

## A retórica da elexía funeraria no poemario *A mi madre* de Rosalía de Castro

Marta Beatriz Ferrari

[Recibido, 23 marzo 2017; aceptado, 07 xullo 2017]

<http://dx.doi.org/10.15304/bgl.51.4407>

RESUMO No presente artigo propoñémonos realizar un achegamento ao poemario *A mi madre* (1863) da escritora galega Rosalía de Castro, a partir dun enfoque que poderíamos denominar en sentido amplo, retórico. Deterémonos nas estratexias discursivas alí utilizadas, non só as vinculadas ao plano da *elocutio* ou da *dispositio*, senón que atenderemos fundamentalmente ás diversas técnicas da persuasión. Nese percorrido centrarémonos na retórica da elexía funeraria e da poesía sepulcral analizando os seus compoñentes formais –*lamentatio*, *laudatio*, *consolatio*– e os seus tópicos, debedores en ambos os casos da estética romántica do século XIX.

PALABRAS CHAVE: retórica, elexía, poesía sepulcral, Rosalía de Castro.

ABSTRACT In the present paper we intend to make an approach to the book of poems *A mi madre* (1863) by Galician writer Rosalía de Castro. We will pay attention mainly but not exclusively to discourse analysis from a rhetorical point of view. Our proposal is based on a wide interpretation of the notion of “rhetoric”, not only related to the aspects of *elocutio* and *dispositio*, but in a broader sense, understanding the term rhetoric as the study of the causes and processes of persuasion. In this tour we will focus on the rhetoric of funeral elegy and sepulchral poetry by analyzing its formal components –*lamentatio*, *laudatio*, *consolatio*– and its topics, concerning the romantic aesthetics of the nineteenth century.

KEYWORDS: rhetoric, elegy, sepulchral poetry, Rosalía de Castro.

Co seu florido estilo impresionista, Victoriano García Martí evoca desde o Estudo preliminar ás *Obras Completas* de Rosalía de Castro, editadas por Aguilar en 1972, o posible contexto do nacemento da escritora galega: “Noche compostelana de inverno. Lluvia menuda y persistente que envuelve toda

la ciudad. Niebla densa de nubes bajas. Apenas la opaca luz de una hornacina que se proyecta en la plaza (...)” (García Martí 1972: 15), e cita a continuación o texto da súa partida de bautismo: “En 24 de febrero de 1837, María Francisca Martínez, vecina de San Juan del Campo, fue madrina de una niña que bauticé solemnemente y puse los santos óleos, llamándola María Rosalía Rita, hija de padres incógnitos, y va sin número por no haber pasado a la Inclusa.” (García Martí 1972: 15). Con todo, o segredo ao redor dos auténticos pais de Rosalía non tardou en desvelarse: súa nai, Dona María Teresa da Cruz Castro e Abadía, pertencía a unha familia fidalga de Padrón na Galicia iletrada e rural de mediados do século XIX; o seu pai foi o sacerdote José Martínez Viojo, natural de Ortoño. Aínda que, durante bastante tempo un sector da crítica sostivo a versión do abandono de Rosalía por parte da súa nai, tamén esta versión foi oportunamente desmentida a través dos informes derivados do censo municipal de habitantes realizado en 1842 na localidade de Padrón, no cal aparecen censadas nun mesmo domicilio Teresa de Castro -a nai-, Rosalía de Castro -a filla- e María Francisca Martínez -madrinha de bautismo e empregada doméstica. Aínda que Rosalía puido pasar os seus primeiros anos ao coidado das súas tías paternas en Ortoño, pouco despois xa vivía coa súa nai, primeiro en Padrón e máis tarde en Santiago.

44

Sirva este breve repaso biográfico para contextualizar minimamente o texto ao que nos imos a referir, o poemario *A mi madre* escrito en castelán e publicado en 1863. Deste breve libro publicáronse uns cincuenta exemplares co nome da persoa a quen se destinaba cada un, na cidade de Vigo, na imprenta do editor Juan Compañel baixo a autoría de Rosalía C. de Murguía. Lucía García Veiga (2013: 213) sinala o papel central que xogou a amizade que ela e o seu marido tiveron con Compañel, unha amizade que, a xuízo desta crítica, resultou “determinante en la publicación de sus obras entre 1859 y 1863”. Cabe sinalar que Manuel Murguía, o esposo de Rosalía, foi o director literario do xornal galego *La Oliva*, editado tamén por Compañel e da publicación que sucedeu a esta, *El Miño*, dedicados ambos os dous aos sectores máis rexionalistas do Partido Progresista e neles Murguía publicou, ademais dalgúns poemas, a primeira parte da súa *Libro de un loco*, a modo de folletín.

Co mesmo Compañel publicaría Rosalía a súa novela *La hija del mar* (1859), así como o poemario *Cantares gallegos* (1863), feito que segundo García Vega (2013: 213) “le valió a la escritora un reconocimiento literario bastante generalizado no solo en Galicia, sino también fuera de ella, sobre

todo en Madrid, y que, con el tiempo, la situaría en lo alto de las letras del diecinueve”<sup>1</sup>.

Esta breve obra poética, composta o mesmo ano da morte da nai da autora (ocorrida o 24 de xuño de 1862) e publicada un ano despois, é unha auténtica elexía funeraria, debedora en gran medida do imaxinario romántico máis ao uso. Trátase dun conxunto de poemas formalmente moi disímiles, que van da composición breve (que non supera as tres estrofas) á extensa (as dezanove estrofas das composicións finais) e que opta tanto polo verso octosilábico con rima asonante, propio do romance popular coma polos cuartetos de hendecasilabos consonantes propios da tradición sonetística. Nestes variados poemas resoa inconfundible o eco da tradición literaria hispánica, desde Garcilaso, pasando por Fray Luis de León e Calderón, ata Espronceda. Estamos ante un conxunto heteroxéneo de poemas saturados de marcas de subxectividade -signos de exclamación, interxeccións, interrogacións retóricas- que apelan á reiteración reforzadora con claro efecto acumulativo, afán de exteriorización expresiva e vontade de implicar afectivamente o lector.

A composición inicial, un romance de ton xeral, proxecta a meditación elexíaca, eixo dominante de todo o libro, cara a unha reflexión ao redor do paso do tempo e da constatación irremediable da perda:

¡Cuán tristes pasan los días!  
¡cuán breves... cuán largos son!  
Cómo van unos despacio,  
y otros con paso veloz...

---

<sup>1</sup> Con data 22 de marzo de 1863 o coñecido xornal madrileño *La Iberia. Diario Liberal* publicaba na sección “Folleín. Revista de la semana” unha recensión sobre o poemario *A mi madre* na que lemos: “En la colección de poesías, *A mi madre*, de la señora doña Rosalía C. de Murguía, encontramos corrección, sentimiento y pureza de estilo. La señora Castro de Murguía, deja ver en sus sencillas poesías toda la ternura que guarda el alma de una mujer delicada y sensible, viéndose además á la buena hija que rinde santo culto á la memoria de su adorada madre. Sus versos son profundos suspiros de un amor siempre santo. [...] Damos la más sincera enhorabuena á la señora Castro de Murguía, cuyas dotes para la poesía lírica son altamente recomendables” (*La Iberia*, 22 de marzo de 1863). E o 24 de marzo do mesmo ano, outro xornal madrileño de gran circulación e prestixio, *La Discusión. Diario democrático*, dirixido por Francisco Pi e Margall, aludía a esta recensión e titulaba a súa nota “Una poetisa” agregando: “*La Iberia* hace la debida justicia al mérito de la señora Doña Rosalía Castro de Murguía, cuyos versos son siempre notables por lo sentidos y fáciles. La ocasión ha sido un bellissimo romance escrito por dicha poetisa á la muerte de su madre (...). Si la autora no mostrara en sus versos cuan ajena se halla de poder recibir enhorabuenas, le enviaríamos la nuestra como la más sincera y afectuosa” (*La Discusión*, 24 de marzo de 1863).

Mas siempre cual vaga sombra  
atropellándose en pos,  
ninguno de cuantos fueron,  
un débil rastro dejó. (Castro 1972: 243)

Con todo, o máis interesante deste poema é o seu final rectificador que reconduce a aserción pretendidamente universal cara a unha clave intransferiblemente persoal: “¡Qué triste se ha vuelto el mundo!/¡Qué triste le encuentro yo!”; entre eses dous versos finais, nese branco, acontece a plasmación dunha dúbida, un consciente relativismo que despraza a mirada desde fóra cara á intimidade subxectiva.

Resulta significativo comprobar unha vez máis o poder de intervención de Murguía na tarefa de promoción literaria de Rosalía. Esta composición foi publicada orixinalmente na cidade de Cádiz en 1862, grazas tamén á intercepción de Manuel Murguía quen a envía ao director da revista *La moda elegante e ilustrada*, Abelardo de Carlos e Almansa<sup>2</sup>. Tratábase dunha publicación periódica gaditana, iniciada en 1842, titulada en principio *La Moda*, seguida do longo subtítulo: “Periódico de las familias, que tiene la alta honra de contar como primera suscritora a S.M. La Reina (q.d.g.)”. Foi esta una das primeiras revistas ilustradas producidas en España no século XIX e contiña debuxos, modelos e figurinos da moda de París, como así tamén textos sobre música, novelas, costumes, crónicas e literatura.

En consonancia co final do poema inicial, este segundo poema do libro introduce o motivo concreto da elexía funeraria, a morte da nai. Neste texto chama a atención o modo que elixe Rosalía de plasmar o poderoso vínculo físico que sela a unión nai/filla: “Ya no tuve desde entonces/una cariñosa voz/ que me dijese: “Hija mía,/yo soy la que te parió” (Castro, 1972: 244). A partir de aquí a autora aprópiase dun procedemento que reaparecerá no resto do libro e que consiste en dar voz aos mortos, transcribir en estilo directo a linguaxe do ausente<sup>3</sup>. O racho da separación, o abandono ao que sente arroxada

<sup>2</sup> García Vega dá conta de que o 5 de novembro de 1862, Abelardo de Carlos acusaba recibo dun poema enviado ao xornal *La Moda Elegante*, que el dirixía, segundo se pode ler nunha carta remitida por este a Murguía: “Muy Sr. Mío: Con su apreciable de octubre he recibido una poesía para mi periódico La Moda por lo que le doy gracias y publicaré en primera oportunidad”. Texto que efectivamente se publicou o 8 de febreiro de 1863 (García Vega 2013: 212).

<sup>3</sup> Este recurso retórico denominado idolopeia reconece unha vasta xenealoxía literaria que se remonta a Homero, pasando por Luciano de Samosata, Virxilio e Cicerón ata chegar a Quevedo.

non pode estar máis intensamente representado, ata o punto de non concibir a sobrevida propia como algo posible e de postular simultaneamente ao amor filial como un afecto excluín-te, “Mas cuando muere una madre,/único amor que hay aquí;/ ¡ay! cuando una madre muere,/debiera un hijo morir” (Castro 1972: 245).

Tamén esta segunda composición foi orixinalmente publicada con data 24 de xullo de 1862 co título “¡Mi Madre!”, no Álbum de la caridad. Juegos florales de La Coruña en 1861, *seguido de un mosaico poético de nuestros vates gallegos contemporáneos*. Esta publicación que se imprimiu no Hospicio Provincial da Coruña fíxose a beneficio do Asilo de Mendicidade da capital galega e nela colabora Rosalía con varios poemas que ao ano seguinte pasarían a integrar o seu libro *Cantares gallegos*<sup>4</sup>.

Seguindo fielmente a tradición da poesía sepulcral, Rosalía respecta todos os seus compoñentes, dispostos na seguinte orde: arrinca coa *lamentatio*, a expresión do “dolorido sentir” garcilasiano pero cun alto ton lamentoso fronte á perda do ser amado:

¡Ay qué profunda tristeza!  
¡Ay, qué terrible dolor!  
¡Tendida en la negra caja  
sin movimiento y sin voz,  
pálida como la cera  
que sus restos alumbró,  
yo he visto a la pobrecita  
madre de mi corazón! (Castro 1972: 244)

Prosegue coa *laudatio*, as loas ou canto de encomio ás bondades do defunto para enaltecer a súa figura con fins encomiásticos: “Yo tuve una dulce madre,/ concedíamela el Cielo/más tierna que la ternura,/ más ángel que mi ángel bueno”. (Castro 1972: 245). Imaxe que se replica no poema final que apela á enumeración propia da *laudatio funebris*: “Mas tú que tanto has amado,/ tú que tanto has padecido,/ tú que nunca has ofendido,/y que siempre has perdonado” (Castro 1972: 252), cuns versos que elevan a defunta á

---

<sup>4</sup> Ademais do texto citado inclúense outros poemas de Rosalía -“Terra, a miñal”, “A Romaría da Barca”, “Adiós que eu voume”, “Castilla” e “O caravel negro”- todos incluídos, máis tarde, no libro *Cantares gallegos*.

auténtica condición de “santa” e así a cualifica: “mi santa, mi amorosa compañera” (Castro 1972: 251). Por certo, a santidade é a condición resaltada na recensión anónima que deste poemario se realiza no xornal madrileño *La Iberia* na que lemos: “rinde *santo* culto á la memoria de su adorada madre. Sus versos son profundos suspiros de un amor siempre *santo*” (*La Iberia*, 1863. As cursivas son miñas).

Finalmente, esta figura feminina proxéctase na imaxe celestial da Virxe, coincidindo na común santidade, auténtica figura de intermediación no contacto coa divindade a través da cal acontece a *consolatio*:

En su regazo amoroso  
soñaba..., sueño quimérico:  
dejar esta ingrata vida  
al blando son de sus rezos.

(...)

La Virgen de las Mercedes  
estaba junto a mi lecho...  
Tengo otra madre en lo alto...  
por eso yo no me he muerto. (Castro 1972: 245)

De igual modo, na composición final, a figura intercesora da nai morta, un ser anxélico, inmaterial, xa desprovista de pecado e investida de santidade, asegúralle á filla cos seus rezos un futuro común de unión na divindade:

Ruega, ruega a Dios por mí,  
desde tu lecho de espinas,  
por donde al cielo caminas  
al alejarte de aquí.

Y cuando al Dios de ternura,  
llegues de gracia cubierta,  
dile no cierre su puerta  
a esta humilde criatura,

porque en santa paz unidas,  
donde no hay penas ni olvido,  
gocemos en blando nido,  
las glorias desconocidas. (Castro 1972: 245)

A terceira composición, máis extensa, consta de oito partes e profunda de cheo no culto da memoria propio do xénero elexíaco. Ricardo Hernández Pérez (2001: 277) no seu exhaustivo estudo ao redor da *Poesía latina sepulcral de la Hispania Romana* afirma que o argumento segundo o cal a morte nos libra dos males e sufrimentos desta vida solábase á súa vez coa *lamentatio* e coa función consolatoria, e nalgún sentido isto mesmo cabe advertir nos seguintes versos rosalianos: “Y que en tu aislado apartamento fiero,/tan ajeno del hombre y su locura,/velen, mi llanto y mi dolor primero,/al lado de tu humilde sepultura.” (Castro 1972: 249). Á súa vez, a ofrenda das bágoas –“mi llanto y mi dolor”–, parte intrínseca da *lamentatio*, ao dar conta do afecto que o defunto xerou naqueles que o sobreviven, reviste unha función encomiástica en gran medida consoladora.

Tras constatar a íntima imbricación entre natureza e intimidade tan propiamente romántica (a paisaxe como contrapunto da subxectividade) chega a pregaría, o rezo case, a expresión do desexo na que unha vez máis o argumento esgrimido polo seu carácter afectivo (a sobrevida do defunto na memoria dos vivos) tórnase un argumento consolador: “Nunca permita Dios que yo te olvide,/mi santa, mi amorosa compañera;/nunca permita Dios que yo te olvide,/aunque por tanto recordarte muera”. (Castro 1972: 249). Rosalía apela aquí ao dicir paradoxal do barroco, recurso que busca expresar o irresolto da tensión que atravesa todo o libro conxugando antíteses que se reformulan permanentemente baixo significantes variados: presente/pasado; vida/morte; lembranza/esquecemento; sono/vixilia; presenza/ausencia, luz/escuridade; verán/inverno, alegría/tristeza, acubillo/desamparo, entre moitos outros.

Xa neste poema, a escritura rosaliana mergúllase decididamente nunha imaxinería de estirpe esproncediana que lembra o *locus horrendus* (estereotipo escénico propio do romanticismo) construído en *El Estudiante de Salamanca*. O “crudo invierno”, a “tenebrosa noche” e a “hórrida tormenta” definen a escenografía na que o sobrenatural acontece; preanunciado a través de poderosas imaxes auditivas –“estridente y mágico alarido”, “ronca voz”, “gemidos”, “lamento”, “grito de angustia”– a irrupción do ultraterrenal –“esa expresión de amargo sufrimiento/ no pertenece al mundo en que yo vivo”, alértanos a voz enunciante– acaece coa evocación concreta do sepulcro:

Donde el ciprés erguido se levanta,  
allá en lejana habitación sombría,

que al más osado de la tierra espanta,  
sola duerme la dulce madre mía.

Más helado es su lecho que la nieve,  
más negro y hondo que caverna oscura,  
y el auro altivo que sus antros mueve,  
sacia su furia en él, con saña dura.

¡Ah!, de dolientes sauces rodeada,  
de húmeda yerba y ásperas ortigas;  
¡cuál serás, madre, en tu dormir turbada,  
por vagarosas sombras enemigas! (Castro 1972: 248)

50 Como se advirte, este breve poemario composto a partir do motivo concreto da morte da nai conduciunos desde a meditación elexíaca de ton xeral do poema inicial ata o auténtico núcleo que aglutina o significado do texto, refírome á escena sepulcral, o espazo material dunha morte física onde o corpo se corrompe. Rosalía con este libro parece afiliarse aos chamados “Graveyard poets”, aqueles poetas británicos como Edward Young, James Macpherson, Robert Blair ou Thomas Gray que en pleno século XVIII regresaban ao medioevo e ao seu culto á morte anticipando a estética romántica e a literatura gótica<sup>5</sup>. Neste sentido, resultan moi significativas as declaracións que Manuel Murguía efectuaba desde o xa citado xornal galego *La Oliva* a fins de 1856. Alí, nun adianto do que sería *Ensayo de una Historia literaria de Galicia* de próxima aparición no xornal madrileño *La Iberia*, Murguía (1856: s/n) subliñaba a afinidade existente entre o ser do pobo galego e os pobos do Norte:

Nuestro clima y nuestras costumbres dan la preferencia en nosotros a todo lo que es sentimiento, a todo lo que es vago, ideal, melancólico: nuestra literatura, pues, igualmente que la del Norte, se entrega toda entera en brazos de las dulces emociones del corazón y se complace en tristes meditaciones y en concepciones vagas como las nieblas de los ríos.

E na columna do 17 de xaneiro de 1857, afirma que “Ningún poeta nacional habla tanto a nuestro corazón como Walter Scott” e que os galegos “son hermanos por historia y por tradición con Escocia” sentando deste xeito o argumento das comúns raíces celtas. Finalmente, na entrada do 3 de xaneiro do mesmo ano, lemos:

---

<sup>5</sup> Para profundar na noción relativamente recente de “Graveyard poets” ou “Graveyard school” pódese consultar o libro de Eric Parisot (2013). Alí dáse conta do alto poder de popularidade que este tipo de poesía tivo no lectorado do seu tempo.



Las orillas de nuestros ríos tienen nieblas y flores, las cumbres (...), ruinas feudales con sus tradiciones sombrías, los bosques de ramas entrelazadas y de hojas que susurran, fuentes misteriosas que embellecen la mística imaginación del campesino con sus cuentos de aparecidos y las crédulas mujeres con sus cuentos religiosos<sup>6</sup>.

Efectivamente, na escena sepulcral construída con todo o aparello do máis completo imaxinario gótico non faltan os sons de ultratumba -“De gemidos quejumbrosos,/ de suspiros lastimeros,/ vago suena en el espacio/melancólico concierto...”-, os aparecidos -“los vaporosos fantasmas”-, a confusión barroca da vixilia co sono, o tópico da vida como mera ilusión, os mortos que falan cos vivos...<sup>7</sup>

Neste libro parecen contraponerse dúas figuracións da morte. Por unha banda, atopámonos con pasaxes poéticas que subliñan unha clara aspiración transcendente, e neles a defunta revístese de perfís anxelicais, puro espírito inmaterial erixido en garante do tránsito cara a un máis alá de santa unión coa divindade:

al ángel de mi esperanza  
que con sus alas ligeras,  
hacia los cielos tornara.  
¡Pobre ángel! pobre ángel mío...  
¡Cuánto en la tierra te amaba!  
¡Mas cómo no amarte cuando  
tus alas me cobijaban,  
si fueron ellas mi cuna,  
la cuna en que me arrullabas.  
Si fueron mi dulce aliento  
y el paño, ay, Dios, de mis lágrimas! (Castro 1972: 253)

<sup>6</sup> As reflexións de Murguía ao redor da situación da poesía galega do seu tempo resultan moi esclarecedoras: “Galicia no es siquiera un país á quien se ama por su desventura; Galicia, antiguo reino en pasados tiempos, hoy desgarrado girón de esta pobre nación española, no puede decir ‘he aquí mi literatura’. La literatura patria absorbe (sic) todas las inteligencias y las asimila; hoy en que la patria del sabio es el mundo, no puede formar esa poesía que decimos, y que existe en el corazón de nuestros poetas, y que se pierde entre las exigencias (sic) de otra que se alimenta con su sangre” (*La Oliva*, 31 de decembro de 1856).

<sup>7</sup> Resulta necesario advertir como neste segundo poemario, a imaxe materna coagula na imaxe da sombra que tanto daría que interpretar á crítica rosaliana: “Madre mía... madre mía,/¡ay!, la que yo tanto amaba,/que aunque no estás a mi lado/y aunque tu voz no me llama,/tu sombra sí, sí... tu sombra,/¡tu sombra siempre me aguarda!” (Castro 1972: 254).

Por outro, e simultaneamente, desprégase unha meditación que dá conta dunha morte corporal acompañada por un moroso detemento na contemplación dos efectos físicos da mesma por exemplo a corrupción temporal do corpo –“tú toda mieles y amores,/ aun de la tumba en el cieno.”–, imaxe repulsiva cuxa presenza ameazante chega a resultar do todo estraña aos ollos da súa filla: “Todo en hosco apartamiento,/ como si una extraña fuera,/ o cual si herirme pudiera,/ con el soplo de su aliento (...) / que el alma con saña dura,/ la amaba y la repelía./ Y es que el sepulcro insondable,/ con sus vapores infectos,/ mediaba entre ambos afectos,/ de un origen entrañable” (Castro 1972: 251). Aínda máis, o sepulcro físico real no que xace o cadáver da nai atopa un dobre simbólico na alma da filla:

52

Plañidero el metal vibra,  
las regiones recorriendo  
de los valles solitarios,  
de los tristes cementerios,  
y también allá en la hondura  
de las almas sin consuelo.  
¡Vasto páramo es la mía,  
como abrasado desierto,  
como mar que no se acaba,  
y en ella un sepulcro tengo  
más profundo que un abismo,  
más ancho que el firmamento,  
y al eco de las campanas  
que en él se va repitiendo,  
los esqueletos se rompen,  
de mis pálidos recuerdos! (Castro 1972: 249)

O retórico hispanorromano Marco Fabio Quintiliano sinalaba na *Institutio oratoria* que a forza da elocuencia é a capacidade do falante de mover os afectos do oínte, pero ao mesmo tempo distinguía entre dous tipos diferentes de afectos, o *ethos* e o *pathos* e aclaraba: “mientras el primero es un afecto apacible, que persuade al oyente ganándose su benevolencia, el segundo es un afecto fuerte y vehemente que domina y excita el ánimo con fuerza arrebatadora” (Quintiliano 1916: 224). Neste último sentido, parece operar o poemario de Rosalía de Castro. Libro que apela indiscutiblemente como podemos ver a unha retórica de ton alto –exclamacións, interxeccións, interrogacións retóricas, oxímoros– que atopa a súa máis eficaz xustificación na materia de

que trata –o motivo da morte da nai–, episodio estritamente biográfico que repón a vontade dun confesionalismo que se asenta na expresión sincera e inmediata dos sentimentos nun intento por mobilizar os ánimos do seu lector, con quen se busca unha identificación a partir dun argumento patético máis que ético, este segundo poemario rosaliano leva aínda un alto grao de retorización da poesía de corte elexíaca.

Efectivamente, a limitación temática imposta polo xénero, sumada ao estereotipado da poesía sepulcral, obriga a súa autora a un final altamente retórico. Tras facer alusión en reiteradas ocasións á ofrenda das bágoas derramadas e ao hiperbólico pranto en tanto manifestación externa da dor, parte constitutiva do culto funerario, homenaxe póstuma ao defunto e acto de piedade cristiá –“Hora corren hilo a hilo./Hora mis mejillas bañan,/bañan la tierra que piso/y en su amargura me empapan,/mas nadie viene, ángel mío,/¡ay!, nadie viene a enjugarlas”, o libro péchase retoricamente cos seguintes versos:

Muchos lloran y lloran y se quejan,  
y entre quejas y llantos y suspiros,  
que hijos son del dolor,  
la ruda fuerza del dolor mitigan,  
cantando al son de lira cariñosa  
con plañidera voz.

Yo ni lloro, ni canto, ni me quejo,  
mas en mi seno recogida guardo  
la hiel del corazón;  
y por eso, vivir, vivo muriendo,  
que sentir nadie sin morir pudiera,  
¡ay, lo que siento yo! (Castro 1972: 255)

*Marta Beatriz Ferrari*

Universidad Nacional de Mar del Plata

## Referencias bibliográficas

Castro, Rosalía de, “¡Mi madre!”, en *Álbum de la caridad. Juegos florales de La Coruña en 1861, seguido de un mosaico poético de nuestros vates gallegos contemporáneos*. Galiciana. Biblioteca Dixital de Galicia, <http://www.biblioteca.galiciana.gal/es/consulta/registro.cmd?id=5195> [Consulta: 21/02/2017].

Castro, Rosalía de. 1972. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar.

García Vega, Lucía. 2013. “Caminos de hierro y sal: un viaje por las ciudades de Rosalía de Castro entre 1859 y 1863”, en *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 5, n.º 1, pp. 197-216, <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen05-1/varia06.htm> [Consulta: 03/03/2017].

Hernández Pérez, Ricardo. 2001. *Poesía latina sepulcral de la Hispania Romana: estudio de los tópicos y sus formulaciones*. Valencia: Universitat de València.

Murguía, Manuel. 1856. “Variedades”, en *La Oliva. Periódico de política, literatura e intereses materiales*, <http://www.Users/Usuario/Downloads/1856-96.pdf> [Consulta: 07/03/2017].

Parisot, Eric. 2013. *Graveyard poetry: religion, aesthetics and the mid-eighteenth-century poetic*. Burlington VT / Farnham: Ashgate.

Quintiliano, Marco Fabio. 1916. *Instituciones oratorias*. Tomo I y II. Madrid: Imprenta de Perlado Páez y Compañía.

VV.AA. 1863a. “Folletín. Revista de la semana”, en *La Iberia. Diario Liberal*. 22 de marzo de 1863, <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html> [Consulta: 13/03/2017].

VV.AA. 1863b. “Gacetillas”, en *La Discusión. Diario democrático*. 24 de marzo de 1863, <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html> [Consulta: 13/03/2017].