denomina “migajas de libertad al pie de la mesa del rico, que se llama siglo XIX” (p. 78). La ironía se acentúa a medida que el prólogo avanza: una vez cometido el primer pecado (la publicación de *La flor*) era imposible no cometer un segundo, ya que “esta senda de perdición se recorre muy pronto”. Ahora bien, en su descargo afirma que a la inmensa culpa de ser mujer y creadora no debemos sumarle una tercera —generalmente considerada propia de su sexo pero no siempre ausente en los hombres—, la de la vanidad: un libro más en el inmenso mar editorial de la época posiblemente pasará desapercibido y no provocará escándalo alguno, aunque venga firmado por una fémina, circunstancia esta que, como vemos, se convierte en el núcleo central del preámbulo. De ahí que resulte muy significativa, por tópica, la invitación al lector para que olvide la naturaleza de la autora, que ha redactado su novela sin pretensión de ningún tipo, en un momento de tristeza y al azar. Sin embargo, el discurso narrativo de la obra y su focalización demostrarán que obviar la perspectiva femenina es imposible, como se pone ya de manifiesto en la última línea del prólogo: “Porque todavía no les es permitido a las mujeres escribir lo que sienten y lo que saben” (p. 79). Se trata de un alegato más en pro de la mujer (de Esperanza, de Teresa, de la propia Rosalía), de su necesidad de expresarse libremente, pero también una denuncia de la falta de libertad a la que, como creadoras, están sometidas. Acaso por eso deba el lector olvidar la novela, porque quizá en ella no hayan podido decir, ni personajes ni narradora, todo lo que sienten, ni expresar todo lo que saben. Puede que el futuro sea más halagüeño (eso parece indicar el matiz que introduce “todavía”), pero el presente de la historia y el del relato pertenecen todavía al tiempo sombrío del sentir rosaliano⁴.

Reflexiones de este tipo son muy abundantes en la novela. La voz narradora ataca con especial contundencia la hipocresía social del que desprecia a una madre soltera (capítulo I), considera que algunos lectores —concretamente “vosotros, los que vivís en las ciudades”— carecen de referentes para valorar la belleza (capítulo XV) o, en la misma

⁴ Otro texto rosaliano, *Las literatas* (en *Obras Completas*, Madrid, Turner, 1993, vol. I, pp.655-659), aborda con fina ironía todas estas cuestiones. Para todas ellas *vid.* M. Albert Robatto, *Rosalía de Castro y la condición femenina* (Madrid, Partenón, 1981).

línea, contrapone la moral natural de Teresa y Esperanza a la de “nuestros salones”, que no ofrecen otro consuelo que las lágrimas (capítulo II). La crítica al aristocratismo decimonónico es evidente. Tras una fiesta de los marineros en la playa, la narradora sostiene que, si bien la escena resultaba grosera, no lo era más que cualquier otra diversión sabiamente oculta bajo los dorados techos burgueses y nobles. Es más, los desmanes en los corazones duros de los que se juegan la vida y aspiran cada día a la muerte son más justificables – señala– que los que albergan los salones, cínicos y obscenos (p. 166)⁵.

Otra de las reivindicaciones, emitidas desde el ámbito de la voz narradora, es la de justicia para las mujeres, sobre todo para sus paisanas: critica la pervivencia del feudalismo y del poder de los tiranos en Galicia⁶ y anima a las féminas a reivindicar su dignidad; insta a los jóvenes de su tiempo, a los educados en las palabras *civilización* y *libertad*, a que no las pronuncien mientras existan mujeres solas e incomprendidas y les ruega que sueñen, que luchen y que no sean tan egoístas como los hombres que los precedieron, para que, cuando sean ellos los que muevan el mundo, se acuerden “¡de la mujer débil, pobre, ignorante!” (p. 189). La hija del mar, como protagonista, se convierte, pues, en un símbolo y la novela en la alegoría de una situación contra la que Rosalía se rebela.

Cuanto apuntamos hasta aquí pone de manifiesto el paralelismo que se establece entre la voz del prólogo y la narradora, y por tanto entre ambas y la creadora empírica. Otro tanto cabe decir de los personajes femeninos de la novela, especialmente de Teresa. A la hora de caracterizarla, el texto no solo insiste en lo terrible, dramático y

⁵ M. Mayoral reflexiona sobre la crítica a la hipocresía social de Rosalía y la actitud, bien diferente de Emilia Pardo Bazán: “Sus cuentos [de doña Emilia] de ambiente gallego reflejan, en efecto, un mundo envilecido y embrutecido por la miseria y la ignorancia. [...] Doña Emilia nunca se preguntó quiénes eran los verdaderos culpables de esa miseria y brutalidad. Rosalía sí. Ella ve el mundo desde dentro y hasta los criminales se convierten en seres humanos con parte de razón. (M. Mayoral, *Rosalía de Castro, op.cit.*, p.73).

⁶ La propia Rosalía sufre esta situación que denuncia: una de las hipótesis sobre su precipitada marcha a Madrid, precisamente mientras redacta esta novela, tiene que ver con el convulso panorama político de Galicia: en 1846 había fracasado la revolución de los liberales, apoyados por el Partido Progresista, y en 1856 se celebra el “Banquete de Conxo”, de corte provincialista, que provoca un gran escándalo en Compostela.

solitario de su existencia, sino también en la grandiosidad de su tormento, para lo cual asocia sus “padecimientos sin nombre” a grandes personalidades y a grandes gestas de la historia, porque ese inmenso desasosiego que persigue a la protagonista es, para la narradora, una constante vital de los seres excepcionales. Así, la expósita vive agitada “por un poder desconocido y grandioso” que le confería el “valor ardiente y sombrío” de los héroes de la antigüedad clásica, capaces de partir hacia la muerte guiados por una fuerza superior que orienta sus pasos; de haber nacido en otro tiempo –afirma– sería incluso una nueva Juana de Arco o una Santa de Ávila (p. 126). Ambas mujeres fueron, además de fuertes e independientes como Teresa, espíritus guiados por Dios en sus altos propósitos. Acaso no sea casual que se la compare con ellas dos y no con alguna más de las personalidades históricas y artísticas que se citan en el prólogo, quizá porque así se recalca el carácter místico del personaje. El paralelismo entre la voz que escuchamos en el prólogo y la protagonista es más que evidente: ambas se relacionan con los mismos personajes históricos y ambas son incomprendidas en su tiempo, seres errantes, apartados de los suyos y fuertes pero impelidos hacia no saben muy bien dónde por una fuerza cuyo nombre también desconocen.

A propósito de la caracterización de Teresa surge un interesante comentario de la narradora sobre la poesía de su propia época (pp. 137-138). Afirma que la expósita es un “genio indómito y poeta” que en otro tiempo hubiera destacado por su sensibilidad y percepción estética de la vida, pero que difícilmente encontrará acogida en una sociedad positivista, “que mata el genio” y obliga a la poesía a cubrirse de terciopelo para tener cabida en la órbita de los intelectuales. Hay en este aserto una clara reivindicación de la poesía desnuda, sin artificio, que se opone al oropel que encubre su esencia en un tiempo de razonamientos lógicos donde se ignoran o marginan otras formas de expresión más puras. No olvidemos que Teresa es el *alter ego* de la narradora, de ahí la pertinencia de sus valoraciones sobre la pobre pescadora, que no tenía más apoyo que la soledad que la rodeaba ni más instrucción que la de su propio entendimiento, y que se sentía llamada a “vagar por aquellas riberas como un alma errante o como

un astro perdido entre sombras que no admiten claridad”. Las sombras y las almas errantes que caracterizarán la obra posterior de Rosalía están ya en su primera novela y rondan a sus protagonistas⁷.

Desde su primera aparición, Teresa se caracteriza como una mujer aislada en su propio mundo. Se trata de una joven de dieciocho años, madre de un niño. Su rostro se ha oscurecido por el mar, sus ojos son brillantes, su fisonomía delicada y algo marchita, y descubrimos en ella algo “extraño e incomprensible” (p. 84). Es triste y fuerte, presa de un dolor constante que la lleva a llorar siempre, a no descansar nunca, a no dormir en paz anhelando mil deseos que no comprende (p. 105). De acuerdo con las teorías del fisonomismo decimonónico⁸, de su “construcción” se deducía que sus pasiones eran exaltadas: mirada lánguida, aire modesto y sencillo, mezcla de tristeza y alegría, melancolía y risueños pensamientos..., en definitiva, una mujer contradictoria, como la propia novela, como la propia narradora, como la autora explícita y empírica mismas. Su carácter reservado, rayano en la severidad y en la fiereza, es consecuencia de su vida errante y solitaria en aquellas comarcas (p. 131). En efecto, Teresa comparte muchos de los rasgos del paisaje de su tierra. El mar, omnipresente, azota embravecido una costa rodeada de montañas de aspecto desolado y salvaje, estéril, sin arbustos ni verdura, plagada de silencios (p. 135). La soledad y el misterio son características predominantes del espacio en que se desarrolla la primera parte de la novela y, salvo en el capítulo inicial, los protagonistas nunca están alegres y muy pocas veces acompañados, casi siempre por personajes negativos, malvados, inquietantes o disturbadores. De hecho, los sonidos de la naturaleza infunden pavor y la calma –si la hay– zozobra en el alma de quien los siente; no se respira libertad, los vapores que emanan de las aguas son glaciales, las nieblas son densas y

⁷ Los fantasmas, la oscuridad y las sombras son elementos románticos que perviven en las primeras composiciones de la joven escritora, pero que, poco a poco, dejan de tener un valor retórico o decorativo para convertirse en símbolos de su dolorido sentir.

⁸ Como afirmará, años más tarde, Emilia Pardo Bazán en *La cuestión palpitante*, “de todos los territorios que puede explorar el novelista realista y reflexivo, el más rico, el más variado e interesante es sin duda el psicológico, y la influencia innegable del cuerpo en el alma, y viceversa, le brinda magnífico tesoro de observaciones y experimentos.” (en *Obras Completas*, tomo III, Madrid, Aguilar, 1973, p.645).

acres, apagan la alegría de la mañana y la cubren como un sudario, los pueblos resultan abandonados despojados de los que nadie se ocupa, las tormentas de arena impiden que florezca la vegetación, las tempestades arrancan las chozas de los pescadores, víctimas también de la naturaleza. La negatividad, la tristeza y la muerte inundan el paisaje del que disfruta Teresa.

El personaje principal de la novela es, pues, un ser asocial, puesto que ese paisaje desolado y vacío de personas, “armonizaba admirablemente con el carácter de la expósita” (p. 103), que “gozaba de aquella naturaleza excepcional como pudiéramos hacerlo nosotros entre el ruido de una fiesta” (p. 104). Más que centrar espacialmente la acción, la descripción de paisaje caracteriza emocionalmente a la protagonista. No olvidemos, además, que se ha establecido un paralelo explícito entre ella y la narradora, creadoras ambas, sensibles ambas y ambas receptivas a la inmensa belleza de un paisaje terrible. En este medio hostil, Teresa protagoniza un inquietante episodio (capítulo II) en el que se mezcla la magia de la situación con el realismo más prosaico. La novela armoniza irónicamente estos dos componentes y plantea con pretendido misterio lo que pocas líneas después desmitifica y aclara de una forma u otra. Cuando la protagonista se enfrenta al mar de Muxía todo se reviste de la fuerza telúrica propia de los cultos paganos en torno a las piedras que tanto abundan en Galicia y, en concreto, en este punto de la Costa da Morte. Teresa se sube a la “pedra de abalar” y oscila en equilibrio sobre ella, poniendo así en práctica un rito ancestral de sanación⁹. No importa este contenido primitivo en sí mismo, sino el cuadro que conforma la mujer

⁹ Nuestra Señora da Barca es un santuario en la localidad coruñesa de Muxía, en A Costa da Morte, donde se venera la homónima advocación de la Virgen. Según la leyenda, el apóstol Santiago se retiró a esas tierras y la Virgen se le apareció, en una barca, para animarle en la evangelización y ordenarle construir un templo en su honor. Como huellas de esta presencia mariana habrían quedado frente al santuario en cuestión, convertidas en piedra, el casco (la “pedra dos cadrís”), la vela (la “pedra de abalar”, plana y oscilante) y el timón de la barca: son las conocidas como “piedras del milagro”, vinculadas a ritos de origen pagano relacionadas con la sanación del reuma o el mal del riñón. La propia Rosalía acudió a la romería que se celebra aún hoy el 8 de septiembre, en 1853, en compañía de Eduarda Pondal, hermana del conocido escritor gallego: ambas enferman a consecuencia de unas fiebres tifoideas que acaban con la muerte de la joven amiga de Rosalía.

con el paisaje. La piedra está frente al mar abierto y sobre ella, de espaldas al lector y cara al inmenso océano cubierto de brumas, con los brazos tendidos con abandono, con las puntas de su pañuelo blanco flotando al viento, mirando hacia el infinito, la mujer parece un ser sobrenatural, venido de otros tiempos y otros mundos, fuera de este, al menos, “alba y bella” como las espumas de las que parecía haber emergido. Sin embargo, el misterio de esta hermosa descripción se rompe bruscamente cuando, tras las brumas, la narradora afirma que lo que contempla Teresa no es el horizonte, sino un buque que navegaba rumbo a Camariñas (pp. 105-106). La anodina realidad rompe el mundo de paz en que nos había sumergido el cuadro anterior, de la misma forma que el barco que llega quiebra la “armónica soledad” en que vive la expósita.

El pasado de Teresa se hace presente para el lector gracias a la evocación que de su historia lleva a cabo la propia mujer: en voz alta recuerda cómo la abandona su esposo, cómo desaparece su hijo once años atrás (al inicio de la novela). Todos sus sueños han muerto, pero de noche la persiguen inquietudes sin nombre, por eso necesita huir al mar (“Voy a ver si distingo alguna vela en el horizonte que me haga delirar algunos instantes con la esperanza de que será él”, p. 129), para llorar y gritar allí sin ser vista, para que su hija adoptiva, Esperanza, el único apoyo del que dispone, no la considere una demente. Es interesante descubrir cómo la propia mujer se describe a sí misma como una de las locas características tanto del primer romanticismo como de los textos posteriores (y más maduros) de Rosalía. Habla de la melancolía que inunda su alma desde niña, y cómo ha vivido sola en medio del bosque, soportando el frío y la humedad, y cómo al llegar la mañana se lanzaba a lo alto de las montañas para contemplar paisajes alejados: “nadie podía comprender la melancolía profunda que se apoderaba de mi pobre corazón falto de afecciones y de cariño” (p. 131). La razón de sus males, afirma, acaso sea la ausencia de caricias maternas. Conoce el daño que le produce recordar sus delirios de otro tiempo, pero a la vez confiesa que no puede desprenderse de ellos, de las ideas errantes que la persiguen, que la

llevan otra vez a huir, como cuando era niña, a lo alto de las colinas, como una loca¹⁰.

Teresa no es la única mujer que se aloja en los oscuros vericuetos de este exilio interior al que venimos haciendo referencia. También Esperanza, como todos los héroes, parte de un oscuro origen que no se clarifica hasta la anagnórisis final. Su aparición se liga al mar, a las aguas, símbolos de vida y de muerte. Expósita, al igual que Teresa, se convierte en hija de esta por azar (de nuevo el destino mueve los hilos vitales de los personajes). Como había ocurrido antes con la mujer, la presentación de la niña se lleva a cabo en medio de una escena de pesca. Sin embargo, la hija del mar es físicamente inversa a Teresa. Esperanza no es una creación del océano porque haya aparecido en él, sino por ser la esencia de su belleza. Esta es la novela del mar, cargado de simbolismo y de tradición literaria, de ahí que la muchacha sea la síntesis de toda perfección. Su ritmo vital se acompasa, efectivamente, al de la naturaleza. De hecho, el primer lamento del bebé se escucha al mismo tiempo que un rayo ilumina su rostro y resuena un trueno. El golpe de efecto es casi teatral: la aparición de un personaje importante se pone de manifiesto por su forma de irrumpir (desde el mar) y por el paisaje que le acompaña, en este caso la tormenta y el reflejo que alumbra su carita en el primer contacto con los habitantes de la aldea.

Su apariencia física la distingue del resto de los habitantes de la aldea: hermosísima, rubia, de tez color de nieve, parece “un blanco lirio entre la maleza” (p. 109). Además, la chiquilla es muy sensible al dolor: le dice a Fausto que los atunes recién pescados sufren y padecen porque respiran y viven, y todo lo que vive sufre (destaquemos la trascendencia filosófica de esta afirmación). Sus convecinos la salu-

¹⁰ Un año antes de su muerte, en 1884, Rosalía publica su último poemario, *En las orillas del Sar*, donde sigue vigente el tema de la mujer incomprendida a la que todos llaman loca: “Dicen que no hablan las plantas, ni las fuentes, ni los pájaros,/ ni el onda con sus rumores, ni con su brillo los astros./ Lo dicen, pero no es cierto, pues siempre cuando yo paso/ de mí murmuran y exclaman: -Ahí va la loca, soñando/ con la eterna primavera de la vida y de los campos,/ y ya bien pronto, bien pronto, tendrá los cabellos canos,/ y ve temblando, aterida, que cubre la escarcha el prado” (ed. de M. Mayoral, Madrid, Castalia, 1987, pp.136-137).

dan como a alguien especial, la llaman Santa y bendicen a la Virgen que la arrojó en sus costas. La narradora se referirá a ella (p. 150) como maga salvadora y sáfide misteriosa. Las comparaciones para describir a la muchacha son siempre naturales, porque ella es así, la hija del mar: su llanto es “fresco rocío de una mañana de primavera que el primer rayo de sol disipa”, entrelaza las manos “como dos pájaros alegres”, su frente rosada “parecía pedir un beso cariñoso al viento que pasaba: era una casta aparición de inocencia” (p. 112).

Pues bien: la narradora equipara a Teresa y a Esperanza, las dos huérfanas, las dos buenas, jóvenes y hermosas y solas, apartadas voluntariamente del mundo en su mundo. Son seres diferentes, respetados e incluso venerados por todos los que las contemplan en la distancia.. Sin embargo, y como antes mencionábamos, ambas se oponen y se complementan, tanto física como psíquicamente. Desde el rincón en que contempla a su hija, Teresa hace memoria de su propia historia: todos los ángeles de Dios son rubios –reflexiona–, salvo Luzbel, el “indómito y soberbio” (p. 128), así que esa criatura a la que mira con amor tiene que ser una enviada de la divinidad, mientras que ella, cuya melena es negra como la noche, se considera una criatura del maligno¹¹. La chiquilla descansa en un dulcísimo sueño que brinda a su rostro una apariencia angelical, una “quietud y belleza inefables que caracterizan a los seres que duermen todavía en el seno de la inocencia”; la madre, sin embargo, refleja en su rostro “el indeleble sello que distingue a los espíritus intranquilos y errantes” (p. 125) que no encuentran nunca reposo. La narradora afirma que las dos almas se diferencian como la luz de las tinieblas, como las cumbres de los Alpes y las campiñas risueñas de Italia, pero las dos eran palomas cariñosas (p. 130) unidas por los sentimientos más fuertes: el amor y el dolor.

¹¹ Según C. Ruiz Silva (“Reflexiones sobre *La hija del mar*” en *Actas do Congreso Internacional...*, *op.cit.*, pp.367-380; aquí p.373) Rosalía probablemente conociese la teoría de la clasificación angélica del Pseudo-Dionisio Areopagita: “El ángel es medida no solo de belleza, sino de felicidad y de sufrimiento (ángeles del cielo, ángeles mártires que Dios envía a la tierra) o incluso ángeles del destierro que están próximos al retorno celestial abandonando este valle de lágrimas”. Las mujeres de la novela pertenecerían a esta última categoría.

En la tercera parte de la novela, tras soportar el secuestro de Ansot, el corsario (que es, además su propio padre aunque ninguno de los dos lo sabe), Esperanza recupera la libertad y vuelve a vivir inmersa en la naturaleza, si bien ha perdido la razón y la capacidad de contemplar la belleza que la rodea. El suyo es ahora un mundo de pesadillas, poblado de sombras con las que se confunde: “al verla no se sabría decir si es persona o una aparición brillante y fugaz, un espíritu errante, un gemido de amor transformado en figura, que huye de los hombres y se refugia entre las flores” (pp. 253-254). Solo en el desenlace recupera la cordura y conoce su verdadero origen, así como la identidad de su padre y de su madre biológica, otra mujer sola, Candora¹². Plenamente consciente de sus actos decide poner fin a su existencia y vuelve al mar.

El capítulo que pone fin a la novela es muy interesante desde el punto de vista narrativo. Está formado por dos intervenciones en estilo directo. La primera podría corresponder a Candora (la progenitora de Esperanza, seducida y abandonada por Ansot, loca también como todos los personajes femeninos de la novela¹³) tal como deducimos de diferentes indicios: busca a la hija de sus entrañas, la aterroriza el recuerdo de los hombres que se llevan a su bebé sin que pueda hacer nada para evitarlo... Quiere arrojarse al mar para ir con ella, pero una sombra, acaso nacida de su propia locura, la detiene y le dice que su hija vive entre los mortales. La pobre mujer expresa entonces su deseo de ver y besar a esa hija que habita en sus sueños. Sin transición, escuchamos a Esperanza, que ha vuelto a Muxía en busca de su madre. Quiere verla, tocarla, acudir a su sepulcro si ha muerto. Cree que sí, y que la llama desde la tumba, porque cuando se acerca a la morada de los muertos escucha la voz de una sombra que se dirige a ella. Se siente sola en el mundo, sin nadie que pueda llorarla, así que

¹² Como todos los personajes de la novela, también este es víctima de una infinita tristeza, relacionada con el complejo de Polícrates o incapacidad para disfrutar de la dicha cotidiana.

¹³ Como ya hemos mencionado, los personajes que han perdido la razón son muy gratos a Rosalía (no en vano su última novela se titula *El primer loco*), pero también al Romanticismo en general, que representa en las mujeres dementes el sinsentido de la vida y la falta de armonía entre el ser humano y el mundo circundante.

invoca al alma materna en el momento más duro de la vida, la muerte, e implora su perdón. De noche y a la luz de la luna se arroja al mar, que devuelve su cadáver a la playa para que Teresa, que, a su vez, la ha buscado durante capítulos infructuosamente, lo bese por última vez.

El desenlace no desvela a quién llamaba Esperanza, si a Teresa o a Candora. Si es a esta última, la crueldad de su destino será dejar el mundo sin que la haya abrazado ni una vez quien la engendró: expósita al fin, mujer y desgraciada, como todas las protagonistas de la novela. Candora no abraza a su hija, Teresa no llega a tiempo más que de ver a otro cadáver, el de su segundo vástago, y Esperanza muere sola. El final es desolador. El único consuelo para estos seres a lo largo de la obra ha sido el mar, el símbolo de su exilio, del amparo que entre los hombres –parece explicar la voz narradora– no existe.

Como vemos, la novela de Rosalía es un descorazonador alegato romántico sobre la imposibilidad de huir más allá de los límites estrictos del yo o más acá de la propia cordura. El aislamiento voluntario de la sociedad primero, y la demencia más tarde, son los resortes que permiten arrostrar el penoso día a día de los personajes. El paisaje del exilio es eminente y tópicamente gallego, árido, fuerte, telúrico, bañado por la lluvia e impregnado de las nieblas atlánticas, acorde siempre con el sentir de los personajes o con el de la voz narradora. Solo en él encuentra sosiego el alma atormentada de las protagonistas. El mar, símbolo literario de la eternidad, adquiere ya en esta primera Rosalía su pleno significado estético y vital; el suicidio en las aguas, recurrente en su obra, es, en este sentido, el único retorno posible del exilio interior en que se sumergen las distintas voces de *La hija del mar*, una vuelta a los orígenes, una huida definitiva hacia la paz que, a juicio de una escritora de veinte años, la vida niega al ser humano.

MONTSERRAR RIBAO PEREIRA
Universidad de Vigo

Los *Cuadros Árabes* de José Joaquín de Mora

La figura de José Joaquín de Mora es una de las más complicadas de estudiar de entre los escritores que asistieron al nacimiento del siglo XIX y que pasaron sus vidas en aquella España convulsa y accidentada de los primeros cincuenta años de la centuria.

A la hora de abordar su obra nos encontramos con un personaje que en nuestra época resultaría insólito, si no imposible. El investigador sobre economía política que estudia su indudable aportación a ese campo¹ no sabe que hacer para valorar su poesía, el estudioso de derecho constitucional que analiza su obra², apenas puede decir nada de su faceta de periodista y el historiador de la traducción³ no tiene muy claro que puede decir del pedagogo⁴. Podemos encontrar además estudios en los que Mora aparece como activo político liberal en la época del trienio (Gil Novales, 1975), como uno de los primeros humoristas literarios chilenos (Salinas Campo, 1996), como crítico literario muy al tanto de la literatura europea del medio siglo desde las páginas de *La América* (González Pizarro, 1987), como “figura emblemática del pensamiento jurídico confederado (peruboliviano) (Ramos Núñez, 2000), como “un personaje fundamental en las áreas de divulgación científica y educativa en la América Hispana (Valera Candel, 2007, 148) como guía que ejerció “una innegable tutoría literaria en el Perú (Sánchez, 1965, III, 851) o una influencia decisiva en figuras clave del romanticismo chileno (Lachtam, 2000). Por no hablar de la numerosa cantidad de estudios que abordan la llamada “polémica calderoniana en la que Mora jugó un papel principal.

Si dispersa y azarosa resulta su obra no dejó de serlo también su vida. Nacido en Cádiz, el destino le fue llevando a múltiples viajes y a múltiples empresas e iniciativas que muchas veces acabaron con poca

¹ Véase Schwartz (1970), Siegrist de Gentile (1992) y Mora (1999).

² Ramos Núñez (2000).

³ Sobre su actividad como traductor de Shakespeare, Mora (2007a y 2007b).

⁴ Además de las obras biográficas sobre la etapa americana, véase Stuardo Ortiz (1950) y Serrano (1994).