



UNIVERSIDADE DA CORUÑA
FACULTADE DE FILOLOXÍA

TESE DE DOUTORAMENTO

*A Literatura Galega dos Séculos Escuros
e do Prerrexurdimento*

Juan Javier Baldomir Cabanas

MARZO DE 2010

*A Literatura Galega dos Séculos Escuros
e do Prerrexurdimento*

TESE DE DOUTORAMENTO



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

Doutorando: Juan Javier Baldomir Cabanas

Director: Profesor Doutor D. Luciano Rodríguez Gómez

Data: Abril de 2010

Universidade da Coruña

Departamento de Galego-Portugués, Francés e Lingüística

Facultade de Filoloxía

Visto e prace.

Director:

INFORME DO DIRECTOR DA TESE



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA
Área de Filoloxías Galega e Portuguesa

UNIVERSIDADE DA CORUÑA
TERCEIRO CICLO
12 ABR. 2010
ENTRADA n.º _____

UNIVERSIDADE DA CORUÑA
DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

15 MAR 2010

Entrada n.º 22

Facultade de Filoloxía
Campus de Elviña s/n

15071 A Coruña
Tel.: 981 167151
Fax: 981 167152

LUCIANO RODRÍGUEZ GÓMEZ, director da Tese de Doutoramento que leva por título *A Literatura Galega dos Séculos Escuros e do Prerrexurdimento*, da autoría de Xohán Xabier Baldomir Cabanas, autoriza o seu depósito para a lectura pública, xa que considera que foi completado satisfactoriamente o proceso da súa elaboración e que cumpre, segundo o seu criterio, adecuadamente cos obxectivos, metodoloxía e estrutura fixados. Igualmente considera que o traballo ten o interese e orixinalidade requiridos.

A Coruña, 15 de marzo de 2010


Asdo. Luciano Rodríguez Gómez

DIRECTORA DO DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS, FRANCÉS E LINGÜÍSTICA.

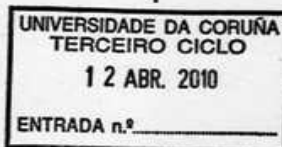
ADMISIÓN A TRÁMITE POR PARTE DO DEPARTAMENTO



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA
Dirección

Facultade de Filoxía
Campus da Zapateira
15071 A Coruña
Telf. 981 167 150 (ext. 1749). Fax 981 167 151
dirfgp@udc.es



UNIVERSIDADE DA CORUÑA
DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

22 MAR 2010

Saída n.º 16

XOSÉ MANUEL SÁNCHEZ REI, SECRETARIO DO DEPARTAMENTO DE
GALEGO-PORTUGUÉS, FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

CERTIFICA

que o Consello de Departamento, na súa reunión ordinaria do día 18 de marzo de 2010, acordou dar a conformidade para que a tese de doutoramento de D. Xohán Xabier Baldomir Cabanas intitulada *A Literatura Galega dos Séculos Escuros e do Prerrexurdimento*, orientada polo profesor D. Luciano Rodríguez Gómez, sexa remitida á Comisión de Doutoramento e inicie así o proceso da súa admisión a trámite.

E para que así conste, asino a presente certificación na Coruña a 18 de marzo de 2010.

Asdo.: Xosé Manuel Sánchez Rei

Índice:

A) INTRODUCCIÓN.....	14
B) CONTEXTO HISTÓRICO E SOCIOLINGÜÍSTICO:	16
1.b) O século XVI.....	16
2.b) O século XVII.....	23
3.b) O século XVIII.....	29
4.b) Primeira metade do século XIX.....	39
C) A POESÍA:	49
1.c) Consideracións previas.....	49
2.c) POESÍA ANTERIOR AO SÉCULO XVIII:	53
2.c.1) Poesía que trata sobre o episodio da morte do Mariscal.....	53
2.c.2) Cantiga na honra de Filipe “O Fermoso”	66
2.c.3) Diogo Bernardes:	69
2.c.3.1) <i>Alá en Monte-Rey, em Val de Lassa</i> ou <i>Soneto de Monterrei</i>	71
2.c.3.2) <i>Porque me fai amor ainda ca torto</i>	76
2.c.4) A canción galega en loor de D. Diego das Mariñas Parragués..	79
2.c.5) <i>Relación das Exequias da Raiña Dona Margarida de Austria</i> :	90
2.c.5.1) <i>Soneto galego Respice finem,</i> de Pedro Vázquez de Neira.....	92
2.c.5.2) <i>Soneto con falda de Xoán Gómez Tonel</i>	95
2.c.6) <i>Polo camiño ehí ven un home (ou Saqueo de Cangas polos turcos)</i>	99
2.c.7) <i>Décimas ao Apóstolo Santiago</i> , de Frei Martín Torrado.....	106
2.c.8) <i>Cando o crego andaba no forno</i> , de Tirso de Molina.....	115
2.c.9) Os romances galegos das Festas Minervais de 1697:	118
2.c.9.1) <i>Ja que nos pujo ò Certamen</i> , de Joan del Río e Otero.....	122
2.c.9.2) <i>Ilustre Afonso me mandan,</i> de Francisco Antonio del Valle.....	128
2.c.9.3) <i>Mandan, que se han de compòr,</i> de Xoán Correa Mendoza e Soutomaior.....	133
2.c.9.4) <i>Grande loyta de Luceyros</i> , de Xosé Gil Taboada.....	138
2.c.9.5) <i>Apolo seja connigo</i> , de Bernardo Vallo de Porras.....	143
2.c.9.6) <i>Señores eu ben quixera,</i> de Xosé Guerrero Lasso de la Vega.....	147
2.c.9.7) <i>Eu oin à meus Abòs</i> , de Fabián Pardiñas Vilardefrancos..	151
2.c.9.8) <i>OV meu Varon Eminente</i> , de Ignacio Rodríguez.....	158
2.c.9.9) <i>Fala o corbo, escoyten todos</i> , de Xoán Antonio Torrado....	161
2.c.10) Cinco cantigas anónimas.....	166
2.c.11) <i>Canto do Monte Medulio</i>	169

3.c) A POESÍA DO SÉCULO XVIII:	172
3.c.1) O <i>Clarín de la Fama</i> e os versos galegos de Xosé Noguerol e Camba.....	174
3.c.2) Anselmo Feixoo e Montenegro:	182
3.c.2.1) <i>Llanto de la flota, por una ninfa gallega</i>	183
3.c.2.2) <i>E Vos non vedes a teima</i>	189
3.c.3) <i>Escoyten que falo eu</i> , de Plácido Feixoo e Montenegro.....	194
3.c.4) Diego Antonio Zernadas e Castro:	198
3.c.4.1) <i>Ronca del Rio Miño</i>	200
3.c.4.2) <i>Befa do Rio da Chanca desairado da fonte nova</i>	203
3.c.4.3) <i>Desengano ao Pozo da Pinguéla</i>	204
3.c.4.4) Eloxio de Francisco Garrido.....	206
3.c.4.5) <i>Se pudiera darche os tranchos</i>	209
3.c.4.6) <i>Eu non sei qué hei de facer</i>	212
3.c.4.7) <i>Miña Virxe dós Dolores</i>	214
3.c.4.8) Poema galego na honra da X Marquesa de Camarasa...	217
3.c.4.9) <i>Meu Anton, nó que parolas</i>	221
3.c.4.10) <i>Morder, ou andarse en chanzas</i>	226
3.c.4.11) <i>Meu Carballo, tu estás cego</i>	228
3.c.4.12) <i>Vos decis que cante, cante</i>	230
3.c.4.13) Coplas galegas a Carlos III.....	232
3.c.4.14) <i>A Cabaza. Oferta Gallega</i>	236
3.c.4.15) <i>De agradecer no me farto</i>	239
3.c.4.16) <i>Señor! si saver queredes</i>	240
3.c.4.17) Felicitación a Catarina Garinverti.....	242
3.c.4.18) Glosas galegas de <i>Adan non pudo pecar</i>	245
3.c.4.19) <i>Con canto fai, è ten feito</i>	248
3.c.4.20) <i>Eu non pensei, meu Farruco</i>	252
3.c.4.21) <i>Ja que sodes tres Josès</i>	256
3.c.4.22) <i>Ó Pandeiro de Fol na man da Ama do crego de Aldea...</i>	257
3.c.4.23) <i>Ó Baruto da Criada de Fol peneirando à Ama do Crego</i>	259
3.c.4.24) <i>Meu chisepe, aunque che pida</i>	262
3.c.5) Xosé Cornide e Saavedra:	263
3.c.5.1) <i>Da quenta un Hidalgo de Polaina...</i>	264
3.c.5.2) <i>Anque puxeche o pucheiro</i>	269
3.c.5.3) <i>Soneto A Filida</i>	270
3.c.6) Romance de María Francisca de Isla ao Cura de Fruíme.....	273
4.c) A POESÍA DO PRERREXURDIMENTO:	278
4.c.1) <i>Un labrador que foy sarxento ós soldados do novo alistamento</i>	280
4.c.2) Antonio Arias Teixeira:	286
4.c.2.1) <i>Estando Apolo un dia no Parnaso</i>	287
4.c.2.2) <i>Son dous mozos solteiros polas trazas</i>	289

4.c.3) Manuel Pardo de Andrade, poeta:	293
4.c.3.1) <i>Mais Garrida que a rosa no seu leyto</i>	295
4.c.3.2) <i>Os Rogos d'un Gallego</i>	299
4.c.3.3) <i>Os Servís e os Liberás</i>	324
4.c.3.4) Soneto ao autor do romance galego titulado <i>Os Servís e os Liberás</i>	338
4.c.3.5) Romance pola volta de Fernando VII.....	341
4.c.4) Décima constitucional.....	345
4.c.5) Antonio Benito Fandiño, poeta:	346
4.c.5.1) Versos galegos de <i>A Dios Rogando y con el Mazo Dando</i> ...	348
4.c.5.2) <i>Satisfacción al anónimo de la Coruña,</i> <i>recibido en el correo del viernes</i>	351
4.c.5.3) <i>Sempre pensei ben de todos</i>	351
4.c.5.4) <i>Aló arriba no monte</i>	352
4.c.5.5) <i>A tua porta meniña</i>	353
4.c.6) Louvores do Cardeal Quevedo.....	353
4.c.7) Décima do <i>Aniversario Constitucional</i>	356
4.c.8) Cuartetas galegas de <i>El Fiscal de los Jueces</i>	358
4.c.9) <i>A los insurreccionados de Buron</i>	360
4.c.10) Poema ás comadres de Burón.....	363
4.c.11) Nicomedes Pastor Díaz:	365
4.c.11.1) <i>Égloga de Belmiro e Benigno</i>	368
4.c.11.2) <i>A alborada</i>	380
4.c.12) Cuarteta en favor de Isabel II, de Xoán Gómez de Castro.....	387
4.c.13) Vicente Turnes, poeta:	389
4.c.13.1) <i>Letrilla de los Labradores Gallegos</i> <i>a los Regios Desposorios de S. M.</i>	390
4.c.13.2) Poema galego en celebración da maioría de idade e do solemne xuramento de Isabel II.....	394
4.c.13.3) Poema polas vodas de Isabel II e Luísa Fernanda de Borbón.....	398
4.c.13.4) <i>Á inauguración do Liceo Artístico e Literario da Cruña</i> ...	401
4.c.13.5) Outros poemas de Vicente Turnes.....	405
4.c.14) Sobre Florencio Pol.....	406
4.c.15) <i>O Señor Pedro</i> , de Manuel Fernández Magariños.....	407
 D) O TEATRO:	 415
1.d) Consideracións previas.....	415
2.d) <i>A Contenda dos Labradores de Caldelas</i> , de Feixoo de Araúxo:	421
2.d.1) Aspectos xerais.....	421
2.d.2) Algunhas cuestións sobre o autor.....	422
2.d.3) Os personaxes.....	424
2.d.4) A acción da peza.....	427
2.d.5) Espazo e tempo.....	433
2.d.6) Métrica.....	433

2.d.7) Linguaxe e aspectos gráficos.....	434
2.d.8) Representacións.....	435
3.d) O <i>Entremés do Portugués</i> :	436
3.d.1) Aspectos xerais.....	436
3.d.2) Os personaxes.....	437
3.d.3) A acción da peza.....	439
3.d.4) Espazo e tempo.....	444
3.d.5) Métrica.....	445
3.d.6) Linguaxe e aspectos gráficos.....	445
3.d.7) Algúns apuntamentos sobre a posíbel autoría.....	446
4.d) O <i>Sainete ou Entremés de Bora</i> , de Gregorio Couto:	450
4.d.1) Aspectos xerais.....	450
4.d.2) Personaxes.....	451
4.d.3) A acción.....	452
4.d.4) Espazo e tempo.....	454
4.d.5) Métrica.....	455
5.d) O xénero do entremés na Galicia dos Séculos Escuros.....	455
6.d) A <i>Casamenteira</i> , de Antonio Benito Fandiño:	458
6.d.1) Aspectos xerais.....	458
6.d.2) Personaxes.....	459
6.d.3) Estrutura e acción.....	465
6.d.4) Espazo e tempo.....	470
6.d.5) Métrica.....	472
6.d.6) Linguaxe e aspectos gráficos.....	472
E) A PROSA:	474
1.e) Consideracións previas.....	474
2.e) TEXTOS HISTORIOGRÁFICOS:	477
2.e.1) <i>Relazón de Carta Xecutoria</i>	477
2.e.2) A <i>Historia Gótica</i> ou <i>Historia de Don Servando</i> :	483
2.e.2.1) Autoría, intencionalidade, datación e transmisión textual.....	483
2.e.2.2) Fontes.....	486
2.e.2.3) O <i>Libro Antigo de Linajes de Galicia</i> como precedente..	488
2.e.2.4) Estrutura e contidos.....	489
2.e.3) A <i>Memoria da fundación da Confraría de Cambeadores</i>	492
2.e.4) <i>Ó Apóstol Santiago. ¡Viva!</i> , de Pepe Hermitaño.....	497
3.e) CARTAS:	503
3.e.1) <i>Carta recomendada</i> , de Ramón González Senra.....	503
3.e.2) <i>Artículo comunicado</i> , de Xân de Mingucho.....	507

3.e.3) <i>A los coruñeses por sus bellas elecciones,</i> de Manuel Pardo de Andrade.....	508
4.e) ARTIGO XORNALÍSTICO:	509
4.e.1) Artigo publicado na <i>Estafeta de Santiago</i>	509
4.e.2) <i>Respuesta a T. C. M. B...</i> , de Antonio Benito Fandiño.....	511
F) VILANCICOS DE NADAL E REIS:	512
1.f) Consideracións previas.....	512
2.f) Causas do nacemento do vilancico galego.....	515
3.f) Breve historia do vilancico galego.....	518
4.f) Vilancicos de galegos e vilancicos en galego.....	522
5.f) Principais autores:	524
5.f.1) Marcos Parceró.....	525
5.f.2) Antonio María Castro e Neira.....	528
5.f.3) Luís Corral.....	532
5.f.4) Xacinto Romualdo López.....	535
6.f) Clasificación temática do vilancico galego.....	535
7.f) Continuación do xénero.....	557
G) DIÁLOGOS E OUTRAS FORMAS PARATEATRAIS PROFANAS:	560
1.g) Consideracións previas.....	560
2.g) <i>Diálogo de Alberte e Bieito</i> :	564
2.g.1) Aspectos xerais.....	564
2.g.2) Adscrición xenérica.....	566
2.g.3) Personaxes, acción, espazo e tempo.....	569
2.g.4) Métrica.....	575
3.g) <i>Coloquio de 24 Gallegos Rústicos</i> , de Frei Martín Sarmiento:	576
3.g.1) Información sobre o autor.....	576
3.g.2) Aspectos xerais da obra.....	579
3.g.3) Personaxes.....	590
3.g.4) Estrutura e temáticas.....	605
3.g.5) Espazo e tempo.....	621
3.g.6) Algúns apuntamentos sobre o estilo de Frei Martín Sarmiento...	623
4.g) <i>Diálogos dos Esterqueiros</i> :	625
4.g.1) Aspectos xerais.....	625
4.g.2) Personaxes.....	628
4.g.3) A acción do <i>Primeiro Diálogo dos Esterqueiros</i>	630
4.g.4) A acción do <i>Segundo Diálogo dos Esterqueiros</i>	637
4.g.5) Espazo e tempo.....	643
4.g.6) Métrica.....	644

5.g) <i>Proezas de Galicia</i> , de Xosé Fernández Neira:	645
5.g.1) Aspectos xerais da obra e información sobre o autor.....	645
5.g.2) Personaxes.....	651
5.g.3) A acción.....	656
5.g.4) Espazo e tempo.....	677
5.g.5) Algúns apuntamentos sobre o estilo de Fernández Neira.....	679
6.g) <i>Conversación entre los Compadres Bértolo y Mingote</i> , de R. F.:	680
6.g.1) Aspectos xerais.....	680
6.g.2) Personaxes, acción, espazo e tempo.....	682
7.g) <i>Conversa no Adro</i> , de F. R. A.:	687
7.g.1) Aspectos xerais.....	687
7.g.2) Personaxes.....	688
7.g.3) A acción.....	690
7.g.4) Espazo e tempo.....	695
8.g) <i>Diálogo entre Dominjos e Farruco...</i> :	696
8.g.1) Aspectos xerais.....	696
8.g.2) Personaxes.....	698
8. g. 3) A acción.....	699
8.g.4) Espazo e tempo.....	705
9.g) As dúas partes da <i>Tertulia na Quintana</i> :	705
9.g.1) Aspectos xerais.....	705
9.g.2) Personaxes.....	707
9.g.3) A acción de <i>La Tertulia en la Quintana...</i>	710
9.g.4) A acción de <i>Sigue la Tertulia en la Quintana...</i>	719
9.g.5) Espazo e tempo.....	726
10.g) <i>A Parola Polêteca...</i> :	728
10.g.1) Aspectos xerais.....	728
10.g.2) Personaxes.....	729
10.g.3) Estrutura e acción.....	731
10.g.4) Espazo e tempo.....	740
11.g) <i>Diálogo entre Dos Labradores Gallegos Afligidos</i> <i>y un Abogado Instruído...</i> , de Pedro Boado Sánchez.....	741
12.g) <i>Diálogo entre Gorecho é Mingos</i> :	745
12.g.1) Aspectos xerais.....	745
12.g.2) Personaxes, acción, espazo e tempo.....	745
13.g) A serie de <i>Diálogos na Alameda</i> :	747
13.g.1) Aspectos xerais.....	747
13.g.2) Personaxes.....	749
13.g.3) A acción do <i>Diálogo en la Alameda...</i>	751
13.g.4) A acción do <i>Diálogo 2º en la Alameda...</i>	757
13.g.5) A acción do <i>Diálogo Tercero en la Alameda...</i>	762
13.g.6) Espazo e tempo.....	766

14.g) A serie de <i>Tertulias de Picaños</i> :	767
14.g.1) Aspectos xerais.....	767
14.g.2) Personaxes.....	769
14.g.3) A acción de <i>La Tertulia de Picaños</i>	771
14.g.4) A acción de <i>Núm. 2º. Sigue la Tertulia de Picaños</i>	776
14.g.5) Espazo e tempo.....	781
15.g) <i>Parola de Cacheiras</i> :	782
15.g.1) Aspectos xerais.....	782
15.g.2) Personaxes.....	785
15.g.3) A acción.....	787
15.g.4) Espazo e tempo.....	801
16.g) <i>A Tertulia dos Concheiros</i> ...:	801
16.g.1) Aspectos xerais.....	801
16.g.2) Personaxes e acción.....	802
17.g) <i>Encuentro y Coloquio que Tuvieron na Pontella da Chainsa</i> ...:	805
17.g.1) Aspectos xerais.....	805
17.g.2) Personaxes.....	806
17.g.3) A acción.....	808
17.g.4) Espazo e tempo.....	812
18.g) Os diálogos de Ramón Varela:	812
18.g.1) <i>O Litigante Labrador</i> :	813
18.g.1.1) Personaxes, acción, espazo, tempo e métrica.....	815
18.g.2) <i>Conversa entre os Arrieiros</i> ...:	819
19.g) Os diálogos en verso de Vicente Turnes.....	821
H) CONCLUSIONES.....	824
-BIBLIOGRAFÍA.....	828

A) INTRODUCCIÓN:

En máis de unha ocasión, tendeu a se dicir que Fernão López (1380?-1460?) é o último representante do período común das literaturas galega e portuguesa. Para algúns estudiosos, a partir da obra deste cronista o sistema literario portugués fica independente das representacións literarias desta banda do Miño. Desde ese momento, debido ás circunstancias históricas derivadas das mudanzas políticas sufridas, Galicia non contará cun sistema literario propio até o século XIX. O noso propósito para a realización deste traballo non é outro que o de analizarmos a literatura desta etapa intermedia, a literatura comprendida entre finais do século XV e o ano 1840. Establecemos este límite inferior debido a que con posterioridade relativamente inmediata a 1483 encontramos (*a priori*) a primeira manifestación poética non medieval, mentres que fixamos o superior en 1840 porque é nesta data onde atopamos os últimos testemuños literarios realizados con anterioridade a 1842, data en que principian a súa actividade escrita (en lingua galega) os chamados Precursores (Cfr. Aneiros, R.; 2008). En relación con isto último cómpre explicarmos que a noso xuízo o Prerrexurdimento finaliza a principios da década de 1840 (e non en 1863) por causa dos inicios do movemento Provincialista, corrente política que influíra na proliferación da actividade poética galega e que, asemade, propiciará un cambio de rumbo nas nosas letras. Por isto consideramos que o Período Precursor é unha fase primaria do Rexurdimento. Con todo, acharemos algúns escritores que produzan a medio camiño entre os dous períodos, como son Vicente Turnes ou Ramón Varela.

Noutra orde de cousas, temos que a literatura dos Séculos Escuros e de boa parte do Prerrexurdimento foi sempre vista, normalmente, como un material idóneo para a realización de estudos lingüísticos. Aínda así, este instrumental filolóxico constitúe un conxunto de testemuños literarios válidos para confirmar que, durante esta época, a lingua galega non careceu totalmente de creación escrita. Por esta causa un dos nosos obxectivos reside

en realizarmos un estudo crítico-literario (que non ecdótico) dos textos literarios escritos en galego durante esta etapa. Principalmente, pois, pretendemos elaborar coa realización desta tese un estudo crítico das creacións literarias desta época, o cal sería feito de xeito individualizado, mais sen perder en ningún momento a perspectiva conxunta desta fase da literatura. Por tanto, non nos interesa tanto a edición crítica dos escritos literarios datados nos Séculos Escuros e no Prerrexurdimento como o estudo crítico-literario dos mesmos.

Este estudo crítico, por outra banda, valeríanos para presentar a diversidade temática existente entre os textos galegos desta época e, por tanto, para tencionar desbotar certos tópicos sobre a literatura desta fase, creación que tendeu a ser reducida, como xa arriba dixemos, ao papel de material filolóxico. Para isto, procederemos ao longo das páxinas desta tese á realización dunha lectura crítica e individual de todos os textos que coñezamos datados desta etapa, se ben temos que advertir que non trataremos os escritos literarios descubertos no ano 2009 que non foron aínda publicados, sendo estes os respectivos achados de poemas efectuados por Ramón Mariño Paz e Gonzalo Navaza e mais un manuscrito do século XVIII asinado por Pedro Otero, titulado *Ystoria dela Santa Yglesia de Iria Flavia e Translacion á Compostelá* e descuberto por un equipo de investigadores coordinado por Camino Noia Campos.

Finalmente, tendo en conta as particularidades periódicas dos diferentes xéneros, que nos impiden realizarmos unha división cronolóxica linear e/ou uniforme, trataremos neste noso traballo cada texto en función da súa adscrición xenérica, de xeito que dedicaremos un capítulo para a poesía, outro para o teatro, outro para a prosa, outro para os vilancicos e por fin outro máis para os diálogos e as formas parateatrais profanas. Porén, non podemos desprezar a consideración de que a literatura é sempre elaborada no medio dunhas circunstancias históricas determinadas (e con frecuencia tamén determinantes), motivo polo que dedicaremos un capítulo á explicación do contexto histórico e sociolingüístico, o cal desenvolvemos a continuación.

B) CONTEXTO HISTÓRICO E SOCIOLINGÜÍSTICO:

1.b) O século XVI:

Malia que este epígrafe leva por título “O século XVI”, debemos remontarnos até finais do século XV. Isto é debido a que o denominado polo Padre Zurita como o “proceso de doma e castración do Reino de Galicia” (o cal tamén é coñecido como a “segunda substitución nobiliaria”) foi, sen dúbida, un dos acontecementos máis determinantes para o comezo da primeira das etapas que nos ocupa neste traballo: a dos Séculos Escuros.

O reinado de Isabel I de Castela trouxo a Galicia unha recomposición da orde social, “unha especie de recomposición da orde feudal” en palabras do historiador Pegerto Saavedra (2007a:13), sistema feudal que xa levaba en crise desde o ocaso do século XIV, cuxa máxima expresión (xa no XV) foron as Revoltas Irmandiñas¹.

A partir de 1480, unha vez consolidados os Reis Católicos nos tronos de Castela e de Aragón, após da vitoria das tropas isabelinas sobre as partidarias de Xoana “a Beltranexa” na terrorífica guerra civil de 1479, Galicia “perde o poder de autoregularse; converténdose nun Reino dirixido, “virreinalmente” pola Audiencia e intégrase no espacio económico propio do incipiente sistema mundial” (Carballo, F. ; 1997:207).

Como vemos, o goberno dos Reis Católicos non só levou ao noso país unha reestruturación social e económica (común a todos os territorios do imperio castelán), senón tamén o sometemento de Galicia ao poder centralista de Castela, a través da substitución nobiliaria acontecida desde 1482. Isto foi debido a que, coa excepción de Pedro Álvarez de Soutomaior, máis coñecido como Pedro Madruga, o resto dos aristócratas galegos non se definiran

¹ As Revoltas Irmandiñas parten do contexto do incremento da violencia nobiliaria (laica) e do abuso fiscal por parte deste estamento, de modo que loitarán unidos (sen éxito) contra a alta nobreza o campesiñado, a baixa fidalguía, a burguesía urbana e a nobreza eclesiástica, cada un perseguindo un obxectivo diferente. Houbo basicamente dúas guerras irmandiñas. A primeira, que recibiu o nome de *Fusquenlha*, tivo lugar en 1431 no norte das actuais provincias de Lugo e A Coruña. A segunda, a gran revolta, desenvolveuse entre 1467 e 1469.

claramente como antisabelinos, pese a que tampouco se mostraron favorábeis ao bando vencedor de xeito explícito (Saavedra, P.; 2007a:21). *De facto*, o arcebispo Fonseca I e mais unha parte da nobreza apoiaron á Católica. De todos os modos, a nova raíña xa tiña en mente de antemán o establecemento dunha nova orde social e política, polo que os feitos arriba comentados deberon influír no desenvolvemento dos acontecementos, mais non dun xeito determinante.

O 17 de Setembro de 1483 tivo lugar a execución pública do mariscal Pero Pardo de Cela, e en 1486 Pedro Madruga morría en estrañas circunstancias mentres pasaba a súa estadía nun mosteiro ao que acudira coa fin de obter o perdón dos monarcas. Segundo recolle Pegerto Saavedra (2007a:26), Vasco de Aponte insinuou que o deceso de Pedro Álvarez de Soutomaior consistiu nun “covarde asasinato”. Exterminaba así o poder real dous dos seus principais opositores. Mais as ditas execucións converteron ás súas vítimas en heroes, en símbolos da resistencia contra a imposición castelá, sendo incluso personaxes principais e idealizados de significativos textos literarios, desde o *Pranto da Frouseira* (fins do século XV) até o *Erros e Ferros de Pedro Madruga* (1972) de Manuel Lourenzo, pasando polo *Pedro Madruga* (1897) de Cuveiro Piñol, *O Mariscal* (1921) de Ramón Cabanillas e Antón Vilar Ponte, *O Desengano do Prioiro* (1952) de Ramón Otero Pedrayo ou o *Pedro Madruga* (1971) de Daniel Cortezón.

Aínda tendo en conta todo o que levamos exposto nestas liñas, queremos destacar as seguintes palabras do historiador citado no parágrafo anterior:

A excepción do mariscal Pedro Pardo de Cela e de Pedro Madruga, non pode afirmarse que a aristocracia galega fose moi castigada polos Reis Católicos, e de feito acabou admitindo unha forte autoridade real e incorporándose á vida cortesá. Talvez porque non lle quedou outra saída, ante a presión militar ou ante outros medios de coacción que tiñan os monarcas, que como xuíces supremos podían intervir nos preitos entre liñaxes e casas, e favorecer a un mando ou a outro; condicionaban os casamentos, ameazaban con incorporar ao patrimonio real rendas das cales os nobres non tiñan título... (Saavedra, P.; 2007a:26).

A maior parte da nobreza galega laica fai da Corte Real o seu fogar e convértese nun ente alleo á terra de orixe, de modo que xorde a clase fidalga

como un estamento forte que funciona de intermediario entre o campesiñado e a nobreza cortesá, chegando a compartir (e mesmo a rivalizar, en épocas posteriores) a hexemonía territorial do país coa nobreza eclesiástica.

O poder político está representado a partir da instauración da nova orde pola figura do Capitán Xeneral quen, instalado na Coruña e imposto pola monarquía, pasa a facerse cargo da Real Audiencia, de maneira que Galicia fica sometida por completo á Coroa de Castela. A Real Audiencia funcionaba, segundo Francisco Carballo (1997:261), cun “Xustiza” maior, tres oidores, catro escribáns, alabardeiros e alguacís. O poder político completábase coas Xuntas do Reino de Galicia.

Mais este sometemento e mais este centralismo político levan aparelado o inicio do proceso de substitución lingüística e o progresivo incremento da minorización e da ridicularización da lingua galega, o cal redundou á súa vez no desgaste do sistema literario galego até o punto de quedar desartellado². Aumenta o número de funcionarios que, ou ben proceden de Castela ou ben, pese a seren nativos de Galicia, ven as súas actuacións públicas e institucionais amplamente controladas por un funcionariado castelán de rango superior .

Como podemos apreciar en Manuel Portas (1993:59), desde o ano 1480, malia non se producir de forma explícita unha prohibición de uso do idioma galego por parte dos escribáns nos documentos oficiais, si existiu a obriga de que os formularios estivesen escritos en español para seren revisados polos membros do Real Consello (de orixe castelá). Evidentemente, naquela época era moito máis custosa a elaboración de dúas copias (unha en galego e outra en español) do que é na actual, así que os tabelións optaron ben pronto por realizaren unicamente a versión dos documentos exixida pola legalidade vixente naquela altura (ou sexa, a versión en lingua castelá).

Situacións como as apuntadas nos dous parágrafos anteriores foron creando, co paso dos anos, a idea de que o castelán era o único idioma válido

² A isto habería que lle engadir a decadencia cultural da nobreza e a falta de asunción das “obrigas” literarias dunha burguesía aínda por consolidar. Cfr. Monteagudo, H. (1999:199).

para o trato coa administración e co poder político (se exceptuamos o caso da fidalguía rural galega). Esta ecuación mental que iguala a lingua española co poder e co prestixio político non foi nin moito menos casual, senón claramente intencionada. A política dos Reis Católicos tencionará uniformar lingüisticamente o imperio, como ben indican as palabras que Elio Antonio de Nebrija dedica na súa *Gramática de la Lengua Castellana* (1492) á súa raíña e alumna de latín Isabel I de Castela:

Que después que uestra Alteza metiesse debaxo de su iugo muchos pueblos bárbaros e naciones de peregrinas lenguas, et con el vencimiento aquellos tendrían necesidad de recibir las leies quel vencedor impone al vencido, et con ellas nuestra lengua, entonces, por esta mi Arte, podrían venir en el conocimiento della, como agora nos otros desprendemos el de la gramática latina para deprender el latín. I cierto assí es que no sola mente los enemigos de nuestra fe, que tienen la necesidad de saber el lenguaje castellano, mas los vizcaínos, navarros, franceses et italianos, et todos los otros que tienen algún trato et conversación en España et necesidad de nuestra lengua, si no vienen desde niños a la deprender por uso, podrán la más aina saber por esta mi obra.³

Esta tesitura de minusvalización da lingua galega seguiu o mesmo camiño e atendeu ás mesmas causas no ámbito eclesiástico. De feito, o clero xogou un papel determinante no plano político, no plano económico-social e tamén no plano lingüístico. Os cargos de maior importancia dentro do ámbito relixioso estaban destinados case sempre a homes foráneos. O mundo galego da Igrexa non respondeu cunha pasividade total e presentou protestas fronte a esta nova situación, tal e como recolle Ramón Mariño Paz (1998:204). Pon este autor como exemplo as queixas levadas polo cabido compostelán ante o arcebispo (nativo de Córdoba) Juan de San Clemente e Torquemada, a través dun *Memorial de Cargos* (1597). Un dos motivos de descontento aos que aludía o cabido de Compostela radicaba no descoñecemento da lingua galega por parte das dignidades eclesiásticas. E é que naquela altura a maior parte da poboación galega era monolingüe en galego, como exemplifica o caso do bacharel Olea quen, sendo natural da poboación castelá de Villapando, caeu na obriga de realizar un vocabulario bilingüe galego-castelán (1536), interrompido bruscamente na voz *Ostilla* por causa da súa morte (Cfr. Mariño Paz, R.; 1998:315). De todos os xeitos, os poucos galegos que ocuparon

³ Citamos por Mariño Paz, R. (1998:231-232).

grandes cargos na Igrexa non se implicaron (salvo excepcións) con Galicia nin coa restitución do seu idioma, senón que funcionaron como axentes no proceso de asimilación. Alude igualmente este estudoso ao feito de as dignidades clericais do país eran destinadas a outros puntos da Coroa castelá, chegando a afirmar que:

(...) por exemplo, (...) don Rodrigo de Castro, promovido á sede arcebispal hispalense en 1582, levou canda a el a moitos compatriotas galegos, de modo que o Padre Gándara, Manuel Murguía e Armando Cotarelo Valledor chegaron a considerar verosímil que durante aqueles anos correse adoito o idioma galego en moitos dos diálogos mantidos na curia sevillana. (Mariño Paz, R. ; 1998:205).

Todo este proceso castelanizante do ámbito eclesiástico agrávase se temos en conta que (non só no século XVI, tamén no XVII e no XVIII) o clero secular era en proporción superior en número en Galicia que no Centro e Sur da Península Ibérica (Cfr. Saavedra; 2007a:65).

Mais a substitución de membros do clero galegos por eclesiásticos foráneos non foi a única causa que incidiu na españolización idiomática da Igrexa. En 1562 tivo lugar o Concilio de Trento, no cal se acordou que a mensaxe relixiosa dos cregos fose enviada nas linguas vernáculos propias de cada territorio. Isto, así explicado, non tería por que presentar un atranco para a lingua do país. De feito, sabemos a través de Portas (1993:59) que o acordo do Concilio de Trento arriba referido foi levado á práctica en Euskadi, até o punto de que os primeiros escritos en éuscaro foron catecismos impresos e difundidos por mandato da Igrexa vasca. Porén no caso de Galicia, debido á procedencia dos seus cargos eclesiásticos e ás causas políticas, tomouse o español como lingua vernácula, de maneira que os actos litúrxicos tiñan o castelán como lingua vehicular.

Relacionado co ámbito eclesiástico, debemos ter en conta que no século XVI foi instaurado de xeito definitivo o sistema inquisitorial en Galicia. E é que tal e como podemos ler en Jaime Contreras (1982:23), as primeiras noticias que encontramos do Tribunal da Inquisición remítennos á Compostela do ano 1520, polo que o Santo Oficio chegou ao noso país con carácter serodio (vid. Carballo, F.; 1997:251-252).

E nos relixiosos recaía en boa parte o mundo do ensino. Como indica Ramón Villares (2004:227), apareceron desde a segunda metade do século XVI cátedras de gramática e de latinidade, nas que se ensinaban coñecementos básicos de lingua, retórica e historia; as cales estaban destinadas a que os alumnos das mesmas puidesen acceder aos estudos superiores. Estas cátedras asentáronse nas principais vilas e cidades de Galicia, e convivían cos centros educativos eclesiásticos, o cal non exclúe que fosen en ocasións as cátedras rexidas por ordes clericais. A medio camiño entre as cátedras e os estudos universitarios figuraban os colexios fundados polos xesuítas, entre os que Villares (2004:227) destaca o de Monterrei (fundado en 1555) e o de Monforte (orixinado en 1592).

Falando dos estudos universitarios, diremos que nesta décimo sexta centuria apareceu a máis antiga das universidades galegas: a compostelá. Con Henrique Monteagudo (1999:216), Villares (2004:229) e Pegerto Saavedra (2007d:120), podemos asegurar que a Universidade de Santiago de Compostela tivo os seus antecedentes na Escola de Gramática fundada por Lope Gómez de Marzoa no ano 1495, sendo posteriormente ampliado grazas ao mecenado de Diego de Muros. Xa na década de 1520, baixo o mecenado do arcebispo Alonso Fonseca III “O Grande”, fundaríase o Colexio de Santiago Alfeu ou de Fonseca (1522), o cal foi fusionado en 1526 co Estudio Vello, dando lugar de xeito definitivo á Universidade. Esta ten a súa importancia no que respecta á literatura, acadando pleno significado este enunciado nas Festas Minervais de 1697.

Mais se por algo se caracterizou o século XVI no contexto peninsular, e se houbo un feito que marcou o contexto europeo desta altura, ese foi o proceso de colonización de determinados enclaves da costa da África subsahariana e da costa asiática e do Centro e Sur de América. Estámonos a referir, como non, á formación dos imperios portugués e español, os cales iniciaron no século XV (a época dos descubrimentos) co reinado de Henrique “O Navegante” en Portugal (1448-1460) e coa chegada de Cristovo Colón á Illa de San Salvador, actualmente coñecida como Xamaica (1492).

A participación galega no proceso de expansión de Portugal, se descontamos a de figuras illadas como a de Joam de Nova, foi practicamente inexistente. Mais o feito de que Galicia ficase integrada na Coroa de Castela non contribuíu a que a participación dos galegos na conformación do Imperio Español fose maior que a documentada no caso da expansión lusa, de modo que non pasou de ser moi escasa. Se temos en conta os datos reflectidos en Pilar Cagiao Vila e María Luísa J. Pazos Pazos (2007a:36), vemos como a presenza galega na fase antillana (1493-1519) foi tan só dun 2%, mentres que entre 1519 e 1521 P. Boyd Bowman só contabilizou 29 galegos nas primeiras expedicións de conquista de América Central (Cfr. Cagiao Vila, P. e M^a. L. J. Pazos Pazos; 2007a:42).

Esta escasa achega galega nas conquistas coloniais tivo un efecto positivo en Galicia, xa que non freou a explosión demográfica á que asistimos no século XVI. De todos os xeitos, o crecemento poboacional do país viuse afectado pola tentativa de Filipe II de repoboar con galegos o territorio andaluz das Alpuxarras, tal e como informa Francisco Carballo (1997:212). A pesar disto, como afirma este mesmo historiador, só conseguiu o poder real que se instalasen nesa zona uns 5689 galegos, dos cales xa non ficaba ningún a fins de século debido á morte e abandono dos participantes no proxecto. Tampouco pararon o crecemento demográfico galego as moitas campañas militares que desenvolveu o imperio en Europa na súa época de apoxeo, sobre todo nos reinados de Carlos V e de Filipe II.

Finalmente, no século XVI, no seu último terzo, agromará de novo a conflictividade social. As revoltas campesiñas antifeudais do século XV foran freadas pola orde absoluta imposta polos Reis Católicos. Mais esta axitación reaparecerá nos últimos trinta anos da centuria que neste apartado tratamos, a cal puido ser propiciada, como indica Pegerto Saavedra (2007b:108), porque as “cidades e vilas litigan a miúdo por motivos fiscais”. Aínda por riba, Filipe II reforzará os órganos de administración real, acadando estes máis poder. Alén disto prodúcense mudanzas no sistema fiscal, existen conflitos de rivalidade local e aumentan a poboación e a presión sobre o espazo comunal

(Saavedra, P.; 2007b:109). Todo isto derivará en expedientes e preitos, dos cales falaremos en apartados posteriores. Mais as tensións agrarias serán moito máis numerosas no século XVII, centuria da que falaremos a continuación.

2.b) O século XVII:

Mais o século XVII non só continuou cos problemas agrarios do XVI, senón que tamén principiou cos ataques sufridos polas zonas costeiras do país. Xa en 1589 o pirata Drake cercara a cidade da Coruña, unha das poucas urbes galegas amuralladas naquela época. Este episodio histórico deu lugar ao mito de María Pita, o cal sería levado á literatura por Florencio Vaamonde Lores no seu poema épico de 1894 *Os Calaiicos*.

A resistencia existente no interior da cidade herculina, unida á axuda que prestaron as milicias enviadas polos condes de Lemos e Monterrei, fixeron que o filibusteiro recuase, mais este desquitouse da súa derrota coruñesa saqueando Vigo, un lugar por daquela indefenso (Cfr. Carballo, F.; 1997:225).

En 1617 a vila de Cangas foi asaltada por piratas árabes, feito que pasará á historia sobre todo polo proceso iniciado a “María Soliña”, e que foi literaturizado na composición coñecida como *Saqueo de Cangas polos turcos*, poema que será tratado polo miúdo neste traballo. De todos os xeitos, esta situación de saqueos musulmáns viuse reducida (aínda que non solucionada) a partir de 1621, ano en que a paz asinada cos holandeses en 1609 ficou en papel mollado, o cal axudou a que se intensificase a vixilancia nas costas galegas, posto que a actividade militar concentrábase até aquel momento na zona do Mediterráneo. Entre 1623 e 1639 xurdiron varias tentativas de crear a Armada do Reino de Galicia, mais todas elas foron infrutuosas (Cfr. Saavedra, P.; 2007c: 101-104).

Uns anos antes do episodio histórico arriba referido, tivera lugar o pasamento da raíña consorte Margarida de Austria, filla do arquiduque

Carlos de Austria e esposa do emperador español Filipe III. Durante a súa etapa no trono, a raíña descubriu as intencións do Duque de Lerma e deu a coñecer un caso de corrupción na Corte, grazas á axuda do seu confesor Luís de Aliaga. Este episodio da súa vida fíxolle gozar dunha boa aceptación na Casa Real. Alén disto, Margarida de Austria morreu nova, con tan só 26 anos de idade. Talvez por estes dous motivos a consternación pola morte da raíña fose grande no Reino de Galicia, xa en 1612 é publicado o cancionero das *Exequias á Raíña Margarida*, no cal se recollían composicións elexíacas na súa honra.

Canto ao plano institucional, Galicia recupera o voto en Cortes no ano 1623, deixando de depender de Valladolid. Porén, continúan a ser estranxeiras as persoas que exercen os cargos gobernamentais, co que fica acrecentada a dependencia política respecto de Castela. Ademais, no plano eclesiástico, o país segue coa mesma tesitura que no século anterior. Mais a dependencia eclesiástica tencionou ser agrandada até o punto de tocar incluso o nivel simbólico. E é que naquela altura existía unha polémica consistente en considerar se o Apóstolo Santiago debía ser o único patrón das Españas ou se, pola contra, debía compartir esta honra coa abulense Santa Teresa de Xesús. A dita polémica foi a que motivou a existencia das *Décimas ao Apóstolo Santiago* (1627), nas que Frei Martín Torrado sae en defensa de Santiago Zebedeu.

Proseguindo co plano simbólico, nesta época continúa a mala consideración dos galegos por parte dos casteláns. Como indica Monteagudo (1999:228), no século XVII asistimos a un grande dinamismo migratorio por parte dos galegos, o cal xa viña desde a centuria anterior. Os destinos de acollida eran as cidades de Lisboa e Madrid. O propio Henrique Monteagudo afirma no mesmo lugar que no “século XVII España era un país de criados”, de maneira que a Casa Real fixaba a pauta da vida nobre. Incluso chegaron a ser establecidos niveis xerárquicos entre os criados. Normalmente, os postos de traballo desenvolto polos galegos e galegas (*laciaos, fregonas,...*) estaban no estrato inferior. Deste xeito:

A figura dos galegos e de Galicia que se forxa no imaxinario castelán, ao que contribúe de xeito sobresaínte a literatura do Século de Ouro, particularmente o teatro, créase a partir precisamente destes desafortunados que proceden dos sectores sociais máis desfavorecidos en Galicia, e que van instalarse entre as clases sociais máis baixas das cidades principais do centro (Monteagudo, H.; 1999:229).

Créase desta forma o chamado complexo de *auto-odio*, do que falan autores como Pensado (1985) ou o propio Monteagudo (1999), até o nivel de que moitos dos nosos compatriotas en Castela negaban a súa orixe galega, chegando a se facer pasar por portugueses, dada a boa consideración da que gozaban os lusos naquela altura (Monteagudo, H.; 1999:230). A reputación dos galegos no estranxeiro, sobre todo en Portugal, pode ser apreciada de modo considerábel nas pezas teatrais dos Séculos Escuros que conservamos a día de hoxe.

Por outra banda, a natalidade no século XVII rexistra taxas baixas para a época, se ben a diminución no número de nacementos na primeira metade desta centuria foi unha característica común a case toda Europa (Cfr. Domínguez, A. ; 1997:246-247). A esperanza de vida sitúase en torno aos sesenta anos. Afirmo Francisco Carballo (1997:210) que a natalidade en Galicia era nesta fase dun 35'5 por mil. Igualmente asegura este mesmo autor que no século XVII as vilas e cidades costeiras perderon poboación debido á escaseza da pesca. A importancia que adquiriu a pesca fluvial, a cal comparte coa caza o monopolio da subsistencia en zonas rurais (Cfr. Carballo, F.; 1997:218), vémosa na peciña dramática *A Contenda dos Labradores de Caldelas* (1671), da autoría do licenciado Gabriel Feixoo de Araúxo.

Mais a mediados da centuria XVII, segundo podemos ler en Ramón Villares (2004:200), o país viviu unha explosión demográfica que se prolongará até o século seguinte, crecemento que tamén se producirá noutros lugares da Península Ibérica como Granada e Valencia (Cfr. Domínguez, A.; 1997:248).

Outro aspecto histórico que aparece reflectido na obra teatral de Feixoo de Araúxo é o da emancipación portuguesa, tendo lugar a mesma de xeito definitivo no ano 1669. En 1578, o rei lexítimo de Portugal, Don Sebastián, faleceu aos seus catorce anos na batalla de Alcácer Quivir, durante a fracasada

tentativa de conquistar os Algarves (o Norte do continente africano). Tras dous anos de rexencia do seu tío o cardeal Don Henrique, Filipe II (fillo de Isabel de Portugal) fixo valer os seus dereitos de herdanza materna e subiu ao trono portugués no ano 1580. Desde aquel momento, a Coroa do país veciño quedou anexionada á Coroa de Castela, dando comezo ao período da monarquía dual ou dos Filipes (dado que coincidiu esta etapa cos reinados de Filipe II, III e IV). Portugal conservou, de todas as formas, as súas institucións metropolitanas e as súas dependencias coloniais (Cfr. Domínguez, A.; 1997:285), polo que a súa unión a Castela non foi igual que a unión de Galicia ao trono castelán.

A forte crise económica que trouxo o reinado do cuarto dos Filipes provocou un motín en Évora no ano 1637, o cal foi desartellado de modo severo. En Decembro de 1640 Lisboa asistiu a un levantamento contra o poder español que triunfou sen oposición. No Sur de Galicia as poboacións das zonas fronteirizas padeceron negativamente as consecuencias propias deste tipo de conflitos bélicos, en forma de aloxamentos de tropas de paso e mais de saqueos (Cfr. Saavedra, P.; 2007c:104). A partir do mes de Decembro de 1640 o Capitán Xeneral desprázase cara ao Sur do país coa finalidade de repeler o levantamento luso. Con el irán todos os membros da Xunta do Reino de Galicia. Con todo, a desorganización militar foi constante durante os primeiros anos deste conflito bélico.

Tal e como informa Pegerto Saavedra (2007c:107-108), tanto as levas de mozos como a forte presión fiscal derivada do estado de guerra provocou que, segundo sinalaba en 1657 Jerónimo de Barrionuevo, houbera grupos de galegos que ameazasen con se uniren ás tropas portuguesas. O descontento co proceso de reconquista portugués deixouse ver con intensidade na cidade da Coruña, xa que en 1662 asistimos neste lugar a un motín contra os rexedores.

Desde 1663 os portugueses actuaron co forza tanto sobre o Baixo Miño como sobre a Raia Seca. Varias poboacións da zona de Monterrei foron arrasadas, o cal motivou un desprazamento das tropas. O dito movemento tivo consecuencias especialmente negativas tanto para Tui (que ficou

desgornecida) como para Vigo, posto que Bouzas foi asaltada e incendiada e a propia Vigo foi saqueada en 1665.

Despois de anos de sitios e batallas como estas, Filipe IV quixo realizar un último esforzo para recuperar a súa hexemonía sobre os lusos, mais coa axuda dos franceses e dos británicos os portugueses lograron defenderse e rexeitar as forzas españolas (Cfr. Domínguez, A.; 1997:286). Así, Portugal conseguiría a restauración da súa independencia no ano 1668. As consecuencias destes anos de enfrontamentos producidas tanto no plano económico como no simbólico resúmeas Pegerto Saavedra no parágrafo reproducido a seguir:

A guerra de Restauración de Portugal, que durou 27 anos, significou notables sacrificios ao Reino no seu conxunto e de modo especial ás poboacións da raia. As consecuencias doutra orde que puido ter, en concreto na consideración mutua que se tiñan galegos e portugueses, son mal coñecidas. Entre as elites probablemente fomentouse o distanciamento, e incluso a hostilidade; entre o pobo, en especial o fronteirizo, habituado aos contactos cotiáns, as cousas talvez fosen doutra orde e as relacións de todo tipo pronto se restableceron (Saavedra, P.; 2007c: 113).

Canto ao plano comercial e económico, Galicia chegou nunha mala situación a esta centuria, a cal xa se viña dando desde finais do XVI. Esta precariedade económica foi debida a causas monetarias, climáticas e á perda (en 1573) do dereito de comercio da Coruña con América. A partir de 1631 iníciase unha fase de crecemento económico, freado no Sur do país polas accións bélicas a prol da independencia portuguesa ás que aludimos no parágrafo anterior (Cfr. Carballo, F.; 1997:226). A situación de Galicia neste nivel resúmea Francisco Carballo no seguinte parágrafo:

Mentres a España do século XVII servía de correa de transmisión entre os centros europeos e as colonias, importaba tecidos e peixe seco para o consumo e a exportación, Galicia defendía a súa produción ubicando no rural a artesanía. Os gremios perderon o control desa produción; os mesmos campesiños eran comerciantes; dábase unha decadencia urbana, pero a resistencia global e crecemento agrario indica que estamos nunha “semi-periferia” e non na periferia económica; incluso neste período botáronse as bases de inicios da proto-industria (Carballo, F.; 1997:226).

A situación pecuniaria no rural foi tan crúa que comezou a “emigración anduriña” e aumentou o número de pobres de pedir (Cfr. Carballo, F.; 1997:233). Esta decadencia desembocou en conflitos sociais, os

cales se produciron tanto entre membros do mesmo estrato como entre membros de clases sociais diferentes.

Todos estes conflitos sociais derivaban do problema do dereito. Como indica Pegerto Saavedra:

Na sociedade do Antigo Réxime o dereito alcanzaba unha enorme importancia, e á vez era inseparable da teoloxía que o inspiraba, pois a política era ante todo a “política de Deus” e non se concibía que ningunha disposición ou mandato puidese ir contra o disposto pola igrexa en materias da súa competencia, que eran dilatadas. Nunha sociedade en certo xeito sacralizada, autoridades civís e leigas traballaban o mesmo fin: evitar pecados ou delitos que trastornasen a orde e ocasionasen, ao cabo, a perdición de almas (Saavedra, P.; 2007b:93).

Por este motivo, entre os séculos XV e XVII (sobre todo neste último) xurdiron algunhas falsificacións que pretendían xustificar dereitos de propiedade sobre as terras.

Contra mediados do século XVII comezaron a aparecer discrepancias entre o clero e a fidalguía a causa da propiedade dos foros. En palabras de Francisco Carballo:

A conflitividade agachada no seo das clases privilexiadas monstrouse no problema dos despoxos. Coñécese con ese nome o intento de transmitir terras aforadas a outros foreiros ou transformar o sistema de foro polo de arrendamento v. g. por oito anos como acordaran os bieitos da Congregación de San Benito de Valladolid en 1625 (Carballo, F.; 1997:242).

Segundo indica este mesmo estudoso unhas liñas máis abaixo, o desaloxo dos foros era pouco común, e o tira e puxa por facelos valer reduciuse aos bieitos, aos bernardos e ao Conde de Altamira. A Igrexa tiña en posesión máis da metade das terras cultivábeis, as cales estaban dadas en foro. Aforados estaban igualmente a parte dos territorios propiedade da fidalguía. Esta fidalguía “engrosara sobre estes foros e de aí viña a discrepancia cos grandes mosteiros que trataron de despojar os foreiros para arrendaren esas propiedades” (Carballo, F.; 1997:242).

Respecto ás loitas entre membros de estratos diferentes (entre campesiños e señores), estas vólvense moito máis numerosas que no século XVI, debido á presión fiscal e aos abusos de poder exercidos polos entes sociais de categoría superior.

A tributación media na Galicia do século XVII era dun 4'5 %, tal e como podemos ver en Francisco Carballo (1997:240). Esta contribución era un chisco menor á do século XVI, xa que esta situábase entre o 4'2 e o 5'8 %. Con todo, a isto aínda habería que engadirlle os impostos eclesiásticos (os décimos e primicias, as oblatas,...).

Estas confrontacións non foron exclusivas do rural, e os primeiros trinta anos do XVII serán especialmente conflictivos nas urbes, tal e como viña acontecendo desde a década de 1680 (Cfr. Saavedra, P.; 2007b:108).

3.b) O século XVIII:

Toda esta conflictividade social no rural da que vimos falando vai ser masiva neste século XVIII. Unha das principais formas destas axitacións campesiñas foron os preitos, os cales xa viñan existindo desde o século XVI, mais contarán cunha cantidade maior nesta centuria. Os preitos valían en ocasións como medio de retraso de pagos. A presión fiscal exercida sobre os labradores obrigoulle aos afectados a desenvolveren este sistema, o cal consistía en presentar denuncias sobre os señores en base á propiedade da terra. En palabras de Ramón Villares:

Un dos instrumentos básicos para esta loita foi a difusión do dereito e de institucións xudiciais, como a Real Audiencia do Reino de Galicia, á que os campesiños galegos chamaban *fonte limpa*, polo respecto que impuñan as súas sentenzas. A propiedade da terra foi, pois, o alambique no que se ían destilando as relacións mutuas e as identidades das clases sociais do Antigo Réxime (Villares, R.; 2004:220)⁴.

Deste xeito, os campesiños conseguían gañar tempo para lograr reunir os cartos necesarios para saldar os seus compromisos.

Aínda así, os preitos podían consistir tamén en denuncias aos campesiños por débedas, por transmisión de bens,... (Cfr. Villares, R.; 2004:220 e Saavedra, P.; 2007b:101). Estes eran os chamados “preitos civís”. Os criminais, dos que fala Pegerto Saavedra, acostumaban darse por causas como

⁴ As itálicas son de Ramón Villares.

insultos de palabra e obra, delitos de feridas ou mortes, furtos e roubos (Cfr. Saavedra, P.; 2007b:101).

Alén disto, seguiremos no século XVIII contando con enfrontamentos entre clases nobiliarias derivados da polémica dos despozos, da cal xa falamos no apartado anterior. Dentro desta controversia, destaca nesta centuria a Provisión de 1763. Esta provisión aseguroulle á fidalguía o privilexio de gozar como intermediaria das rendas forais, de modo que se as súas alegacións frutificasen vería a súa fin a xerarquía social. Mais con esta Provisión de 1763 os campesiños saíron igualmente gañando, posto que con ela se estabilizaba a contía das rendas a pagar e pasaba a condición de dominio útil da terra a quen traballaba nela (Cfr. Villares, R.; 2004:221).

Outro exemplo de conflitividade social radica nas revoltas protagonizadas polas clases populares contra o goberno, entre as que destacaron as protestas contra a “Matrícula do mar” (desde 1730), xa que esta supuxo unha sangría para a demografía galega, posto que os homes estaban suxeitos á mariña até unha determinada idade (a cal depende da época).

Mais estes non foron os únicos casos de conflitividade que vivirá o século XVIII, posto que este comezará cunha Guerra de Sucesión Española na cal combateron partidarios dos Borbóns contra os partidarios dos Austrias.

Parte esta guerra do contexto da morte sen descendencia do monarca español Carlos II. Debido a isto, o 16 de Novembro de 1700 Luís XIV de Francia quixo colocar (e colocou) no trono español o seu neto Filipe de Anjou, quen pasaría á historia co nome de Filipe V de España. Pola súa parte, os holandeses e os ingleses temían que o quinto dos Filipes fose un monicreque nas mans do seu avó, o rei de Francia, quen incrementaría o seu poder e prexudicaría as relacións comerciais destes dous países coas colonias. E, en efecto, Luís XIV gañou poder e utilizou o monarca español para xestionar as colonias imperiais españolas (Cfr. Domínguez, A.; 1997:388). Deste xeito, en Setembro de 1701 Inglaterra e Holanda asinaron a Gran Alianza, procedendo posteriormente a lle declararen a guerra a Castela (apoiada por Francia). Tal e como indica Domínguez (1997:389), por influencia británica tamén

participaron da Gran Alianza a Coroa Portuguesa e mais o Duque de Savoia. O conflito bélico durou até o 11 de Abril de 1713, ano en que foi asinada a Paz de Utrech, tratado en que se recoñecía a Filipe V como “rey de España y de sus Indias” (Domínguez, A.; 1997:390).

Dentro desta guerra tivo lugar un dos episodios máis coñecidos da nosa historia: a batalla de Rande. Esta aconteceu o 23 de Outubro de 1702, no Estreito de Rande e dentro da Enseada de San Simón. O 27 de Setembro deste ano de 1702, navíos españois cargados con ouro e prata procedente de América, xunto con barcos franceses que realizaban o labor de escolta, aportaron en Vigo. Mais o cargamento non puido saír das embarcacións, debido a que desde 1573 Sevilla tiña a exclusiva do comercio co Novo Mundo e só alí podía ser descargada a valiosa mercadoría. A escuadra anglo-neerlandesa, baixo o mando do Almirante Sir George Rooke, sabedora da chegada a porto das riquezas americanas, dispuxo entón un ataque anfíbio. Despois de catro semanas en Vigo, as naves castelás e francesas partiron en dirección a Sevilla. Mais a cada beira da ría agardaban as tropas e as embarcacións anglo-holandesas, de maneira que os hispano-franceses caeron atrapados nun corredor de fogo. En dez horas os navíos franceses foron derrotados, e os barcos da Coroa castelá foron mandados afundir co obxecto de que o inimigo non se fixese cos tesouros que portaban.

Con posterioridade á batalla, Redondela (lugar onde se encontraban parte das mercadorías de prata) foi tomada no prazo dunha semana. Pola súa parte, Vigo librouse (en contra do esperado) de recibir ataques das tropas británicas e holandesas (Cfr. Saavedra, P.; 2007c:117).

Dos tesouros perdidos (cuxa magnitude é aínda hoxe descoñecida) fala Xulio Verne en *20.000 Leguas de Viaxe Submarina*, e ao desastre de Rande foille composto un poema galego (*Llanto de la flota, por una ninfa gallega*), presumiblemente da autoría de Anselmo Feixoo. Deste último texto falaremos máis polo miúdo en futuras páxinas deste traballo.

Por outra banda, en 1707 naceu o príncipe Luís Xacobe⁵, fillo de Filipe V e de María Luísa de Savoia. Co gallo deste nacemento, foron celebrados na cidade de Ourense uns festexos, dos cales se mandou imprimir un volume poético conmemorativo, en cuxas páxinas achamos unha composición en galego dedicada á Virxe da Reza e atribuído a Noguerol e Camba.

Neste mesmo ano, Filipe V promulgou o *Decreto de Nueva Planta* de 1707, co cal o monarca español afirmaba a súa intención de uniformar todo o imperio en leis, usos, costumes e tribunais, de maneira que este quedaba gobernado polas leis de Castela (Cfr. Mariño Paz, R.; 1998:220 e Portas, M.; 1993:62). Tal e como afirma Ramón Mariño Paz (1998:220), os efectos deste decreto non tardaron en deixarse ver en forma de informes, instrucións e disposicións legais. Un dos efectos máis visíbeis deste *Decreto de Nueva Planta* de 1707 foi a españolización dos topónimos e antropónimos. No plano da onomástica, se ben as elites galegas viñan castelanizando os seus nomes e apelidos desde finais do século XV, tal e como informa Mariño Paz (1998:203), no resto dos estratos sociais apreciábase unha certa resistencia. Aínda así, vemos que na segunda metade do XVIII, período en que foi realizado o catastro do Marqués de la Ensanada, moitos dos nomes e apelidos en galego pertencentes a persoas dos estratos máis baixos xa adoptaran a forma equivalente española nos casos en que isto era posíbel (por exemplo: Branco>*Blanco*, da Veiga>*de la Vega*,...) ou formas de imitación española nos casos en que non existía unha tradución transparente á lingua castelá (v.g.: Ameixeiras>*Ameijeiras*, Seixas/Seixo>*Seijas/Seijo*,...) ⁶.

Esta medida, que afectou seriamente a Galicia, debeu ser promulgada para reprimir o avance do catalán, xa que a situación lingüística e cultural no noso país nos primeiros anos do século XVIII non era moi diferente á que tiñamos no XVII (Cfr. Monteagudo, H.; 1999:244). Estas normas

⁵ O 14 de Xaneiro de 1724, o seu pai Filipe V abdicou no seu favor, pasando á historia co nome de Luís I de España. Mais o seu reinado foi efémero, posto que morreu sete meses despois de ser entronizado. Unha vez producido o seu pasamento, retomou o poder imperial o seu pai Filipe V.

⁶ Para unha aproximación á antroponimia na Provincia de Betanzos do século XVIII, vid. Muíño Naveira, Silvia (2007): "Algunhas cuestións sobre a antroponimia betanceira", in *Anuario Brigantino* 2006, Betanzos, nº 29, p.p.: 185-196.

uniformadoras continuarán no *Decreto de Nueva Planta* do 16 de Xaneiro de 1716, documento preparado por Xosé Patiño e que alude directamente ao aumento do español en Cataluña e á imposición do castelán no ensino. Tamén en 1716 Filipe V alude á importancia do sometemento lingüístico ao español dentro do proceso de uniformización do seu reinado (Cfr. Mariño Paz, R.; 1998:220-201).

Vemos, pois, que os Borbóns agudizaron a comezos do século XVIII o proceso de centralismo político e lingüístico iniciado polos Trastámara e que proseguiron os Austrias.

En 1713, o Papa Clemente XI canonizou a San Miguel Chisleri (1504-1572), lombardo que exerceu de pontífice e que pasou á Historia co nome de Pío V. Durante o seu papado, exerceu sen éxito presión para destronar á raíña Isabel de Inglaterra. Alén disto, adoptou unha postura favorábel á ocupación dos españois nos Países Baixos e promoveu a escuadra confederada que venceu os turcos en Lepanto (7 de Outubro de 1571). Con motivo da súa canonización foron celebrados uns festexos na cidade compostelá.

Por outra parte, en 1746 tivo lugar o pasamento e o enterro de Filipe V. O seu sucesor foi o seu fillo Fernando VI. Este monarca, por influencia da súa esposa, Bárbara de Bragança, foi un grande propulsor das artes pictóricas e musicais. Mais o seu mecenado afastouno do goberno e da política. Parece ser que Fernando VI non deu superado a morte da súa raíña consorte, até o punto de falecer nun estado de demencia. Testemuño da morte de Filipe V e da entronización de Fernando VI achámolo, como xa veremos, nas coplas de Frei Martín Sarmiento *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos* (1746-1747).

Precisamente o bieito berciano arriba aludido foi unha das grandes figuras da Ilustración galega. A Ilustración vai ser unha corrente de pensamento que agroma en toda Europa durante este século XVIII, baseada no poder da razón sobre a superstición e o escurantismo, cuxa base son os estudos filosóficos dos británicos John Locke e David Hume.

Os ilustrados galegos terán como característica común o interese por solucionar os problemas do país. Emiten informes e promoven a creación de

institucións como a Academia de Agricultura, as Sociedades Económicas de Amigos do País e o Real Consulado Marítimo da Coruña (1785) (Cfr. Villares, R.; 2004:233-234). As principais preocupacións da Ilustración galega habitan na denuncia do trato recibido no exterior polos naturais de Galicia e nos problemas específicos do noso territorio (como xa antes dixemos), representados polos problemas culturais, agrarios e económicos.

No ámbito cultural, a Ilustración achegáralle a Galicia a reivindicación da lingua, da paisaxe e da historia propias. Como podemos observar en Mariño Paz (1998:306-307) e Henrique Monteagudo (1999:252-253), un dos primeiros ilustrados que alzou a voz en favor da lingua galega foi Padre Feixoo. A partir da súa reivindicación da lingua portuguesa, a cal era considerada desde o século anterior en determinados sectores como un dialecto do español, Feixoo chega á súa defensa do galego. Isto débese a que, na opinión deste bieito, o galego e o portugués continuaban a ser a mesma lingua, debido ás escasas diferenzas que el encontraba nos planos lexical e fonético (curiosamente, os máis distantes hoxe en día).

O camiño de Feixoo seguiu e ampliouno Frei Martín Sarmiento, quen se mostrou como un defensor da lingua, da historia, da paisaxe e das xentes galegas. Foi, en definitiva, un ardente defensor de Galicia. Como sinalan a maior parte dos autores manexados, Sarmiento considerou os postulados de Frei Benito Feixoo e Montenegro relativos á orixe do idioma galego, posto que declara que este é un dialecto do latín e non do portugués e do español. No tocante á carencia de tradición escrita coñecida, Sarmiento indagou sobre as posíbeis causas da decadencia da lingua galega, mercé ao seu dominio do galego medieval e do portugués actual. A conclusión á que chegou é abraiante se temos en conta a época en que viviu o berciano. Na súa opinión, a substitución de cargos civís e eclesiásticos galegos por cadros foráneos foi determinante para chegar a esta situación (Cfr. Monteagudo, H.; 1999:286).

Os seus estudos sobre etimoloxía e lexicoloxía supoñen o máis claro antecedente da filoloxía galega, e as súas achegas no campo cultural gardarán

unha forte relación coa visión de folclore propia do Romantismo. Frei Martín Sarmiento realizaba os seus traballos lingüísticos durante as súas viaxes a Galicia desde Madrid, de modo que ía apuntando diferentes voces que ía escoitando en diferentes lugares, o cal supón un antecedente dos estudos dialectolóxicos. Como máis adiante apreciaremos, o bieito berciano utilizará os seus avances logrados no campo da semántica no *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos*.

Mais alén disto, son coñecidas as reivindicacións feitas por Sarmiento co obxectivo de introducir a lingua galega no ensino e no clero posto que, adiantado ao seu tempo, denunciaba a “bárbara crueldade” que para os galegos supoñía o ensino do latín en lingua española⁷ e a ineficacia do labor clerical en español dentro dun contexto en que a ampla maioría dos receptores utilizaban principalmente lingua galega, en moitos casos a única en que tiñan competencia activa e competencia pasiva (é dicir, a única que sabían falar e que podía entender) (Cfr. Portas, M.; 1993:62-63).

O galego xa estaba proscrito no ensino desde o século XVI, como xa dixemos en parágrafos anteriores. Mais a *Real Cédula de Aranjuez* de 1768, mediante a cal Carlos III pretendía continuar co proceso de unificación e uniformación imperial que iniciara o seu pai Filipe V (o reinado do seu irmán Fernando VI supuxo apenas unha pequena paréntese), recollía explicitamente a imposición do español no ámbito educativo. En palabras de Ramón Mariño Paz:

(...) esta disposición viña a tapar (ou a tentar tapar) as fendas polas que as linguas propias dos rapaces non castelanófonos aínda asomaban extraoficialmente nas aulas; non pode deducirse outra cousa da orde de que o ensino en castelán se estendese «donde quiera que no se practique» (Mariño Paz, R.; 1998:222).

Esta medida, de todos os xeitos, só lle afectou a un pequeno grupo da sociedade (ás elites), xa que o nivel de escolarización na época era moi escaso e o nivel de analfabetismo era enormemente elevado.

⁷ Sobre as reivindicacións de Sarmiento no ensino, vid. Pensado J. L. (1985:206-209) e Monteagudo, H. (1999:266-275).

Canto ao clero, como indica Pegerto Saavedra (2007a:65), na segunda metade do século XVIII o sector eclesiástico (clero regular e secular) oscila entre o 0'90 e 0'80 % da poboación galega, sendo a súa situación a mesma que a que viña arrastrando desde a centuria XVI, de maneira que boa parte dos cargos da Igrexa non eran naturais do país. As suxestións que a Xunta Xeral do Reino de Galicia fixera en 1764, 1775 e 1781, nas cales se pedía polo ben das almas dos galegos que os beneficios eclesiásticos de Galicia caesen nas mans de conterráneos (debido ao seu coñecemento do “patrio suelo, clima, condiciones, lengua, costumbres y necesidades”) eran contestadas en forma de negación por parte do poder central (Cfr. Mariño Paz, R.; 1998:205).

Regresando aos ilustrados, outras figuras desta corrente que cultivaron a lingua galega e/ou elaboraron estudos lexicográficos sobre a mesma foron o Padre Sobreira, Diego Antonio Zernadas e Castro (o Cura de Fruíme) ou Xosé Cornide. Sen abandonar o plano cultural, tal e como indica Ramón Villares (2004:221-226), entre as características culturais do XVIII destaca o florecemento do Barroco, o cal agromará con especial fortuna na arquitectura.

Xa mencionamos en parágrafos anteriores que outra das preocupacións da Ilustración galega habitaba nos problemas económicos do país. Galicia no século XVIII continuaba no rural cunha situación socioeconómica similar á que viña existindo desde a Idade Media, posto que seguía imperando un sistema tardofeudal de economía de subsistencia. Porén, nesta centuria assistiremos ás primeiras tentativas industrializadoras no territorio galego. Como podemos apreciar en Ramón Villares (2004:208), as iniciativas de diversificación económica e de industrialización xorden con intensidade no noso territorio. Estas preséntanse nas seguintes formas: siderurxia, fábricas de curtidos, de chapeus, a lencería, os estaleiros, a fábrica de armas do Marqués de Sargadelos e as destacadas industrias do téxtil e fábricas de salgado de peixe. No entanto, algúns destes emprendementos, como o estaleiro de Ferrol, non pasou de ser industria de enclave, polo que apenas axudou a resolver os

problemas económicos de Galicia. Outras, como a fábrica de armas de Sargadelos, fracasaron por falta de apoio⁸.

Aparellado á aparición da industria, xorden movementos “ludditas” como resposta á explotación catalá (posto que de propiedade catalá eran as fábricas de salgado de peixe) e contra a substitución dos aparellos tradicionais de pesca por utensilios exportados. Estes movementos adoptan a forma de amotinamento e de violencia extrema nas Rías Altas, mentres que nas Rías Baixas adquiren un cariz máis moderado (Cfr. Sobrado Correa, H.; 2007b:120-122). Tamén acharemos motíns na industria siderurxia de Sargadelos.

Por outra parte, a situación no comercio foi peor. A actividade mercantil será modesta, debido á escaseza de excedentes. E Galicia non se beneficiará plenamente da liberdade de comercio con América, de maneira que parte da burguesía galega cae na práctica da corsaría. Non se trata dunha piratería tradicional, senón que consistía na abordaxe de buques en alta mar coa finalidade de obrigalos a comerciar cos asaltantes.

Polo que respecta ao problema agrario, deste xa falamos ao principio deste apartado. Só nos fica por apuntar que a preocupación polos problemas xerados no agro non foi exclusiva de Galicia, senón que foi compartida polos ilustrados residentes noutros puntos do Estado (Villares, R.; 2004:231).

Derivada dos ideais da Ilustración, agroma a finais de século a Revolución Francesa. En 1789 desencadeouse no país galo unha revolta considerada como exemplo de revolución política, xa que supón a conquista do poder por parte da burguesía e o conseguinte desprazamento dos estamentos privilexiados. Parte do contexto dunha Francia eminentemente rural, cun réxime xurídico de tipo feudal e cunha sociedade en crise. Á par dos movementos políticos levados a termo pola burguesía (os Estados Xerais e a Asemblea Nacional), desde Agosto de 1788 teñen lugar en campos e urbes francesas movementos masivos debidos á subida do prezo do pan e á

⁸ Sobre o desenvolvemento e andadura da fábrica de Sargadelos, vid. Sobrado Correa, H. (2007: 194-200).

grandísima baixada do custo do viño. Esta última circunstancia levou á ruína aos pequenos viñateiros das zonas do Sur e do Mediterráneo.

O 14 de Xullo de 1789, asistimos ao acontecemento máis destacado da revolución desde a perspectiva simbólica: a toma da Bastilla. A Bastilla era o cárcere real, onde permanecían encerrados tanto os presos políticos como os detidos polos levantamentos aos que antes fixemos mención. As clases populares, debido á carencia de abastecemento de víveres que vivía París naquel instante e mais á carestía dos produtos dispoñíbeis no mercado, decidiron asaltar e asaltaron esta prisión. O acto constituíu unha clara contestación do poder absolutista monárquico.

En Outubro de 1791 constitúese a Asemblea Lexislativa, dominada polos grandes propietarios e mais polos avogados. Dadas as circunstancias existentes, o rei francés determinou abandonar a capital en Agosto de 1792. Mais o día 10 o pobo interceptou na localidade de Varennes a carruaxe real, episodio coñecido como a interceptación da “fuga de Varennes”. Este acontecemento supuxo a fin da monarquía en Francia. Tanto o rei como a raíña, tanto Luís XVI como María Antonieta de Austria, foron presos e posteriormente executados (en 1793) a través do método da guillotina. Comeza así a fase exaltada da revolución ou a Era do Terror, protagonizada polos *sans-culottes* (membros das clases populares que perseguen a igualdade xurídica e a solución dos problemas económicos, e que consideran como inimigos aos aristócratas e os burgueses ricos) e por Maximilien Robespierre. Nesta época será aprobada a Lei de Sospeitosos e as execucións a morte pasan a ser algo habitual na vida dos franceses. Finalmente, o 28 de Xullo de 1794 (10 de Termidor no calendario francés vixente na época) ten lugar a Reacción Termidoriana, a cal culmina na Constitución de 1795.

A Revolución Francesa supuxo o inicio dunha nova etapa e o referente principal para todos os liberais europeos e americanos do século XIX.

Tornando a Galicia, e para finalizarmos con este apartado, cabe dicir que será a partir do século XVIII cando xurda con maior consistencia o fenómeno da emigración definitiva, derivado da desproporcionada relación

existente entre os recursos e a poboación. De todos os modos, xa comentamos anteriormente que durante o século XVII existiu un número considerábel de emigración galega aos grandes núcleos poboacionais da Península Ibérica, sendo destinos de referencia Lisboa e Madrid.

Unha forma característica de emigración por parte dos galegos da segunda metade do XVIII (aínda que xa viñan existindo desde unha época anterior) foron as segas, consistentes na emigración temporal a Castela co obxectivo de desempeñar traballos agrícolas vinculados á sega de cereais. O destino de acollida era a antiga rexión de Castela, onde os emigrantes encontraban un mar de dificultades e explotación. As segas aparecen aludidas en obras dos Séculos Escuros como o anónimo *Entremés do Portugués*, e sobrevivirán até ben andado o século XIX, tal e como podemos ver en manifestacións literarias como o poema de Rosalía de Castro coñecido como “Castellanos de Castilla”, pertencente ao seu libro de 1863 titulado *Cantares Gallegos*.

4.b) Primeira metade do século XIX:

Co século XIX asistimos en toda Europa á crise do Antigo Réxime, de maneira que o modelo absolutista e tradicional da sociedade comeza a convivir co incipiente sistema capitalista e cos progresos derivados da Revolución Industrial. Mais no caso galego, en palabras de Ramón Villares:

(...) a pasada centuria [sic.] presenta en Galicia unha fasquía certamente contraditoria que deriva da fonda oposición existente entre a incapacidade da sociedade galega para se modernizar no seu tránsito á Época Contemporánea e a integración da mesma no sistema económico e político español, que aparece no seu conxunto algo máis desenvolvido (Villares, R.; 2004:251).

Seguindo a este mesmo autor (Villares, R.; 2004:253), podemos dicir que a crise do Antigo Réxime en Galicia existiu en dous planos:

- 1) o político
- 2) o económico e o social

No primeiro deles, temos que as mudanzas políticas encadradas dentro deste proceso de decadencia do réxime tradicional encaixan dentro dos

cambios patentes no conxunto do Estado desde o ocaso do século anterior: o XVIII.

Polo que respecta ao nivel económico, Galicia encontra varias dificultades para se desenvolver plenamente, entre as que Luís Obelleiro (1997:278-279) apunta as seguintes: as relacións de produción agrarias (posto que son as propias do Antigo Réxime), a escasa implicación dos estamentos sociais dominantes, a carencia dun mercado nacional integrado e mais a orientación da política económica do Estado español.

Un dos principais acontecementos deste século XIX, o cal garda relación directa coa literatura (debido á aparición de textos de circunstancias), foi a coñecida como a guerra contra o francés ou a Francesada. As súas orixes remóntanse ao ano 1808, á sinatura por parte do ministro español Godoy e de Napoleón Bonaparte do *Tratado de Fontainebleau*. Mercé a este documento, os franceses acharon vía libre para cruzaren as montañas pirenaicas e para entraren na Península Ibérica. Comeza entón un proceso de invasión francesa, que achou a súa primeira resistencia no levantamento do 2 de Maio madrileño. Segundo Xosé Ramón Barreiro Fernández (2007a:40), a primeira manifestación antifrancesa en Galicia tivo lugar en Vilagarcía tan só dez días despois do alzamento de Madrid: o 12 de Maio de 1808. Neste mesmo lugar e nesta mesma data, Xosé Brandariz, Xosé Rafael Pardiñas Vilardefrancos e posibelmente tamén Luís López Ballesteros reuniron un grupo de homes naturais de Vilagarcía e da bisbarra, co obxectivo de crear unha milicia que loitase contra o exército invasor. Aínda así, este feito careceu da repercusión política necesaria.

As primeiras cidades galegas en se demostraren contrarias ás tropas transpirenaicas foron, por esta orde, A Coruña e Santiago de Compostela (o 29 e o 30 de Maio, respectivamente). Debemos ter en conta que o conflito bélico chegou nunha época de inestabilidade política e social tanto en Galicia como no resto do Estado. Talvez este fose o motivo polo que, como indica Barreiro Fernández (2007a:42), en poucos días temos representacións de

antifrancesismo en Tui, Ourense, Lugo, Mondoñedo, Muros, Betanzos, Corcubión e Ferrol.

Dada a situación de disolución en que se encontra o Estado, xorden as xuntas locais, as cales non estaban presentes nin na tradición nin na lexislación. O 2 de Xuño de 1808, tendo como base a Xunta Local da Coruña, aparece a Xunta Suprema do Reino de Galicia. Desde aquel momento as xuntas locais pasarán a ser satélites da Xunta Suprema, á que lle ofrecerán a súa colaboración. Tiña así o seu inicio unha fase en que Galicia gozou dun certo autogoberno.

O 5 de Xaneiro de 1809, unha vez os franceses chegaron a Lugo, as Xuntas disólvense. Pese á axuda británica, a falta de implicación da maior parte dos galegos traerá como consecuencia unha doada invasión de Galicia por parte das tropas napoleónicas. Tal e como indica Xosé Ramón Barreiro Fernández:

As primeiras noticias de resistencia, aínda que pouco organizada, documéntase o 17 de xaneiro de 1809 entre Galicia e o Bierzo, na serra de Augas Rubias e o día 19 de xaneiro de 1809 en Brañas da Serra. Foron nos dous casos ataques esporádicos a grupos franceses (Barreiro Fernández, X. R.; 2007a:61).

En 1809 tivo lugar en Monforte un massacre que foi saldado coa morte de centos de persoas. Na Limia, segundo Osuna Rey (2008:50), foron asasinados máis de 400 campesiños o 23 de Febreiro.

A actividade militar debeu ser relativamente intensa nos comezos de 1809 nos concellos de Cambre, Culleredo e A Coruña, tal e como exemplifican tanto os acontecementos da voadura e da batalla da Ponte do Burgo⁹ (a cal unía e une Culleredo e Cambre) como o feito de que, o 16 de Xaneiro deste mesmo ano, os franceses son derrotados na batalla de Elviña (A Coruña). Aínda así, non asistiremos até Marzo de 1809 á liberación das primeiras cidades galegas. O 28 de Marzo as milicias populares entran en Vigo. No intervalo de algo máis de tres meses andarán polo mesmo vieiro Tui, Pontevedra, Compostela, Lugo, A Coruña,... Entre o 7 e o 9 de Xuño ten lugar

⁹ Para unha visión dos acontecementos da Ponte do Burgo, vid. Pereira Martínez, C. (2007): *A Guerra da Independencia en Culleredo: Os Acontecementos da Ponte do Burgo (Xaneiro de 1809)*, Culleredo: Concellaría de Cultura do Concello de Culleredo.

a batalla de Ponte Sampaio, batalla en que a derrota do exército transpirenaico supuxo un golpe de moral no bando dos vencidos (Cfr. Barreiro Fernández, X. R.; 2007a:88). O 10 de Xullo de 1809 os franceses abandonan Galicia. Conclúe así no noso país unha guerra que, no resto do Estado, prolongarase até 1814.

En 1812, o 19 de Marzo, foi aprobada a primeira constitución española, popularmente coñecida como “a Pepa”, xa que o seu nacemento coincidiu co día de San Xosé. Tratábase dunha constitución de corte liberal, formada por 384 artigos e na que se estableceu unha monarquía liberal e parlamentaria, cuxos alicerces eran os principios de soberanía nacional e de división do poder (o cal non equivalía á igualdade de poderes). Alén disto:

Aunque a los constituyentes gaditanos les interesaba más realzar el papel hegemónico de la vida parlamentaria que sobrevalorar los derechos humanos, la Constitución de 1812 intentó configurar, al menos teóricamente, una sociedad nueva centrada en el individuo, que con la ingenuidad propia de la Ilustración debían ser *justos y benéficos* (art. 6º), y basada en dos principios básicos, la libertad y la propiedad, que la *Nación está obligada a conservar y proteger por leyes sabias y justas* (art. 4º) (Martínez Velasco, A.; Sánchez Montero, R. e F. Montero; 1990:85)¹⁰.

O 12 de Abril de 1814 Fernando VII, unha vez regresado de Francia, recibe o coñecido como o *Manifiesto dos Persas* (asinado por 69 deputados), no cal era criticado o labor das Cortes de Cádiz e en que era solicitada do rei a reintegración da monarquía absoluta (Cfr. Martínez Velasco, A.; Sánchez Montero, R. e F. Montero; 1990:94-95). Aínda así, o 4 de Maio Fernando VII publicaba un decreto en que se comprometía a non xurar a constitución, mais si a permitir algunhas liberdades individuais (como a de propiedade ou a de prensa). Todo era unha estratexia política, en definitiva unha farsa, tal e como indica Xosé Ramón Barreiro Fernández (2007a:141). A pesar de tentativas como o pronunciamento de Xoán Díaz Porlier (durante a noite do 17 ao 18 de Setembro de 1814) ou á conspiración liberal de 1817, o réxime absolutista será restabelecido e imperará en todo o territorio español. Toda a prensa liberal producida entre 1812 e 1814 quedaba agora reprimida e a Inquisición, suprimida polas Cortes de Cádiz, foi restaurada polo novo rei.

¹⁰ As itálicas son dos autores.

Xa principiado o ano 1820, concretamente o 21 de Febreiro, asistimos a un levantamento liberal na Coruña, o cal se estenderá e triunfará en toda Galicia. O 15 de Maio o país está dominado polos revolucionarios constitucionalistas (Cfr. Barreiro Fernández, X. R.; 2007a:166). Os liberais galegos respondían e desafiaban así o goberno autoritario e represivo de Fernando VII “O Desexado”. Tamén no ano 1820 asistimos ao pronunciamento liberal do xeneral Riego, acción que trouxo como consecuencia o xuramento por parte do rei das Cortes de Cádiz. Comezaba así o período do Trienio Liberal, e personaxes como Manuel Pardo de Andrade, Antonio Benito Fandiño ou Pedro Boado Sánchez volverán a realizar o seu labor de formación dunha opinión pública desde a prensa liberal.

Mais os absolutistas non ficaron de brazos cruzados, de modo que organizaron guerras de guerrillas e iniciaron accións represivas. En 1823 a intervención dos *Cen Mil Fillos de San Luís*, un exército mercenario pagado por Luís XVIII de Francia, supuxo a restauración do absolutismo en todo o Estado español e o restabelecemento do poder soberano de Fernando VII. Segundo Barreiro Fernández (2007a:190), a fin do goberno liberal en Galicia comezou en Mondoñedo, de maneira que o 15 de Xullo Ramón Pedrosa Andrade enviou unha *Exposición* ao monarca en que pedía a “reintegración do seu poder absoluto”. De todos os modos, o ocaso do Trienio Liberal no conxunto do Estado non chegará até o 1 de Outubro de 1823, data en que Fernando VII desembarcou en Puerto de Santa María e foi recibido polo Duque de Angulema (Cfr. Martínez Velasco, A.; Sánchez Montero, R. e F. Montero; 1990:131). Este acontecemento marcou a xénese da Década Ominosa.

A pesar das peticións da Igrexa, durante a última etapa de goberno de Fernando VII a Inquisición non foi reimplantada. Aínda así, por Real Orde do 8 de Xaneiro de 1824 acudimos ao nacemento da policía, a cal abrollou como un órgano represor cuxo obxectivo era a defensa do modelo de sociedade absolutista e antiliberal. Mais se a intervención dos *Cen Mil Fillos de San Luís* e a implantación do absolutismo chegou a Galicia uns meses antes que ao conxunto do Estado, o primeiro intendente da policía no noso país non se

presentou até o 4 de Abril. Todo o relativo ao liberalismo é obxecto de represión dura, tal e como expresa Luís Obelleiro no seguinte parágrafo:

Moitos dos cadros da administración liberal e do exército foron depurados ou inhabilitados. As corporacións locais foron desaloxadas e substituídas. Os xornais e as tertulias liberais foron clausurados e premiouse a delación de persoas liberais, de posuidores de libros ou panfletos, anatematizados desde as xerarquías laicas ou eclesiásticas porque difundían doutrinas europeas contrarias á Igrexa e ao trono (Obelleiro, L.; 1997:313).

Tampouco foi o reinado de Fernando VII un paraíso para o idioma galego, posto que se en Cataluña a lingua propia tiña unha relativa vixencia en ámbitos como o eclesiástico ou o administrativo, en Galicia era a lingua española a única oficial e administrativa, tal e como viña ocorrendo nos séculos anteriores (Cfr. Monteagudo, H.; 1999:302).

Durante a Década Ominosa, moitos dos constitucionais, como Manuel Pardo de Andrade, tiveron que se exiliar en Francia. Mais María Cistina estaba a gañar poder na Corte, e os liberais decidiron sacar partido desta tesitura apoiando á esposa de Fernando VII coa finalidade de escindir aínda máis un absolutismo que xa viña mostrando posturas distantes. Isto provocou que María Cristina promulgase unha amnistía para os liberais (tanto aos agochados dentro como fóra do Estado) a través dun decreto datado do 16 de Outubro de 1832 (Cfr. Barreiro Fernández, X. R.; 2007b:20).

En 1833 morre Fernando VII, deixando como herdeira á súa filla Isabel, de tan só tres anos. Dada a escasa idade da raíña, toma as rédeas do goberno en forma de rexencia a súa nai María Cristina. Porén, Fernando VII tiña un irmán, Carlos, que reclamou os seus dereitos ao trono amparándose na condición feminina da súa sobriña. Isto deu lugar a unha dura guerra civil, a primeira guerra carlista (1833-1840). Nese mesmo ano de 1833, foi levada a termo unha reestruturación territorial do Estado, sendo o seu impulsor Xavier Burgos. Esta reforma trouxo como consecuencia a división de Galicia en catro provincias e a consecuente desaparición do Reino de Galicia.

Por outra parte, en 1834 é aprobado o *Estatuto Xeral*, documento que abría a posibilidade de convocatoria de Cortes, as cales se dividirían, segundo

Barreiro Fernández (2007b:44), en dous estamentos: o dos próceres do Reino e dos procuradores do Reino.

Entre 1835 e 1836, asistimos á desamortización de Mendizábal. O ministro Juan Álvarez de Mendizábal foi o pai deste proceso desamortizador (como o seu propio nome indica), cuxos antecedentes remiten ao Trienio Liberal e cuxa consecuencia foi a desamortización dos bens “das institucións prohibidas (fosen ou non eclesiásticas) e dispuxo a posterior transferencia a particulares (mediante pexas ou redencións) da riqueza incautada” (Villares, R.; 2004:261). De todos os xeitos, os efectos da desamortización en Galicia foron practicamente nulos, posto que os compradores de bens procederon ao afidalgamento e ao aforamento das terras mercadas.

Retornando ao plano político, a partir da década de 1840 xurdirá arredor da universidade compostelá un grupo de mozos intelectuais liderado polo betanceiro Antolín Faraldo e denominado por algúns autores como a Xeración de 1846. Inspirados talvez polo Romantismo, “esta xeración selou o seu compromiso coa realidade galega, viu Galicia con outros ollos, é dicir descubriu que aquí había un país, un idioma, unha arte, uns costumes, unha terra” (Barreiro Fernández, X. R.; 2007b:77). Nace así, pois, o Provincialismo, a fase máis antiga do galeguismo. Valéndose de xornais como o coruñés *El Centinela de Galicia* ou como os composteláns *El Iris de Galicia*, *El Idólatra de Galicia* ou *El Porvenir. Diario de la Juventud Gallega*; defenden a unidade de Galicia como ente administrativo (tal e como era, lembremos, antes de 1833), de maneira que chaman á unidade dos galegos, os cales tencionan implicar no movemento provincialista. Así mesmo, denuncian o atraso económico do país e sinalan como culpábel do mesmo o modelo político centralista, tal e como farán posteriormente primeiro Rosalía de Castro (no prólogo de *Cantares Gallegos*, 1863) e despois o movemento rexionalista.

Quizais a acción política máis importante levada a termo polos provincialistas foi o levantamento de 1846, insurrección inserida dentro dunha vaga de pronunciamentos progresistas que pasou á posteridade dotada dun enorme simbolismo.

Como podemos ver en Xosé Ramón Barreiro Fernández (2007b:80-82), as conspiracións progresistas en Galicia e a subseguinte sublevación teñen o seu berce na Coruña, nas conspiracións que realizaba Xoana de Vega (aia da raíña Isabel II e viúva de Espoz e Mina) en contra do goberno esparterista. Grazas á axuda dos diplomáticos estranxeiros, especialmente os cónsules de Francia e Inglaterra e mais o vicecónsul británico, chegou a se pór en contacto a condesa e aia real cos exiliados esparteristas. Tamén cabe aludir ao feito de que Xoana de Vega recibía na súa casa oficiais do exército de guarnición da Coruña con motivo do “faladoiro que organizaba e ao que asistían diversas persoas dos dous sexos” (Barreiro Fernández, X. R.; 2007b:81). Esta conspiración correu a cargo do partido progresista e pretendía colocar no poder un goberno progresista dirixido por Espartero ou por alguén da súa confianza. Asemade, buscaban a voda da raíña co seu curmán Enrique (quen era de ideoloxía progresista e que participou na conspiración), de modo que o progresismo quedaba asegurado no poder a través da Coroa.

Aínda así, debemos ter en conta que:

(...) paralelamente a esta conspiración debeu funcionar outra. Porque ao ter noticia en Santiago do pronunciamento do exército en Lugo o 2 de abril de 1846, de inmediato xa se constituíu un batallón literario para apoiar o levantamento, e aparecen as primeiras proclamas redactadas por Faraldo e Romero Ortiz. É dicir, que a conspiración era progresista e secundariamente progresista-galeguista. Os primeiros traballaron o exército e os comités progresistas, os segundos –a outro nivel- a poboación universitaria (Barreiro Fernández, X. R.; 2007b:82).

Os obxectivos de ambas as dúas conspiracións coincidiron no carácter progresista, pese a que a segunda incluía a vertente provincialista.

En efecto, como queda reflectido na cita antes reproducida, o 2 de Abril de 1846 tivo lugar na Praza Maior da cidade de Lugo un pronunciamento progresista, a cargo do segundo batallón do Rexemento de Zamora. Á fronte do mesmo figuraba o andaluz de nación Miguel Solís, debido á falta de mandos que quixesen liderar o movemento. Dous días despois, o 4 de Abril, o batallón literario (composto por universitarios) pasa a formar parte do exército sublevado. Noméase unha Xunta en Compostela ese mesmo día, como tamén se fará en Pontevedra o día 9, xornada en que se pronunciou o

exército. O día 10 seguiron o mesmo camiño Vigo e Tui. Pola súa parte, A Coruña, Ferrol e Ourense permaneceron fieis ao goberno. O 15 de Abril de 1846 fórmase en Compostela a Xunta Superior do Goberno de Galicia, presidida por Pío Rodríguez Terrazo e encargada de xestionar todo o poder galego (militar, administrativo, xurídico,...). Esta Xunta publicará o propio 15 de Abril unha proclama asinada por todos os seus membros e redactada por Antolín Faraldo (o seu secretario). Nela podemos apreciar metas de tipo progresista ao carón de metas de tipo provincialista, como é a busca dunha maior autonomía para o país.

Como expón X. R. Barreiro Fernández (2007b:87), os xefes militares do levantamento, Rubín e Solís, intentaron tomar sen éxito as cidades de Ourense, Ferrol e A Coruña. Alén disto, o xeneral Iriarte non foi quen de facerse con Astorga. Indica o mesmo investigador que isto puido provocar o desánimo das tropas, o cal explicaría (na súa opinión) que o xeneral Concha acurrálase a Solís en Cacheiras o 23 de Abril de 1846. Nese día, Solís pediu unha tregua que non foi concedida. Aínda así, Concha deulle a súa palabra de que sería Isabel II quen decidise sobre a vida dos sublevados. Isto levou a que Solís, contra o final da tarde da mesma xornada, decidise entregarse con todos os altos mandos. Mais Concha non puido cumprir co prometido, posto que o Capitán Xeneral Villalonga deu orde de que os presos abandonasen Compostela. Pensou en executalos en Ordes, mais non había na vila autoridades que testificasen a execución. No seu paso por Carral, Villalonga convocou un xuízo sumarísimo, o cal tivo como resultado que os prisioneiros fosen mandados executar o 26 de Abril de 1846 (Cfr. Barreiro Fernández, X. R.; 2007b:87-90).

Estes fusilamentos adquiriron en épocas posteriores un simbolismo enorme, cuxo recordo fica no monumento levantado aos chamados “mártires de Carral” durante a Segunda República (1931-1936).

Coa fin do levantamento provincialista foi esmorecendo a primeira metade do século XIX, e á súa vez a etapa do Prerrexurdimento estaba

próxima á súa fin. Xa na segunda metade do século, asistiremos ao movemento do Rexurdimento e á reactivación do sistema literario galego.

Deste xeito finalizamos este noso percorrido polo contexto histórico e soliciolingüístico en que foron creadas as diferentes manifestacións escritas dos Séculos Escuros e do Prerrexurdimento. A seguir, procederemos á análise dos textos literarios deste período, principiando polos poéticos.

C) A POESÍA:

1.c) Consideracións previas:

Dentro do descoñecemento xeral da literatura desta fase dos Séculos Escuros e (aínda que non tanto) do Prerrexurdimento, talvez o xénero que goza dos testemuños máis coñecidos sexa o poético. De feito, tanto nos manuais creados para o ámbito académico como nas máis esmeradas e logradas obras de Historia da Literatura, a poesía recibe unha atención maior da que recae sobre os textos dramáticos (con frecuencia limitados á peza de Feixoo de Araúxo *A Contenda dos Labradores de Caldelas* ou *Entremés Famoso sobre da Pesca no Río Miño*), en prosa ou parateatrais. Isto non debería de nos estrañar, xa que a poesía conta desde a perspectiva cuantitativa con máis testemuños cultos, pois existiu a tendencia á utilización do verso de xeito imperante sobre a prosa, unha tendencia que non desaparecerá até ben entrado o século pasado, como xa todos sabemos.

Chegados a este punto, debemos especificar desde xa que non trataremos neste capítulo os chamados vilancicos. A pesar de estaren escritos en verso, e tamén malia varios autores pensaren que forman parte do teatro (como veremos máis adiante), nós consideramos que se trata dun xénero diferenciado, e como tal o estudaremos chegado o seu momento.

Volvendo á poesía, á poesía de intencionalidade culta, pois a popular non forma parte dos obxectos de estudo deste traballo, consideramos oportuno adiantar que moitas das composicións que aquí comentaremos foron creadas como textos de circunstancias (agás textos como os de Diogo Bernardes ou Nicomedes Pastor Díaz, que supoñen xeniais excepcións), ou dito doutro modo, a motivación creadora de gran parte destes testemuños radica unicamente no relato e/ou posicionamento ante un feito histórico ou un planeamento ideolóxico dado. Isto non lles resta nin unha pinga do seu valor, pois algunhas destas composicións eríxense como auténticas xoias que enfeitán a nosa literatura.

Canto ao tratamento do xénero diremos que, atendendo principalmente ao criterio cronolóxico, clasificaremos os textos segundo a súa pertenza a cada unha destas tres etapas fundamentais:

-Poesía anterior ao século XVIII

-Poesía do século XVIII

-Poesía do Prerrexurdimento.

Unha vez dito isto, é ben explicarmos os motivos polos que establecemos esta diferenciación entre os tres períodos. Realmente, no século XVIII continuaremos a ter poesía de circunstancias, tal e como viña acontecendo desde finais do século XV. Mais a décimo oitava centuria é o Século das Luces, a fase histórica en que se desenvolveu o movemento da Ilustración. Se botamos unha ollada aos poetas que cultivaron a nosa lingua durante esta fase, vemos que (con excepcións como Xosé Nogueiro e Camba) coinciden cos dos nomes de boa parte dos ilustrados galegos. Deste xeito Frei Martín Sarmiento¹¹, Diego Zernadas e Castro, María Francisca Isla e Losada, Xosé Cornide,... crearon versos no idioma do país, como máis adiante veremos. Trátase, pois, de escritores que non limitaron a súa obra á lingüística, á filosofía ou á política; de maneira que trasladaron os ideais da Ilustración ás súas estrofas, ás veces de forma sutil (como é o caso dun poema de Anselmo Feixoo e Montenegro), outras de xeito claro (como observamos, por exemplo, nos versos de Zernadas e Castro).

Por outra banda, como é ben sabido, a idea de Prerrexurdimento naceu para designar a literatura posterior a 1808. Mais é este un concepto creado principalmente pensando nos xéneros da poesía e (en menor medida) da prosa. Durante este período, seguimos a ter literatura de circunstancias, aínda que a partir desta etapa comezamos a contemplar a aparición de textos poéticos en aparencia desvinculados de cheo da realidade política ou de efemérides e acontecementos históricos. Este é o caso, por exemplo, dos

¹¹ Aínda que Frei Martín Sarmiento escribiu 1201 coplas en lingua galega, estas adquiren a forma de texto parateatral, polo que serán estudadas nun capítulo diferente a este.

poemas de Nicomedes Pastor Díaz ou da primeira fase de Manuel Pardo de Andrade.

Mais sobre todo a partir da Francesada iniciamos a albiscar os alicerces do que posteriormente será o actual sistema literario galego o cal, se ben non comeza a se constituír progresivamente como tal até a época dos chamados Precusores, ten un claro antecedente na literatura do Prerrexurdimento. Respecto disto queremos comentar que, na nosa opinión, os Precusores non partirán de cero á hora de elaboraren os seus versos, tal e como se tendeu a dicir até a saciedade e en múltiples ocasións. Estes (como os escritores do Rexurdimento), alén de coñecerem un pequeno anaco da nosa literatura medieval, tal e como demostra o feito de que utilicen nas súas reivindicacións frecuentes alusións ás *Cantigas de Santa María* de Afonso X ou a Macías “O Namorado” (autor xa da escola galego-castelá), sabían igualmente da obra de autores do século XVIII, pois só así se explica que Xoán Manuel Pintos utilice n’*A Gaita Gallega* (1853) os mesmos mecanismos e estratexias que usou Sarmiento para a elaboración do seu *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos* (1746-1747).

Retornando á poesía dos Séculos Escuros, debemos lembrar que non todas as composicións desta época están hoxe en día ao noso dispor, pois moitas delas quedaron perdidas, de maneira que só conservamos noticias da súa existencia. Sabemos por Ramón Mariño Paz (1998:253) que Juan Pérez de Guzmán, no seu *Cancionero de la Rosa* (1891-1892), deu noticia de toda unha colección de versos perdidos escritos en galego e da autoría de Isabel Castro e Andrade (ca. 1527-1582). Domingo Blanco (2000:31) dá esta mesma información. Precisamente a esta poeta debémoslle unha composición dedicada a Alonso Ercilla e que apareceu na terceira parte do libro deste titulado *La Araucana* (1597). Houbo autores que consideraron oportuno incluír este poema nas obras ou traballos sobre a Historia da nosa literatura ou nas antoloxías da literatura galega desta época. Este é o caso de Carré Aldao (1916b:108-110), de Anxo Tarrío (1994:86), de Landeira Yrago (1995:325) ou de Xosé Ramón Freixeiro Mato (1996:24). Realmente, a maioría dos trazos

lingüísticos que achamos no texto son comúns a variedades diatópicas tanto desta como da outra banda do Miño. Ora ben, existen características dialectais no poema que son propias do portugués, como poden ser o ditongo /-awŋ/ ou as formas verbais de quinta persoa en -eis, pois a pesar de que a caída do <-d-> intervocálico documéntase en Galicia a partir de 1499 e 1500, neste caso esta forma en -eis non semella ser unha variedade diatópica, xa que a dita condesa era natural de Pontedeume¹² (Cfr. Carré Aldao, E.; 1916b:41). Por isto, debemos supor que o soneto de Isabel Castro e Andrade foi escrito en lingua portuguesa, de maneira que non pertencería (tomando como base o criterio lingüístico) á nosa literatura. Por tanto, non é este o lugar máis propicio para o seu estudo. O mesmo podemos dicir do poema de Luís Milán *Falái, miño amor*, composición que reproduce desde o punto de vista temático (aínda que non formal) os mesmos parámetros que a cantiga de amor medieval, como son a ausencia de descrición da dama, a coita e a morte de amor.

Por outra banda, Anxo Tarrío (1994:83) afirma que, desde 1536, comezaron a se celebrar as Festas Minervais na honra de Alonso de Fonseca "O Grande". Amplía este estudoso que: "Anque a convocatoria se facía pensando no concurso da lingua castelá ou da latina soamente, de xeito esporádico deuse acollida á lingua vernácula" (Tarrío, A.; 1994:83-84). Debemos supor, pois, que algúns textos en idioma galego foron presentados a este festival, xa que no único volume destas festas que foi impreso, o de 1697, tiñamos 9 poemas en galego, dos cales máis adiante faremos comentario. Similar sorte correron os textos galegos das festas de canonización de Pío V. Estas tiveron lugar en Compostela no ano 1713, aínda que o volume conmemorativo desta celebración non se publicou até 1715. Temos noticia de que ao certame concorreron autores con textos escritos no noso idioma, tal e como evidencia o feito de que no pano da sancristía houbera "Madrigales Italianos, versos Gallegos, Castellanos, Sonetos doblados y comunes à este

¹² Para máis información sobre as formas de quinta persoa sen o <-d-> intervocálico en textos dos Séculos Escuros e do Prerrexurdimento, vid. Mariño Paz, R. (1992): "O sufixo número-persoal da P5 en galego: o retroceso moderno da solución *cantás*", in *Cadernos de Lingua* 5, p.p.: 75-97.

modo” (*Fiestas Compostellanas...*; 1715:51). Porén, dos 16 poemas publicados, non hai ningún que non fose redactado en lingua española, ficando perdidos os elaborados en galego ou nas linguas da Península Itálica, alén do resto de composicións en español que, supoñemos, foron recitadas durante este celebración.

Mais a pesar dos textos perdidos, conservamos un importante (aínda que menos importante do que quixeramos) número de testemuños poéticos. Seguindo como criterio a orde cronolóxica de creación, comezaremos este capítulo polos poemas que xiran en torno ao episodio da morte do Mariscal Pero Pardo de Cela.

2.c) POESÍA ANTERIOR AO SÉCULO XVIII:

2.c.1) Poesía que trata o episodio da morte do Mariscal:

Algúns dos textos poéticos que presentan unha dificultade ecdótica notoria son os que xiran en torno á morte por axustizamento do Mariscal Pero Pardo de Cela. Isto é debido tanto a que conservamos varias versións do que hoxe en día coñecemos como o *Lamento* ou *Pranto da Frouseira* como a que determinados autores, a partir de Álvarez Blázquez (1965:365), pensan que é esta composición unha unión arbitraria de dous textos independentes, de maneira que habería que distinguir entre o *Cantar do Mariscal* e o *Romance de Pedro Pardo de Cela*. A variabilidade rimática e mais as hipotéticas incoherencias argumentais, aspectos dos que máis adiante falaremos, son as causas dadas para a exposición desta teoría. Alén disto, algunhas das versións impresas presentan unha suposta desorde no plano sintáctico relativa a determinados versos, de maneira que dificultan enormemente a súa edición.

Mais a ecdótica non supón o tema deste apartado nin de ningún dos que comprenden este traballo, de maneira que nos centraremos na análise das versións do texto desde unha perspectiva crítica.

A máis coñecida das variantes deste texto, debido a que foi a que utilizaron como fonte a maioría dos creadores de antoloxías de literatura desta época, non é outra que a que podemos consultar en Saavedra Rivadeyra (1674: fols. 137 e 138r.). É este o autor do *Memorial da Casa de Saavedra*¹³, un libro xenealóxico que recolle a historia dos antecesores do propio Saavedra Rivadeneyra e Aguiar Pardo de Figueroa, creado co obxectivo de xustificar ante o rei Carlos II os seus haberes e títulos nobiliarios. Entre a súa ascendencia figuraba Pardo de Cela, de maneira que debía aparecer tanto el como a súa morte neste *Memorial...* publicado en Granada. Dinos o propio Rivadeneyra con respecto á vida do Mariscal:

De la qual, y de su tragico fin, aun se encuentran entre papeles antiguos algunos Romances, ò cantñas Gallegas, que dellos siguiendo el común sentir de todos los Autores, que traen cantares, y versos semejantes, tales quales sean, para prueba de la fama, y sucesos de los personages de quenta de los pasados siglos (Saavedra Rivadeneyra, E. de; 1674: fol. 138).

Podemos ver como Pero Pardo de Cela era xa, naquela altura, un personaxe lendario en Galicia, que pasou ao noso imaxinario popular como un home valoroso, vencido unicamente pola traizón de vinte e dous dos seus criados; como un personaxe cuxa historia debe ser coñecida, con intención edificante, polas xeracións posteriores.

Tornando ao texto, e como xa antes adiantamos, o que conservamos realmente a día de hoxe como testemuños cultos non son varias “cantiñas” diferentes, senón versións diferentes dun mesmo cantar. Destas, a maioría semellan estar incompletas, xa que a versión que deu a coñecer no seu día Filgueira Valverde (1966:76-80) presenta unha cantidade de versos maior, os cales amplían a información con respecto ás editadas por Saavedra Rivadeneyra (1679), Benito Vicetto (2004:315) ou Antonio de la Iglesia (2006: 17-18, II).

¹³ Coa finalidade de facilitar a súa procura na bibliografía, ofrecemos aquí o título real e completo desta obra: *Memorial/ al Rey N. Señor,/ en que se Recopila, Adiciona y Representa/ quanto los Cronistas, y otros Autores Han Escrito, y Consta por Instrumentos,/ del Origen, y Antigüedad, Descendencia, y Sucesión, Lustrel y Servicios/ de la Casa de Saavedra,/ y de Identidad, y Permanencia de su Primitivo/ Solar, y Estados en el Reyno de Galicia,/ y de la Línea Primogénita, Recta y Troncal de Varón/ de sus Posseedores, Cabeças y Parientes Mayores, Continuada desde los/ Primeros Siglos de su mas Antigua Fundación, hasta/ el Presente./ Año de 1674.*

Esta versión que presentou Xosé Filgueira Valverde (1966) ten un valor engadido, posto que foi extraída dun manuscrito galego, concretamente dun mindoniense, o cal apareceu reproducido na *Noticia Discreta de lo Memorable que se Encuentra en la Provincia de Mondoñedo*, obra escrita por Domingo Vidal, elaborada seguramente no ano 1752 (Cfr. Filgueira Valverde, J.; 1966:72). De todas as formas, non estamos a dicir con isto que a que vimos de citar sexa a única versión galega do texto, pois as que recolleron os outros autores están baseadas na tradición popular, a pesar de estaren inseridas en manuscritos ou impresos. Ademais, non sabemos a procedencia dos papeis utilizados por Vicetto (2004), fontes que poderían ser orixinarias de Galicia.

Por outra parte, nunha primeira lectura dá a impresión de que o poema que encontramos na *Noticia* de Domingo Vidal, malia o feito de aparecer nunha obra posterior, é anterior á que podemos ler no *Memorial...* de Saavedra Rivadeneyra, pois parece factíbel que un cantar perda ao longo dos anos (froito das características da memoria humana) as estrofas que conteñan unha información menos “relevante”. Mais o certo é que ou ben a versión da *Noticia...* é máis recente, ou ben o texto que presenta Domingo Vidal foi adulterado no plano lingüístico. Sexa como for, aceptemos unha outra posibilidade, Filgueira (1966) ofrece un poema escrito íntegra e practicamente en galego moderno, tal e como demostra o uso de formas como *treidor*, *traición* ou *intención*; fronte ás arcaizantes *tredor* (de *treedor*, xa coa crase feita, como é natural nesta época), *treyçon* ou *intençaom* (*intenzau*, na edición de Vicetto; e *intenzaon* na de Villaamil y Castro), alén da variante medieval do pronome posesivo *seuas* (súas) que aparece no *Memorial...*, suplida no resto das versións pola palabra *sendas*. Ademais, segundo Ramón Mariño Paz (1998:275), a solución con iode de determinadas terminacións substantivas (<-ción>) é un produto moderno, que adoita alternar coa etimolóxica nos escritos literarios (<-zón>/<-ción>) até o século XIX, centuria en que se produce o definitivo triunfo da forma actual, ou sexa, con iode. A finais do século XV, porén, a pesar de que xa encontramos abundantes castelanismos, aínda conservamos unha lingua similar á medieval. Por estes motivos, e coas probas que temos a

día de hoxe (as lingüísticas), debemos concluír que a versión publicada en 1752 é, polo menos en aparencia, a máis recente de todas as deste poema que podemos manexar.

Atendendo agora ao plano temático, podemos dicir que a composición constitúe un documento valioso para o coñecemento dun dos episodios máis sonados da nosa Historia, a pesar de levar consigo a calidade da parcialidade, inherente, por outra parte, á maioría dos textos históricos.

O inicio do poema ten un contido relativamente escuro, pois aínda que os estudosos precedentes coñeceron sen problemas o significado global do texto, houbo sempre un pequeno debate sobre cal era o significado real dos catro primeiros versos, os cales reproducimos a seguir tomando como referencia a edición de Domingo Vidal, recollida por Filgueira Valverde (1966:76):

A min chaman todamira
Señora do gran tesouro,
por estrela esclarecida
hago en este Valedouro.

Existiron ao longo dos anos varias tentativas por saber o que quería dicir “todamira” (“Todo Mira”, no resto das edicións). Aínda que Álvarez Blázquez (1965:367-368) deu no cravo, a noso parecer, cando afirmou que se podía tratar dun lugar ou dunha casa ou solar do Mariscal, sobre todo tendo en conta tanto a introdución ao poema feita no *Memorial da Casa de Saavedra* (a cal é: “Ahora chora a casa por seo Señor, e se queixa dos criados que lle foran tregos, e diz así”), como ao asegurar que unha das casas do Mariscal é a voz narradora da composición; errou cando afirmou que o verso aludía a Penadrida, de maneira que cría que “el enigmático *Todomira* responde a una versión errónea de *Penadrida*” (Álvarez Blázquez, J. M.; 1965:368). Uns meses máis tarde, Filgueira Valverde (1966:78) contrariou esta teoría amparándose na versión da *Noticia...* de Vidal, descoñecida até aquel momento.

A pesar de que nós tampouco cremos que a composición fale de Penadrida, si cremos, como arriba expuxemos, que Álvarez Blázquez (1965) acertou ao considerar que “todamira” facía referencia a algún topónimo. A

noso entender, o poema fala de Mira, un lugar situado moi preto de Castrodouro, até o punto de que estar incluído hoxe en día na ruta turística da Frouseira. Desta maneira, a nosa proposta de lectura deste verso é a seguinte: “A min chaman toda Mira” (ou sexa, “a min toda chaman Mira”) a cal xa era, por outra parte, a que propoñían Cornide Saavedra¹⁴ e Villaamil y Castro (1861:108).

Xa na edición do *Memorial da Casa de Saavedra* aparecía a palabra “todamira” separada, de maneira que xa existía a percepción de que estabamos diante de dúas palabras diferentes; mais existía unha confusión entre “todo” e “toda”, a cal non sabemos se é debida a algún tipo de erro motivado ou ben por estar o texto recollido da tradición oral popular, ou ben por un descoñecemento do idioma en que está escrito, pois lembremos que a obra de Saavedra Rivadeyra foi elaborada e publicada en Granada. Ou aínda cabe a posibilidade, a pesar de que non hai xeito de comprobalo, de que o verso real sexa “A min chaman todos Mira”, desaparecendo o <-s-> por algún fenómeno relacionado coa fonética sintáctica, como pode ser a disimilación.

Mais recapitulando a información desta primeira estrofa, Mira tería que ser unha posesión importante de Pedro Pardo de Cela, posto que é a “señora do gran tesouro”. Alén disto, “xacería” no Valadouro (pois as versións das edicións de Vicetto e de Antonio de la Iglesia recollen, respectivamente, “yago” e “Jago”) por un acontecemento desafortunado, por unha “estrela esclarecida”, que non pode ser outra que a derrota do señor da Frouseira. Debemos recoñecer que non sabemos de ningunha lenda nin composición popular que fale de Mira como un lugar especialmente poderoso ou famoso polas súas riquezas. Das posesións de Pero Pardo de Cela, a edificación máis famosa co nome máis parecido a Mira sería Miraz, mais a casa e torre de Miraz sitúase lonxe (desde a perspectiva da época, claro) da Frouseira e do Valadouro, concretamente no actual Concello de Friol, polo que non semella probábel que sexa o lugar do que fala o *Pranto da Frouseira*.

¹⁴ O ilustrado galego Xosé Cornide Saavedra realizou un edición manuscrita que non chegou a publicar e que apareceu entre os seus papeis custodiados na Real Academia Galega.

Semella máis lóxica que aluda ao primeiro lugar do que falamos xa que, despois de todo, Mira era un dos lugares que formaban parte dos dominios focenses do Mariscal, polo que tería bastante sentido que o poema aludise a ela. Despois de todo, isto tería a súa lóxica se temos en conta as seguintes palabras de Álvarez Blázquez:

Al referirse el poeta a la casa o solar del Mariscal, es lógico que no se limitase a una de sus posesiones o fortalezas, sino que, en lo posible, hiciese referencia a las más caracterizadas. Si se habla después de la Frouseira, bien podría en esta primera estrofa aludirse a otro lugar, como se desprende del contexto y como así resulta, en efecto (Álvarez Blázquez, J. M^a.; 1965:368)

Así e todo, se aceptamos que o primeiro verso se refire a Mira, os versos terceiro e cuarto terían un significado realmente raro, xa que ese lugar permanecería no Valadouro independentemente dos sucesos que nel se producisen. Na nosa opinión o verso 3, “por estrela esclarecida”, tería un outro significado alén dos de “mala sorte” e “fado desfavorábel” que apuntaba Álvarez Blázquez (1965:368). Partindo da base de que a preposición “por” pode adquirir na fala popular o valor de “en xuízo de” (ou sexa, “en calidade de”), a estrofa adquiriría un outro contido, de maneira que nos estaría a dicir que Mira xace no Valadouro “en calidade de estrela esclarecida” ou, o que é o mesmo, “como unha estrela esclarecida”. Deste modo, con esta metáfora a voz poemática estaríanos a dicir que, coa morte do Mariscal, Mira perdeu o seu prestixio, convertida nunha estrela carente de luz, esclarecida.

A segunda estrofa, que reproducimos seguindo a edición do *Memorial da Casa de Saavedra*¹⁵, é:

Mas tredor foy que un mour
o vilaon que me vendeo
que de Lugo à Ribadeo
toudos me tiñan temor.

Os versos que aquí podemos ler, segundo algúns autores, presentan un problema de desorde sintáctica, xa que “temor” rimaría moito mellor con

¹⁵ A partir de agora, todos os exemplos estarán tirados da obra de Saavedra Rivadeyra (1674) agás, como é lóxico, os que especifiquemos que pertencen a outra das versións.

“tredor” e non con “mour”. Álvarez Blázquez (1965:369) propón a seguinte colocación:

O vilao que me vendeo
mais que un mouro foi tredor
que de Lugo a Ribadeo
toudos me tiñan temor.

A proposta do estudoso tudense é sumamente atractiva, xa que favorecería a consonancia <-or>/<-or> (tredor/temor). A pesar disto, cremos que presenta un par de problemas. Alén da adulteración do esquema métrico da composición debido ao cambio de lugar dos versos 5 e 6 do poema, o verso 5 (o primeiro desta estrofa) presentaría unha certa ambigüidade no seu significado: diríanos o texto que “é máis traidor do que podería ser un mouro”, ou ben que merecería a súa caracterización negativa antes o adxectivo “mouro” que o cualificativo “traidor”? Nós cremos que o verso debería permanecer tal e como está, pois lembremos que os musulmáns por volta de 1483, nun momento histórico en que os cristiáns estaban a piques de conquistar a Península Ibérica, eran considerados como portadores de calidades negativas. Así, ao afirmar que alguén “é máis traidor que un mouro”, o suxeito poético está a nos dicir que se trata de alguén que levou a traizón ao grao superlativo, que é traidor por natureza e que non pode selo máis do que foi. Non debe chamarnos a atención, por outra parte, a utilización da forma “mour”, pois non é máis que o vocábulo “mouro” despois de sufrir o fenómeno da apócope, o cal é bastante usual na fala popular.

Por outra banda, fálase de Mira como un lugar temido “de Lugo a Ribadeo” durante a época de esplendor do Mariscal, a cal se perdeu após da traizón. Vemos como esta estrofa introduce o tema da falta de fidelidade dos criados ao seu señor, temática que será a principal en todo o poema. Repárese que a composición comeza a relatar este episodio histórico *in media res*, por así dicilo, pois o seu autor ou autora dá por sentado desde o principio que os receptores do texto son profundos coñecedores da historia do Mariscal, polo que non especifica nin dá detalle ningún sobre como foi a traizón da

Frouseira, tal e como fan as versións da *Relazón de Carta Xecutoria...*, as cales analizaremos dentro do capítulo da prosa. Precisamente, seguindo tanto a versión chamada pola crítica *Relazón B* como a Villaamil y Castro (1861:107), podemos intuír que o verso “O vilao que me vendeo” pode aludir a Afonso de Santa Mariña, quen é culpado de pactar co capitán castelán Mudarra a traizón ao Mariscal, da cal fala explicitamente a terceira estrofa (v.v. 9-12):

De min a triste Frouseyra
que por treyçon foy vendida
derribada na ribeyra
ca jamais se veo vencida.

A versión recollida por Domingo Vidal, editada por Filgueira Valverde (1966), recolle como variante no verso 9 “Da miña triste Frouseira”. Aínda que existan estas dúas variantes, polas dúas se desprende que a Frouseira podería formar parte de Mira, o cal é contraditorio coa realidade, xa que a prezada fortaleza de Pardo de Cela estaba situada en Castrodouro. Isto só podería explicarse polo feito de que as dúas entraban dentro dos feudos do Mariscal.

Por outra parte, semella que na actualidade a maior parte dos historiadores admiten que a Frouseira foi tomada mercé unicamente á traizón. Este castelo resistiu un asedio de case tres anos, segundo apunta Meilán García (2007:68), quen calcula que o cerco tivo unha duración aproximada de dous anos e nove meses. Tratábase dunha praza case inexpugnábel, pois só comezou a dar mostras de debilidade a partir de Febreiro de 1483, mes no que morre o Conde de Lemos, sogro e principal apoio de Pardo de Cela (Cfr. Meilán García, A. X.; 2007:68).

Unha operación como a que trouxo a derrota da Frouseira requiría meses de planificación, e segundo Meilán García (2007:69) comezou a se trazar na primavera de 1483. Aínda amplía este investigador unhas páxinas máis adiante:

Polo que respecta á traizón da Frouseira cremos que, sen dúbida ningunha, foi unha operación pensada e deseñada polo “aparato” ou polos “responsábeis” do Estado, non puido ser de outra maneira. Vese claramente que houbo unha estratexia perfectamente planificada tanto para Pedro Madruga como para Pardo de Cela. Os dous estaban en contra da política dos Reis Católicos e á súa forza militar comandada por Luís Mudarra éralle imposíbel derrotalos polas armas: a un porque tiña un morgado moi forte e compacto e a outro porque se refuxiaba na Frouseira, castelo ou

pena roqueira inexpugnábel, polo que os responsábeis do Estado cos Reis á cabeza (co consentimento real) deciden apuntar única e exclusivamente ao corazón deses lugares para derrotalos (Morgado e Frouseira) (Meilán García, A. X.; 2007:71).

Os versos do 12 ao 16, pola súa parte, teñen polo menos dúas versións, xa que temos a aparecida en 1851 en *Los Hidalgos de Monforte* de Benito Vicetto e mais a do *Memorial da Casa de Saavedra* (coincidente maioritariamente coas outras). Ambas as dúas poñen de manifesto a analoxía existente entre Cristo e Pardo de Cela, xa que os dous foron apresados pola acción de traidores. A pesar disto, a versión da obra de Saavedra Rivadeneyra introduce unha variante sumamente interesante no verso 16, pois coloca un “etc” após de “Pero Pardo meu Señor”. Evidentemente, isto alude a polo menos ao fillo do Mariscal, quen sufriu a mesma sorte que o seu proxenitor. Igualmente poderíamos crer que aluden estes versos a outro nobre contemporáneo vendido polos seus servos, tal e como é o caso de Pedro Madruga, quen como Pardo de Cela ten o seu propio ciclo de romances e cantares populares, como aquel que comeza: “Madrugas, Pedro Madruga”. No entanto, a especialización provocada pola utilización do demostrativo “aquestes [traidores]” revela a imposibilidade de que o texto se refira ao Conde de Caminha.

A partir do verso 17 a versión da *Noticia* insire unha nova estrofa:

Destes fora Capitán
o Cofano do Valedouro
que anque fose un mouro
non lle deran máis afán.

Realmente, o verso na nosa edición de referencia sería “que aínda anque fose un mouro”. No entanto, somos conscientes de que se trata dun erro de copia, de aí que suprimísemos o “aínda” co obxectivo de respectar o metro do poema. Por outra banda, segundo estes versos (e como na *Relazón C*, da cal, por outra banda, forma parte), sería Roi Cofano do Valedouro, quen figura na *Relazón A* como un dos traidores, o líder dos criados rebelados. Isto entra en contradición coa versión da *Relazón B*, que como xa dixemos recolle o feito de que Afonso de Santa Mariña pactou a traizón con Luís Mudarra. Estas contradicións, con todo, non forman parte da literatura, e terá que ser a

historiografía quen verifique cal dos textos está no certo (se non é que os dous están equivocados). Aínda así, mercé a elas podemos lanzar a seguinte pregunta: foi o no resto das versións suprimida intencionalmente esta estrofa co obxectivo de non mencionar explicitamente o nome do líder dos traidores? A resposta afirmativa a esta cuestión, malia ser indemostrábel, adquire interese se temos en conta que a lenda popular apunta igualmente cara a Roi Cofano do Valadouro. De ser certa esta hipótese, adquiriría importancia suma esta estrofa por ser introdutora das posteriores, co cal perde forza a hipótese de Álvarez Blázquez (1965:365-372), quen fala da conveniencia de distinguir entre o *Cantar do Mariscal* (composto polos versos que tratamos até agora agás esta última estrofa) e o *Romance de Pedro Pardo de Cela* (formado polos versos que analizaremos a seguir), pois considera que se trata dunha unión de dúas composicións diferentes. Na nosa opinión, deberíamos falar dun texto que divide a súa estrutura en dúas partes. E son xustamente os primeiros versos desta segunda parte da composición, con variacións case imperceptíbeis dependendo da versión que manexemos, os que se centran nos motivos da traizón:

Vinte e dos foram chamados
os que vindido o han
non por fame de sustentos,
de carne, vino nen pan.
Nen po outro minister,
que falezcan de bondad,
se no po seu vilaycia,
e mais por maa intençaom.

Efectivamente, segundo revelan as versións da *Relazón*, eran vinte e dous. Mais resulta curioso o diferente tratamento dos mesmos segundo a ideoloxía de quen escribe. Así, se nos testemuños escritos en lingua galega os “vinte e dous” aparecen caracterizados como portadores da máis suprema vilanía e cobiza, nunha versión da *Relazón de Carta Xecutoria...* coñecida como *Relazón C*, a cal non comentaremos cando falemos da prosa, xa que está escrita en español, o autor tenciona xustificar a traizón do seguinte xeito:

Determinaron pues sobornar los criados de dicho Mariscal Pedro Pardo, y según él [sic.] se queja en las endechas que avajo se pondrán, el principal instrumento para esta obra fué uno de ellos, llamado Roy Cofano, natural del Valle de Oro: este

dio parte a sus compañeros, los que convencidos de promesas y acaso del temor de la pena que merecían como rebeldes a S. M. convinieron en vender por traición a su amo (vid. Filgueira Valverde, J.; 1966:74).

Introduce este parágrafo unha nova perspectiva: a traizón dos criados por medo a represalias da raíña, o cal é bastante incríbel se temos en conta que, se os “vinte e dous” non vendesen o seu amo, talvez Isabel I non fose a súa señora, dada a oposición do Mariscal á política dos novos monarcas. As causas certas da traizón non as podemos saber, xa que alén das apuntadas da cobiza ou do temor á raíña, habería que engadir quizais a da vinganza, pois Pardo de Cela foi un dos maiores combatentes das revoltas irmandiñas. De todos os xeitos, os motivos da traizón non afectan en absoluto á interpretación do poema.

Mais se avanzamos un pouco máis na lectura da composición, semella que esta ten intención exemplarizante, de modo que ningunha mala acción queda impune de castigo, xa que:

Eles quedam po tredores
e seu amo po leal
pos os Reys a seua filla
seuas terras mandan dar.

A lectura “seuas” só a encontramos no *Memorial da Casa de Saavedra* e en Villaamil y Castro (1861:108) (baixo a forma moderna “suas”), posto que o resto das versións recollen “sendas”. Desta maneira, e como parece que revelan outros documentos históricos, Dona Beatriz, filla de Pero Pardo de Cela (quen, por certo, din que, ao contrario do seu pai, foi servil a Isabel de Castela e Fernando de Aragón), herdaría por mandato real as terras do Mariscal.

Aquí finaliza o poema segundo a versión da *Noticia* de Domingo Vidal. No entanto, as outras pechan con catro versos en parte moralizantes e en parte reveladoras da situación histórica que relata o texto, pois:

A Deus daràn conta delo, [os traidores]
que llos queira perdouar,
co [qu]e acabou ha Frouseyra,
e a vida do Mariscal.

Así, só Deus pode perdoar os traidores, xa que a voz poemática e as xentes do Valadouro non parecen aínda dispostos a facelo. Por outra parte, este foi o xeito en que “acabou a Frouseira”, simultaneamente á vida do Mariscal. Segundo apunta Meilán García (2007:72), Pardo de Cela foi apresado na casa de Fonsa Yáñez de Castro Douro (e non no castelo de Castrodouro) o 7 de Decembro de 1483. Tras dez días de presidio en Mondoñedo, el e mais o seu fillo foron executados na praza maior mindoniense o 17 de Decembro. Tal e como era consciente o autor do poema, coa caída da Frouseira e coa morte do seu dono finalizou un momento histórico que xa nunca volverá.

Pasemos agora a falar da métrica do texto, tomando como base da nosa análise a versión do *Memorial da Casa de Saavedra*, e sen distinguir as dúas hipotéticas composicións das que fala Álvarez Blázquez (1965). A elaboración da análise da métrica e da rima suxire nun primeiro momento que o estudoso citado estaba no certo, pois a primeira parte está escrita en verso octosílabo e en cuartetos alternos (as cales lembran, segundo Álvarez Blázquez, 1965:367; á estrutura do *Poema de Afonso XI*), mentres que a segunda parte, tamén en versos de oito sílabas, presenta un esquema rimático algo máis complexo. No entanto, se tomamos a estrofa que engade a *Noticia...* de Domingo Vidal, e se a unimos aos catro primeiros versos da segunda parte, observamos que continuamos a ter cuartetos alternos, como podemos ver a seguir:

Destes fora Capitán
o Cofano do Valedouro
que anque fose un mouro
non lle deran máis afán.

Vinte è dos foram chamados
os que vindido o han
non por fame de sustentos,
de carne, vino nen pan.

A partir do vixésimo primeiro verso da composición, e até o final do pranto, si temos a estrutura rimática propia do romance, con versos de rima libre nos impares e asonante nos pares. Mais, a que vén este cambio na rima do verso 21 ao 32? Realmente, se aceptamos que se unisen dous poemas diferentes non poderíamos explicar o feito de que a composición teña un

sentido perfectamente coherente na súa totalidade, nin tampouco que os catro primeiros versos do suposto romance independente respecten o mesmo esquema que viñamos tendo nas estrofas anteriores. Mais tamén cómpre que nos preguntemos, por outra banda, como se explica a falsa rima consonante entre “mour” e “temor”? E por que non existe rima, como correspondería, nos versos 14 e 15, xa que “vendido” non pode rimar de ningún xeito con “tredores” (nin con “pereceu”, se tomamos a versión editada por Benito Vicetto, 2004:315)? Na nosa opinión, o anónimo autor (ou autores) destas versións non debería dominar excesivamente a técnica poética coa que estaban a traballar, de aí os erros e a alternancia na rima; non así no metro, o cal se caracteriza, como xa dixemos, pola utilización do verso popular: o octosílabo.

Esta poética vacilante semella avalala a análise do dinamismo expresivo, pois até o verso 20 (inclusive) temos un dinamismo expresivo negativo ou lento, propiciado polas repeticións (sobre todo as conceptuais); mentres que do verso 21 ao 32 encontramos unha andadura positiva ou rápida, provocada pola carencia practicamente absoluta de adxectivos e reiteracións¹⁶.

Pasando agora a falarmos dos elementos do imaxinario, vemos que a metáfora é a figura máis destacada por ser o recurso retórico máis logrado. Só encontramos unha, a da “estrela esclarecida”, a da estrela sen luz, que simboliza o vigor e mais o esplendor perdidos, como xa vimos con anterioridade. Do mesmo xeito a cuarta estrofa, tal e como afirmamos unhas páxinas atrás, recolle unha comparación entre Pardo de Cela e Xesús Cristo, xa que os dous sufriron as consecuencias dunha traizón. Por outra banda, toda a composición en si é unha prosopopea, xa que unha das casas do Mariscal é quen narra a historia, polo que está a se lle atribuír a un ser inmaterial unha calidade propia do ser humano.

¹⁶ Para unha visión ampla e á vez práctica do dinamismo expresivo, vid. Bousoño, C. (1970:337-360, I). Con anterioridade a este traballo, nun libro que este mesmo estudoso publicou en coautoría con Dámaso Alonso (vid. Alonso, D. e C. Bousoño; 1970), intuíase en varias ocasións a existencia deste fenómeno (aínda que non é denominado deste xeito) no tratamento das enumeracións e das correlacións.

Até aquí, pois, o comentario deste poema, único elemento culto (a pesar de partir dun cantar popular) desta serie de romances e cantigas que tratan temas relacionados coa morte do Mariscal, un poema que non constitúe un romance no sentido clásico, mais si na acepción das aventuras (ou desventuras, neste caso) dun heroe. Porén, o axustizamento de Pardo de Cela non ficará reflectido unicamente nestes poemas, de maneira que existen varias versións en prosa da *Relazón de Carta Xecutoria...* en que é narrado con detalle este episodio histórico, das cales (repetimos) falaremos neste traballo dentro do capítulo referente á prosa.

2.c.2) Cantiga na honra de Filipe “O Fermoso”:

Un dos textos menos coñecidos destes Séculos Escuros, sen dúbida pola súa carencia de calidade poética, é esta cantiga na honra de Filipe “O Fermoso” datada en 1506. Apenas temos máis información sobre ela que a que nos ofrece Xosé María Álvarez Blázquez (1959:196), a pesar de aparecer posteriormente citada tanto por Xosé Filgueira Valverde (1992:404) como por Dolores Vilavedra (1999:89), así tamén por Xulio Pardo de Neyra (2002:109).

Parece ser que o rei consorte desembarcou, xunto coa súa raíña e esposa, na cidade da Coruña o 26 de Abril de 1506. Con motivo deste acontecemento, foron realizados na urbe herculina uns festexos cuxo obxectivo era agasallar os monarcas. Para “inmortalizar” estas festas, xurdiu unha serie de composicións poéticas que xiraban arredor deste episodio. Porén, tal e como indica Álvarez Blázquez (1959), só este poema resistiu o paso do tempo e superou a barreira do esquecemento, rescatado primeiramente por Juan Vallejo, autor do libro de 1913 *Memorial de la Vida de Fray Francisco Jiménez Cisneros* (no cal figura a primeira edición deste texto); aparecendo logo na obra de Benigno González Solagaistúa *Por Tierras de Galicia. Monterrey y el Camino de Santiago* (1944).

Malia non ser a edición de textos a meta que persegue este traballo, a súa brevidade obríganos a editala coa finalidade de evitar repetitivas citas.

Intentamos reconstruír o texto orixinal seguindo as anotacións ofrecidas por Álvarez Blázquez (1959:196), de maneira que a composición queda do seguinte xeito:

Vossa é Castela,
Rei Don Feilipe;
vossa é Castela,
que non hai quien vola quite.

E a la nosa Reina
-Dios que la mantenna-
facedlle logar por do venna
semejantemente toda Castela.

Como podemos apreciar, trátase dun testemuño poético carente de rigor métrico e rimático, de maneira que son palpábeis os erros a este nivel.

Destaca máis neste poema, pois, o contido que as formas. *De facto*, Álvarez Blázquez (1959:196) pon de manifesto o feito de que o texto fose rescatado por Juan Vallejo, quen non era galego, debido ao seu significado político, e aínda amplía que dada “a intenzón do cantar, no que latexa a nemiga antre Galiza e D. Fernando o Católico, non é aventurado supor xurdise como consiña dos nobres galegos, desexosos de falagar ao novo Rei” (Álvarez Blázquez, X. M.^a; 1959:196).

Se a cantiga xurdiu como consigna dos nobres galegos é algo que non podemos saber na actualidade. O que si está claro é que se trata dunha composición contraria á política dos anteriores monarcas, e de esperanza pola chegada de Filipe I, a quen sen dúbida quererían convencer das vantaxes e proveitos que lle podería reportar a súa amizade con Galicia. A composición manifesta, como nela puidemos ler, a posesión de Castela polo “rei Fermoso”, a cal “non hai quen lla quite”. Mais Filipe de Austria, a pesar de que nese momento xa era o lexítimo monarca (pois naquela altura xa se producira o pasamento de Isabel I), accedera ao trono non por dereito de sangue, senón por contraer matrimonio coa herdeira de Isabel e Fernando “os Católicos”, mal alcumada Xoana “a Tola”.

Os chamados Reis Católicos levaran a termo no seu día, como xa sinalamos no apartado referente ao contexto histórico, o chamado proceso de

“doma e castración do Reino de Galicia”, debido á falta de apoio da nobreza galega a Isabel de Trastámara (agás excepcións como a que supón o arcebispo Fonseca I de Compostela) durante a contenda de sucesión que mantivo con Xoana “a Beltranexa”. En realidade, non foi Fernando de Aragón o único represor do noso país, xa que a súa esposa tivo bastante que ver con este proceso de colonización. Dada esta situación, non sería en absoluto estraño que as palabras de Álvarez Blázquez antes reproducidas non estean carentes de razón.

Mais se a primeira estrofa presenta interese, esta vese superada en importancia pola segunda. A pesar de que nela se loa a raíña, vemos que o tratamento que recibe esta semella o propio dunha consorte, xa que nela rógaselle a Deus para que a manteña e ínstase a toda Castela para que “lle faga lugar” en todos os puntos do territorio da Coroa, Coroa sobre a que se intúe que non ten poder, xa que nos primeiros versos queda ben claro que Castela é da propiedade do seu marido. Invértense, xa que logo, os papeis, pois aparecen os dous esposos cun *status* diferente ao que *a priori* deberían ter. No entanto, o poema reflicte a tesitura real da política castelá da época, xa que Filipe convertérase á morte da Católica no dono do trono de Castela, pois encerrou (en *complot* co seu sogro Fernando de Aragón) a Xoana nun convento co pretexto ficticio de que esta estaba privada de razón, co obxectivo de se asegurar de que a súa muller nunca estivese en condicións de lle reclamar o goberno. Porén, morreu Filipe de Austria aos poucos meses (segundo conta a lenda, xogando un partido de pelota), polo que as esperanzas da nobreza galega ficaron truncadas definitivamente.

Podemos concluír, xa que logo, que estamos perante un poema de pouca factura literaria, interesante unicamente desde a perspectiva histórica, xa que mostra a postura dun sector dos nobres do noso país ante unha circunstancia política determinada.

2.c.3) Diogo Bernardes:

Sabemos de Diogo Bernardes que naceu na ribeira do río Limia por volta do ano 1530, na localidade portuguesa (moi próxima á fronteira con Galicia) de Ponte da Barca, onde aprendeu o oficio de notario. Sendo moi novo marchou a Lisboa, exercendo varios cargos na Corte. Alí obtivo grande fama de poeta, até o punto de lle encargarse o rei D. Sebastião a confección dun canto épico que relatase a conquista portuguesa dos Algarves. De aí que acompañase o monarca durante as súas campañas en Marrocos. No entanto, o dito cantar heroico non chegou a existir nunca debido aos sucesos de Alcácer Quivir. Despois do desastre marroquí, Diogo Bernardes (como moitos portugueses) ficou preso (Cfr. Lopes, Ó. e A. J. Saraiva, 1989:376-377). A súa data de falecemento non a podemos coñecer con exactitude. Ora ben, como indica Aníbal Pinto de Castro (1985:11), si sabemos que o seu pasamento tivo lugar antes de 1596-1597 debido a que nas últimas páxinas das *Rimas Várias. Flores do Lima* (1597) aparece unha composición elixíaca do seu irmán Frei Agostinho da Cruz á morte de Diogo Bernardes.

Este autor forma parte da Historia da Literatura Galega mercé a dous poemas: *Alá em Monte-Rey, em Val de Lassa* (máis coñecido como *Soneto de Monterrei*) e *Porque me fai amor ainda ca torto*. Trátase de dous sonetos que foron atribuídos ao gran poeta portugués Luís de Camões desde que o editor António Álvares da Cunha decidiu incluílos (cos números 29 e 30) en 1668 na *Terceira Parte* das *Rimas camonianas* (Cfr. Dasilva, X. M.; 2000:179-180). Porén, a atribución destes sonetos ao escritor das *Rythmas* debe responder ao feito de que, por un lado, a súa ascendencia tiña raíces e parentesco con familias desta banda do Miño (non por casualidade, era tataraneto do trovador galego Pires de Camões) e, polo outro, a que a figura do poeta luso mitificouse de tal maneira que incluso chegaron a serlle atribuídos poemas de calidade máxima e autor descoñecido datados en anos posteriores á súa morte, pois críase que textos de tal envergadura só os podería escribir o “supra-poeta”. Supoñemos que este mesmo mecanismo debeu operar neste caso que agora nos ocupa,

aínda que tampouco podemos esquecer que dado o nivel de petrarquismo que encontramos nos dous autores é doado confundir composicións de Diogo Bernardes con composicións de Luís de Camões (Cfr. Silva, V. M. Aguiar e; 1994:82).

No entanto, existen probas que aluden á autoría de Diogo Bernardes, as cales radican no índice dun códice inaccesíbel titulado *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* (1577), índice que foi reproducido en edición diplomática por Carolina Michäelis de Vasconcellos (1924). Neste documento (Cfr. Vasconcellos, C. Michäelis de; 1924:68) consta que efectivamente as composicións foron escritas por Diogo Bernardes. E non só isto, senón que tamén reflicte que os poemas foron creados en galego. Con todo, debemos manexar este dato con coidado, xa que figuran igualmente como escritos no noso idioma tres textos que, a xulgar polo *incipit*, deberon ser elaborados en español: *Ay niño cruel, e niño creido*¹⁷, *Casaron con Benita y con Marina e Burlalon el corro essotro dia*. Aínda habería testemuño dun texto que o autor do índice dubida se foi escrito en lingua galega, titulado *De noute a Madalena uay segura*. Foinos imposible achar este soneto, xa que non o achamos (igual que os citados con anterioridade) nas *Rimas Várias. Flores do Lima* de Diogo Bernardes.

Outro crítico de enorme prestixio, como é o brasileiro Leodegário de A. de Azevedo Filho (1985:202 e 232), considera estes sonetos de “autoria camoniana contestada”, e atribúellos a Diogo Bernardes amparándose no índice do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*.

Canto á lingua dos textos, Xosé Manuel Dasilva (2000:193-198) recolle o parecer dalgúns estudosos respecto do idioma en que foron escritos. Mais para alén do trazo do betacismo xa mencionado polo propio Dasilva (2000:194 e 201-202) e do uso de tempos compostos (vixentes aínda en textos galegos da época) en *Porque me fai amor ainda ca torto*, o certo é a lingua non revela se os poemas son galegos ou lusos, a pesar da aparición da forma con apócope de

¹⁷ Vítor Manuel Aguiar e Silva (1994:83) realiza a lectura *Ay niño cruel, e niño crudo*. De ser esta a lectura correcta, non cabería dúbida de que o texto foi escrito no noso idioma.

“verdade” (“berdá”) que aparece no verso terceiro do *Soneto de Monterrei*, tan común na nosa lingua popular por influencia do vocábulo español *verdad*; ou da forma “bontá” (por “vontade”) no verso décimo terceiro do segundo dos poemas. Non temos indicios, xa que logo, que permitan afirmar que os sonetos son enteiramente galegos, mais tampouco probas que rexeiten esta posibilidade. É por iso que decidimos incluílos dentro deste noso traballo sobre literatura galega.

2.c.3.1) *Alá en Monte-Rey, em Val de Lassa ou Soneto de Monterrei:*

Aproximadamente entre o ano 1530 e o 1540 datou Carré Aldao (1911a:162-163) esta composición de bela e profunda factura. Mais de admitirmos (como todo parece indicar) que o autor deste soneto é Diogo Bernardes (ca.1530-ca.1596), debemos situar o texto nun período de tempo posterior, xa que sería imposible que alguén cunha idade comprendida entre os 0 e os 10 anos puidese construír un poema de semellante madurez. Precisamente pola calidade do texto Xosé María Álvarez Blázquez (1959:218), quen cría na datación dada por Carré Aldao (1911a:162-163), foi o primeiro en admitir que o poema non podía ser da autoría de Luís de Camões (ca.1524-1580) debido á curta idade que tería naquela altura, de modo que a práctica maioría da crítica de aquén Miño actualmente xa non considera que o autor d’*Os Lusíadas* (1572) puidese estar detrás deste poema.

Por outra parte, Xosé Filgueira Valverde (1992:404) defendeu a teoría de que o soneto alude ao Val de Leza, e do cal unicamente afirma que “nin é galego nin de Camoens”. Efectivamente a lectura correcta da primeira edición conservada do texto, a citada de Álvares de Cunha, é a de “Leça” e non “Laça”. Talvez esta lectura foi manipulada coa intención de “facer portugués” o soneto, pois existen rexións en Portugal chamadas Leça (Cfr. Dasilva, X. M.; 2000:184). Con todo, no índice do *Cancioneiro do Padre Ribeiro* encontramos a lectura “Lassa”, e esta é, como máis adiante veremos, a única que admite o soneto.

Deixando a un lado a contextualización e pasando xa ao comentario do poema en si, debemos dicir antes de nada que se trata dun testemuño de inspiración renacentista, a pesar do feito de non abandonar plenamente determinados elementos da tradición medieval galega.

Preséntase a composición nun ambiente bucólico, cun ton especialmente “narrativo” na primeira estrofa (que funciona como unha especie de introdución ou exordio) e dialogado nas tres restantes, reproducindo unha conversa entre unha “pastora” e un home, a cal lembra polo espazo en que se produce e pola situación dada (non polo contido do diálogo) ás pastorelas medievais. Entón, se ten puntos en común coa lírica trobadoresca, por que afirmamos que estamos ante un poema de feitura renacentista? O motivo máis evidente dánolo o propio título, e non é outro que o formal. O soneto non é só a forma máis común á literatura do Renacemento e do Manierismo, senón que ademais ten as súas orixes na Península Itálica de finais do século XV. De feito, os portugueses chamábanlle aos sonetos no século XVI a *medida nova*, coa finalidade de distinguilos das redondillas e dos metros utilizados nos *Cancioneiros Gerais* da décimo quinta centuria (ou sexa, a *medida velha*). Alén disto, o *Soneto de Monterrei* semella introducir alusións á mitoloxía clásica latina, as cales eran estrañas (debido ao seu paganismo) na lírica medieval e abundantes na do Renacemento.

Unha vez dito isto, paremos a nosa atención sobre a primeira estrofa, a cal reproducimos a seguir:

Alá em Monte Rey em Bal de Leça,
a Biolante bi beira de un río
tan fremosa, en berdá, que quedé frio
de ber alma inmortal en mortal maça¹⁸.

Canto ao primeiro verso, debemos mudar para a lectura “Laça” quer polo feito de que a rima entre “Leça” e “maça” (masa) resulta difícil, quer por ficaren lonxe de Monterrei ou dalgunha outra rexión do mesmo nome, desde a perspectiva do século XVI, tanto o Lesa galego (situado no Concello de

¹⁸ Citamos pola edición de Álvares da Cunha que é, á súa vez, a edición de referencia para Xosé Manuel Dasilva (2000:182). Con todo, debemos ter en conta que esta versión de 1668 presenta (seguramente, de xeito intencional) unha grafía tremendamente “lusificada”.

Coirós) como os Leça portugueses (pertencentes ao de Matosinhos). Porén, si existe un punto xeográfico localizado na actual comarca de Verín, polo cal pasa o río Támeiga, chamado Laza, de modo que talvez se refira a ese territorio. De todos os xeitos, deixaremos de divagar sobre a localización espacial do poema, xa que esta non inflúe na súa comprensión.

Si presenta máis interese que o suxeito lírico vise unha pastora, chamada Violante, á “beira de un río”. O río, na poesía occidental, vén simbolizando desde tempos moi antigos a vida, o transcurso da existencia de calquera individuo. Non en van, lembremos os famosos versos de Jorge Manrique, quen nas súas *Coplas* estableceu a afortunada metáfora de que “as nosas vidas son os ríos que van dar ao mar, que é o morrer”. Introdúcese, pois, o tema da vida. Mais o río pasa desapercibido pola beleza da pastora, a cal lle produce frío ao suxeito poético, quen pon de manifesto o carácter sobrenatural da muller, que é unha alma inmortal envolta por un corpo perecedoiro, por unha “mortal masa”. Na nosa opinión, asistimos a unha clara contraposición entre a vida (o río) e a morte, a morte de aparencia atractiva mais que produce frío en lugar de calor, o *eros* e o *thánatos*.

Amplía esta información o segundo cuarteto, de maneira que:

De um alto e lindo copo a seda lassa
a pastora sacaba fio a fio,
quando lle disse: -Morro, corta o fio.
-Bólveo, non cortarei, seguro passa.

Observamos nestes versos un importante número de elementos simbólicos. En primeiro lugar, temos o “copo” ou vaso que se asocia normalmente no campo do imaxinario ao órgano reprodutor feminino. Dentro estaría depositada a “seda lassa” (“seda lazada”) que a pastora sacaba fio a fio. A noso parecer, este fio simboliza o nacemento e a vida, de maneira que como os fillos nacen da matriz da nai, o fio sae dese “alto e lindo copo”. A identificación do fio coa vida faise máis patente no terceiro verso do cuarteto, cando o *eu* lírico afirma: “Morro, corta o fio”. De todos os xeitos, e volvendo sobre o cuarteto, a pastora contéstalle ao mozo que pode pasar con seguridade, pois ela non o cortará. Mais o “bólveo” do último verso da estrofa

presenta un significado ambiguo, xa que non sabemos se se refire a que “envolva ou enrole” o fío, ou se pola contra quere dicir que o devolva novamente ao vaso. De aceptarmos esta última opción, estaríamos outra volta ante unha metáfora cuxo significado parece estar relacionado coa morte, pois segundo Juan Eduardo Cirlot (1997:298) a expresión “tornar á nai” significa o pasamento dunha persoa, que volve ao lugar de onde saíu, ao ventre materno, para comezar novamente de cero.

Enrolando o fío, segundo Xosé María Álvarez Blázquez (1959:219) a identificación da morte co corte do fío ten que ver co tópico popular de “dar os fíos á tea”, o cal xa vén desde a Grecia clásica. Pola súa parte, Anxo Tarrío (1994:86) afirma que o poema garda relación coas parcas e o seu mito, xa que Nona (personificación do nacemento), Décima (a do matrimonio) e Morta (a da morte) “fían a vida de cada home e cortan o fío cando o coidan oportuno”. Dada a época en que foi escrito o texto, non sería estraño que este aludise a estas personaxes da mitoloxía grega, tal e como suxire o estudoso compostelán. De todos os modos, como explica Juan Eduardo Cirlot (1997:248), o fío é un símbolo universal e antiquísimo que, como o cabelo, simboliza calquera tipo de conexión esencial, neste caso identificado coa existencia dun ser humano concreto.

Por outra parte, como era habitual nos sonetos renacentistas, nos cuartetos encontramos a tese do conflito que presenta a composición, mentres que os tercetos serven como medio para expor a antítese ou solución do contido do texto.

O primeiro terceto, tal e como podemos observar, recolle a postura do suxeito lírico ante a situación que debe afrontar:

-E como passarei, se eu acá quedo?
Se pasar -respondi- non bou seguro
que este corpo sem alma morra cedo.

Négase, como vemos, a cruzar o río, a pasar ao carón da pastora, xa que “este corpo, sen alma, morra cedo” ou o que é o mesmo, se vai á outra beira xa non estará ligado o seu corpo á súa alma, xa que esta pertencerá á namorada, pois o suxeito lírico morrerá de amor. Respecto isto, é interesante ter en conta que,

como afirman Chevalier e Gheerbrant (1982:449), o feito de cruzar á outra beira dun río, no plano simbólico, “c’est l’état qui est par-delà l’être et le non être”. É, pois, un estado intermedio entre o ser e o non ser, o pleno tronso da vida á morte, mais tamén o sentimento de ansia, inquietude e dúbida característico dos namorados. Teriamos nestes versos, por tanto, un retorno ao *topos* medieval da morte de amor.

Finalmente, na última estrofa, encontramos a resposta da pastora e a réplica do *eu* poético:

-Com a minha, que lebas, te aseguro
que não morras pastor -Pastora hei medo;
o quedar me parece máis seguro.

Violante, a moza, ofrécese plenamente ao suxeito lírico, tal e como cremos que se desprende do: “Com a minha, que lebas”, sobre todo porque no último verso do primeiro terceto o *eu* lírico falaba da súa alma. Este é o único motivo polo que pode asegurarlle que non morrerá “pastor”. Na lingua medieval, tanto “pastor” como “pastora” tiñan o significado de “persoa que se encontra no período da mocidade”. Con isto, aínda que sexa evidente, debemos especificar que tanto Violante ten aparencia de muller nova como que o suxeito poético é un home mozo. Así, o rapaz non morrerá novo, non morrerá de amor durante o período da adolescencia, pois a “pastora” ofrécelle correspondencia nos seus sentimentos. Porén, este ten medo á coita e á morte de amor, de xeito que decide non pasar á outra beira do río ou, o que é o mesmo, non vai ao encontro dunha experiencia amorosa porque ten pavor dela. Preséntase, xa que logo, o soneto cun final aberto, e só poderemos saber que pasará despois desta negativa a través da composición que analizaremos a seguir.

Mudando o nivel de análise do texto, e xa para concluírmos, é portador de grande interese o comentario do dinamismo expresivo. Este é negativo nos cuartetos debido ao seu carácter narrativo, presentándonos unha andadura lenta, como lenta é a espera do amor e da morte. Pola súa parte, a estrutura dialogada dos tercetos prodúcelle ao poema unha andadura máis rápida, un

dinamismo expresivo positivo, un ritmo veloz, como acelerado é o amor e como súbita é a chegada da fin da vida.

Podemos dicir, a modo de conclusión, que estamos ante un soneto de temática amorosa, en que o autor xoga a contrapor elementos que simbolizan a vida e a morte, rico en linguaxe figurada e anegado de metáforas de grande forza e esmerada factura.

2.c.3.2) *Porque me fai amor ainda ca torto?:*

Este é o segundo dos sonetos de Diogo Bernardes considerados escritos en lingua galega. Normalmente, ignoramos por que causa, non é habitual a súa inclusión nos traballos sobre literatura galega, caso oposto do *Soneto de Monterrei*, que correu sorte contraria xa desde finais do século XIX. Probablemente, a xulgar polo contido, os dous sonetos conformen unha serie, tal e como comezamos a albiscar desde o primeiro cuarteto:

Porque me faz Amor inda acá torto?
O mal te faga Deos desbergonçado,
rapaz bil, descortês, que me hás guiado
a ber Biolante, que me há morto.¹⁹

Agora Violante, como podemos observar, xa non se identifica plenamente coa morte, xa non é unha “alma inmortal en mortal masa”. Se na anterior composición o suxeito lírico temía morrer de amor, observamos nesta que os seus medos terminaron por se cumprir, de modo que o poeta maldice o Amor personificado (un “rapaz bil, e descortês”) por provocar a súa visión de Violante. Respecto desta, José Hermano Saraiva (1994:142-143) creu ver que a muller deste nome aludida tanto neste soneto como no *Soneto de Monterrei* era Violante de Andrade, esposa do Conde Linhares Francisco de Noronha, a cal fora obxecto de varias cancións de amor camonianas. De feito, este estudoso afirma que “o soneto dedicado a uma Violante nas margens de um rio é bem camoniano” (Cfr. Saraiva, J. H.; 1994:143). No entanto, como antes dixemos, o

¹⁹ Novamente citamos pola edición que ofrece Xosé Manuel Dasilva (2000:185). Repárese en que o *incipit* tende a unha grafía “lusificante” respecto da encontrada no índice do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*.

índice do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* atribúe os poemas a Diogo Bernardes. Se Diogo Bernardes tamén trataba e cantaba versos a Violante de Andrade é algo que non coñecemos. Ora ben, no tocante a estes poemas esta opción seméllanos difícil se temos en conta que esta Violante dos sonetos é unha muller nova e que Violante de Andrade era oito anos maior que o poeta, pois casou en 1535 cando contaba con 13 anos (Cfr. Saraiva, J. H.; 1994:124). Alén disto, como puidemos apreciar unhas páxinas atrás, o *Soneto de Monterrei* localiza esta Violante no Val de Laza e non na Corte lisboeta, polo que talvez non fose a condesa de Linhares a muller á que vai dirixido este texto.

Retornando ao argumento do poema, temos no segundo cuarteto:

Bila, por máis non berme tomar porto
en repouso ningun desbenturado,
mas para chorar sempre quede a bado
as agoas dos meus olhos som conforto.

Unha vez máis, o autor recolle un dos *topos* da tradición trobadoresca. Desde que viu a amada, o suxeito lírico vive perseguido por unha profunda coita, para a cal unicamente acha acougo nos seus choros. O amor é, pois, amargura e sufrimento. Por isto o poeta decide rebelarse contra Venus, deusa latina dos namorados:

Bem vir ser tua madre Cypriana
una mundana astrosa, deshonestas,
cruel, falsa, sem ley, dura e tirana;

Alúdese a Venus co nome de Cypriana debido a que, segundo algunhas versións do mito, naceu na illa de Cipro. Porta esta deidade cunha serie de calidades negativas que, a noso entender, acha o seu correspondente na faceta máis escura do amor. Así hai quen mente por amor, quen adopta unha actitude dominante e tirana. En definitiva, o amor é un “sem ley”, non está suxeito a normas específicas. E é Venus a responsábel disto, igual que do sufrimento do namorado, xa que ela é a matriz do sentimento amoroso. En relación tanto a que a deusa en cuestión é a nai do Amor como a que no verso segundo da composición este aparece caracterizado como un “rapaz bil”, sería lícito pensarmos que o poema vai dirixido a Cupido. Porén, debemos manexar esta suposición con coidado, pois na lírica medieval encontramos en

moitas ocasións composicións dirixidas ou alusivas ao Amor como ente personificado, capaz de obrigar a amar ou de facer sufrir o poeta. Lembremos por exemplo aquela composición de Airas Nunes que comezaba:

Amor faz a min amar tal senhor
que é mais fremosa de quantas sei
(...).

O terceto final, pola súa parte, recolle a información do primeiro e á súa vez funciona a xeito de conclusión:

que a bós ella ser outra, e não ser esta,
não tiberas bontá tão deshumana,
nem fora contra mim tão cruda besta.

Así pois o amor, esa “cruda besta” que acomete contra o suxeito lírico, non sería tan doloroso se Venus non fose tan cruel, pois o sentimento do amor nos humanos ten nela a súa xénese.

Apreciamos, xa que logo, que este poema completa o significado do coñecido como *Soneto de Monterrei*, de modo que poderíamos afirmar novamente que constitúen os dous textos unha especie de miniserie. En ambas as composicións o autor mestura a tradición medieval (a través de *topos* recorrentes desta etapa) con elementos de corte renacentista, o cal constitúe unha mostra de que as temáticas da lírica trobadoresca deberon subsistir no imaxinario galego. No entanto, os dous sonetos presentan diferenzas entre eles. A inspiración do segundo é menor que o do primeiro e á súa vez desaparece en *Porque me fai amor ainda ca torto* o elemento dialogado. Si presentan similitude no dinamismo expresivo, contido nos cuartetos e acelerado nos tercetos. Mais sobre todo trátase de dous textos que indican a calidade da poesía galega do século XVI.

2.c.4) A canción galega en loor de D. Diego das Mariñas Parragués:

A *Cançion galega en loor de D. Diego das Mariñas Parragués* é un texto de descubrimento aínda relativamente recente, e de edición aínda máis próxima no tempo, polo que o seu nivel de difusión social é neste momento máis ou menos escaso e a súa presenza nas obras de Historia da Literatura é nula ou practicamente inexistente. Conservamos dela dous testemuños, os cales forman parte do chamado *Cartapacio de Pedro Penago*, antiga propiedade de Diego Sarmiento de Acuña, custodiado actualmente na Real Biblioteca (Cfr. Álvarez, R. e X. L. Rodríguez Monderramo; 2003:249). Xa desde primeiros do século XX, da man de investigadores como Menéndez Pidal, existen aproximacións e estudos sobre o *Cartapacio...*, nas cales non vimos noticia da canción en loor do Parragués. Deste xeito, a presente peza literaria foi dada a coñecer en 1996, durante a celebración na cidade de Compostela do I Congreso Internacional de Lingua Galega, organizado polo Instituto da Lingua Galega (ILGa). A el concorreu J. L. Rodríguez, autor da descuberta, quen presentou publicamente o poema. Porén, a comunicación de J. L. Rodríguez non figura publicada nas actas do dito congreso. Por este motivo, o texto continuaba nunha situación similar á que atravesaba cando estaba perdido, xa que a pesar de que a comunidade literaria coñecía a súa existencia, o poema non gozara aínda de ningunha edición ou publicación divulgativa, e por tanto permanecía practicamente inaccesíbel para un sector da crítica bastante importante desde a perspectiva numérica. Porén, seis anos despois do seu achado Rosario Álvarez e X. L. Rodríguez Montederramo (2002:306-307) deron á luz o texto da *Cançion galega en loor de D. Diego das Mariñas Parragués* no *Boletín da Real Academia Galega*, como apéndice da edición do *Diálogo entre Alberte e Bieito*, texto que tamén garda relación coa Corte poética de Diego Sarmiento de Acuña e do cal falaremos cando cheguemos ao apartado referente aos diálogos. No número seguinte desta publicación da Academia Galega, correspondente ao ano 2003, os propios

citados autores realizarían unha nova edición deste poema e mais o seu correspondente estudo previo.

Xa desde o mesmo título adiviñamos que se trata dun poema de ton laudatorio, dedicado a Diego das Mariñas Parragués, quen foi gobernador do Reino de Galicia. Mais a pesar de se tratar dun home poderoso, a historiografía non afondou moito na súa figura, e pese a que a maioría das informacións que nos chegaron sobre este persoeiro non son vagas nin imprecisas²⁰, o certo é tampouco nos axudan a corroborar todo o que sobre el nos di o texto. Entre outras fontes, sabemos do seu cargo e do período de tempo en que viviu mercé ás *Notas Vellas Galicianas* (2008) de Pablo Pérez Costanti. Nun capítulo desta obra, en que se trata a historia da cidade herculina durante o século XVII, o seu autor inseriu numerosos extractos do ensaio do Cardeal Hoyo (cóengo visitador do arcebispado de Santiago de Compostela) *Memorias del Arzobispado*, rematadas no ano 1620. Este eclesiástico, durante a súa exposición da historia da construción e da inauguración dun hospital de guerra coruñés, refírese a Diego das Mariñas Parragués do seguinte xeito:

Don Diego das Mariñas sendo gobernador deste reino comezou a facer un hospital de guerra ao carón do das angustias [da Coruña] en bo sitio, levantou as paredes case ata o primeiro chan de boa cantearía; enriba da porta puxo unha pedra grande por lintel en que dicía que como sendo el gobernador fora feito aquel hospital, e estando neste estado expirou o seu oficio (Pérez Costanti, P.; 2008:24).

O dito hospital sería comezado en 1594. Sabendo como sabemos polo mesmo texto que Diego das Mariñas foi substituído no cargo por Luís Enríquez de Luxán, quen aínda era gobernador e Capitán Xeneral do Reino de Galicia en 1620, poderíamos pensar que Diego das Mariñas exerceu de gobernador nun período de tempo moi próximo (mais posterior) ao comezo do século XVII, o cal viría corroborar o expresado por Segade Campoamor (1862:119), de maneira que esta información sería contraditoria coa ofrecida polo Cardeal Hoyo. Mais César Vaamonde Lores (1916:42 e 44) e mais Xulio Pardo de Neyra (2002:104) (este último nunha nota a rodapé) afirman que foi Capitán

²⁰ Para coñecer datos biográficos de Diego das Mariñas Parragués, vid. Álvarez, R. e X. L. Montederramo (2003).

Xeneral entre 1594 e 1606, mentres que Rosario Álvarez e X. L. Rodríguez Montederramo (2003:254) coinciden co Cardeal Hoyo en que o Parragués era gobernador do Reino en 1593. Finalmente, segundo Pegerto Saavedra (2007c:98) Diego das Mariñas foi o encargado de defender A Coruña entre os anos de 1593 e 1595, xusto o período de tempo en que o autor de *Memorias del Arzobispado* o sitúa como gobernador do Reino. Por tanto, debemos supor que os datos ofrecidos por Segade Campoamor (1862:119) están errados, pois este aseguraba que ocupara Diego das Mariñas o mencionado cargo con carácter interino desde o 3 de Xuño de 1606 até o 17 de Novembro de 1607.

Centrándonos de cheo na análise desta peza literaria, podemos dicir que esta probabelmente foi escrita a finais do século XVI. Segundo Rosario Álvarez e X. L. Rodríguez Montederramo (2003:249), o *Cartapacio de Pedro Penago* comezou a se redactar en o 9 de Agosto de 1593, o cal podería corroborar o antes dito. Estes mesmos estudosos cren que a peza, polo seu ambiente festivo, foi deseñada para ser lida durante os festexos polo enlace de Diego das Mariñas con Mariana de Velasco (o 12 de Agosto de 1594), o cal explicaría a alusión á esposa do homenaxeado dos dous últimos versos (Cfr. Álvarez, R. e X. L. Rodríguez Montederramo; 2003:256).

Canto á autoría da canción, Rosario Álvarez e X. L. Rodríguez Montederramo (2003:251-252) intúen (que non afirman) que podería tratarse dun poema de Gaspar de Teves, hipótese que tiran do estudo da correspondencia entre o seu tío, Melchor de Teves, e Diego Sarmiento de Acuña. Alén disto, a composición apareceu entre outras de Gaspar de Teves, aínda que dada a disposición estrutural do *Cartapacio de Pedro Penagos*, este non é nin moito menos un argumento definitivo (Cfr. Álvarez, R. e X. L. Rodríguez Montederramo; 2003: 251). É por isto que nós, aínda que cremos que as intuicións destes dous estudosos teñen moitas posibilidades de seren acertadas, nos referiremos a partir de agora ao autor como anónimo, debido á falta de probas que corroboren esta hipótese.

A composición que estamos a comentar ofrece numerosos datos sobre o contexto histórico da época, feito que nos permite, por outra parte, situar o

texto cronoloxicamente no tempo. Segundo Rosario Álvarez e X. L. Rodríguez Montederramo (2003:257): “O modelo que imita a canción é o da Égloga IV de Virxilio, de tema político, dedicada ao nacemento do cónsul Ansinio Polión, a quen se profetiza un rexemento de paz, nunha nova idade dourada”. Efectivamente, ao longo de todo o poema Diego das Mariñas será presentado como un pacificador, como o home que traerá de novo a tranquilidade ás costas coruñesas. Vaíamos paso por paso. Comezaremos por dicir que a primeira estrofa do poema fai referencia ao contexto literario (e, en consecuencia, sociolingüístico) desta fase histórica, pois o autor é consciente da falta de relación da produción escrita en lingua galega coa sociedade, así tamén da falta de continuidade da primeira, como vemos a seguir:

Ora se nalgun tempo
alça musa galego o rrostro ao ceo
con goço e pasatempo
e deixa ese burel cuytado e feo
pois se ofresce un milagroso caso
qu’entre as nove donçelas do Parnaso
seras dend’oje conoçida
con nome eterno e vida
e en pago de tal nova e[s]tas albriças
reçeve do teu verso estas premiças.

A musa da escrita, como vemos, ten motivos para cantar para os galegos, e ademais para cantar na lingua destes, deixando un lado a súa lutuosa situación, o “burel cuytado e feo” en que estaba recluída. Isto elévaa a unha posición superior á que ocupaba, de modo que agora a creación textual no noso idioma lévaa a formar parte entre as nove donçelas do Parnaso. Podemos observar aquí, pois, unha clara referencia ao mundo literario renacentista. E é que o mito do Parnaso foi retomado desde o Renacemento como o lugar en que habitaban as musas, identificándose cada unha delas cunha arte diferente (desde o concepto de arte propio do século XVI, o cal era diferente do actual). Mais tamén poderíamos nunha primeira lectura observar nesta estrofa, a través do recurso da exaxeración, o baixo concepto que de si mesmos terían os galegos desta época, ou polo menos unha parte dos nosos conterráneos de finais do século XVI, xa que se a musa non cantaba antes era porque non existía en Galicia ningunha personalidade relevante, ningunha

figura humana que tivese os suficientes merecementos para tal honra, merecementos cumpridos, segundo deixa intuír esta primeira estrofa, polo home ao que está dedicado o poema. No entanto, a noso xuízo debemos enfocar esta parte da composición simplemente como unha hipérbole laudatoria e non como unha manifestación de auto-odio.

A segunda estrofa refire á anterior no elemento metapoético (reservado unicamente á motivación para a escrita), aínda que aparece este mesturado co canto a Betanzos, capital da comarca das Mariñas (actual Mariñas dos Frades), como podemos ver a seguir:

E ben que na çidade
porque son muy galas e pezpuntadas
no escuyten de bontade
estos groseiros bersos mal limados
con todo musa miña boz lebanta
e con çanfoña e rrustica garganta
faz que entre estas silveyras
que çenguen a Mandeu con suas Riueiras
Resonen froytas, arbores e viñas
O sangue escrareçido das Mariñas.

Achamos nestas liñas, como é evidente para o lector, o recurso da *captatio beneuolentiae*. Non sabemos se por seren galegos ou se por unha manifestación de humildade literaria, o autor cualifica os seus versos de “mal limados”, aínda acompañados pola “rrustica garganta” seguida polo son da zanfona, instrumento típico do noso folclore, sobe todo (mais non de modo exclusivo) dos cantares de cego. Así, na cidade betanceira, entre as fértiles ribeiras do Mandeo (“Resoen froytas, arbores e viñas”), o poeta cantará as excelencias de Diego das Mariñas Parragués.

Após desas dúas estrofas iniciais que serven a modo de introdución ou preludio, desde a terceira estrofa o autor deixa de lado os prolegómenos para principiar a construción da loanza. Deste xeito:

Cantava no a muitos dias
outro galego con moy doçe canto²¹
as altas profecías
qu’esperan de Sevilla o baron santo
e porque achou a metade en el galega
feço del grande festa e grande emprega.
Mais, a quen pode vir, mirado a geito,

²¹ Estanos a dar o texto con este verso noticia doutro poema en galego hoxe perdido?

con mays justo dereito
a galega cançon que a vos, Diego,
pois por todas as partes sos galego.

Observamos nos versos comprendidos entre o 21 e o 30, xa que logo, unha comparación entre Diego das Mariñas e outra personalidade, considerando o poeta que, se a orixe galega é motivo para facer unha composición de loanza, sería máis xusto cantarlle ao primeiro en galego antes que ao segundo, de quen só a metade da súa ascendencia procedía do noso país. Realmente, non temos moi claro quen é ese “baron santo”, xa que non temos demasiados indicios para investigalo. Aínda así, podemos intuír algúns nomes. Na opinión de Rosario Álvarez e X. L. Rodríguez Montederramo (2003:258), podería tratarse do cardeal-arcebispo de Sevilla Rodrigo de Castro. Mais esta hipótese presenta dúas dificultades, xa vistas por estes estudosos. A primeira, radica no feito de que lles parece excesiva a denominación de “varón santo”, e a segunda en que Rodrigo de Castro, a pesar de nacer en Valladolid, sempre se considerou galego. Nós barallamos a posibilidade de que talvez poida tratarse de Cristovo Colón. Despois de todo, ao considerado desde a perspectiva europea como o descubridor de América, enterrado en parte na catedral hispalense (de aí podería vir a alusión a Sevilla) éralle atribuída desde épocas moi próximas á súa proeza tanto ascendencia como nacionalidade galega. A fin de contas Colón, como o Parragués, xogaron un papel importante na expansión do Imperio español, un como xefe da primeira expedición que chegou ao continente posteriormente colonizado, o outro como axudante de altos militares nas campañas europeas, como veremos máis adiante. De funcionar o poema deste xeito, semella que sería a intención do autor mostrarnos a contraposición entre o Novo e o Vello Mundo. Mais no caso do descubridor a caracterización como “varón santo” é igualmente excesiva. Por esta causa, insistimos, non temos ningunha proba definitiva que poida esclarecer a identidade da persoa aludida.

Por outra banda, como é normal e habitual neste tipo de textos, o poema realiza unha gabanza da liñaxe do homenaxeado, tal e como poemas apreciar neste extracto:

Da vosa antiga liña
non digo eu de Galicia nesta parte
que por sorte mezquiña
esta tan maltratada e de tal arte
mais enhos anchos Reynos de Castilla
fan dela tanta conta e maravilla
que por muy escollidos
e de tan limpa sangre producidos
entre os mays estimados cabaleiros
os da vosa linage son primeiros.

Esta cuarta estrofa encerra, como vemos, polo menos dous elementos importantes en relación ao contexto histórico da época. En primeiro lugar, observamos unha crítica á situación política padecida por Galicia naquela altura. Sabemos por Pérez Costanti (2008:91-92) que existiu un profundo malestar do Reino de Galicia coa Coroa a finais do século XVI, debido ao grande desleixo que esta lle infundía á nosa terra. Ese semella ser o motivo que levou o autor a afirmar que “por sorte mezquiña” Galicia “esta tan maltratada e de tal arte”. Debido a esta tesitura, estimar o Parragués como un dos homes máis destacados do país non sería, na opinión do poeta, un feito digno de loanza. Por iso considera mellor afirmar que se trata dun cabaleiro “moi escollido” entre os que habitan no territorio da Coroa de Castela, ampliando a gabanza a través da inclusión do tópico dos “anchos Reynos de Castilla”. Por outra banda, achamos referencias á limpeza de sangue (“de tan limpa sangre”), tema que tamén aparecerá noutros textos dos Séculos Escuros, como veremos noutros apartados deste traballo, vista nesta ocasión como un trazo de enorme valor positivo.

A quinta estrofa presenta novamente outro dos recursos propios dos textos laudatorios, xa que se antes se poñía de manifesto a excelencia da liñaxe de Diego das Mariñas, agora preséntase esta como a máis destacada de toda ela, tanto por parte dos Parragüeses como dos Pargas, sendo esta última a liña matriz dos primeiros. Mais deixando a un lado estas cuestións, interésannos particularmente os versos 49 e 50:

Despois da tempestad de tanta guerra
tragees novas de paz a bosa terra.

Disto deducimos primeiramente que Galicia estaba a vivir naquela altura, como o resto da Coroa de Castela, unha constante sucesión de conflitos bélicos derivados con frecuencia do afán imperialista español. Esta situación e inestabilidade acentuábase no noso país debido aos continuos saqueos sufridos polas zonas costeiras. Precisamente por causa destes asaltos introducirá o texto a figura de Diego das Mariñas como pacificador, a cal veremos en estrofas vindeiras.

En relación co parágrafo anterior, diremos que a partir dos versos arriba extractados a gabanza vai ser feita en función das calidades intelectuais e morais do loado, mais tamén e principalmente en función á súa traxectoria militar e aos seus logros. Así, entre os versos 51 e 60, podemos ler:

En vos esta en tal punto
a onrra posta da cavalería
con mil virtudes junto
de graças, gentileza e valentía,
que postas a Phelipe por diante
vos escolleu de moitos por bastante
en prudencia e cordura
que tan compridas poso en vos natura
para axudar a apaçiguar o estado
do reyno de Aragon alborotado.

A simple lectura desta estrofa sérvenos para comprobar a máis que evidente alusión á represión das revoltas do Reino de Aragón. Segundo estes versos, sería o Parragués un dos escollidos polo rei Filipe II para tal empresa. Efectivamente, tal e como narra o poema, a finais do século XVI (1590-1591) houbo unha crise ou revolta no Reino de Aragón, debido á desconformidade de parte da nobreza co monarca, orixinada por un problema fiscal. Se Diego das Mariñas (home conciliador e asisado, segundo a composición) participou na disolución do movemento aragonés é algo que non podemos corroborar, xa que esta noticia só nos chega a través deste texto. Esta información, por outra parte, repítese e amplíase na seguinte estrofa:

E foy cousa muy certa
que por voso balor, aviso e arte
estando ja desperta
a furia entre elles do sangrento Marte
andando vos do general ó lado
foi logo o furor deles apagado
e así con gran justíçia

para os altos misterios da milicia
por fiel conselleiro do Bargas
o rey vos escolleu da fror dos pargas.

Alén das referencias novamente dadas a un elemento mitolóxico, desta vez aos deus latino da guerra Marte (o cal serve como metáfora para expresar a dureza e virulencia coa que actuaban as tropas aragonesas), temos igualmente novas referencias sobre a vida do Parragués. En primeiro lugar, semella que Diego das Mariñas foi o “fiel conselleiro” dun home apelidado “Bargas”. Non sabemos a ciencia certa quen é esa persoa, mais talvez se trate de Alonso de Vargas, destacado militar español, escollido por Filipe II para capitanear a campaña de disolución do tumulto zaragozano. Por isto, non sería estraño que sexa el o xeneral nomeado no verso 65. Deste modo, estaríanos a dicir o poema que Diego das Mariñas estivo baixo o mando de Alonso de Vargas durante a represión do movemento producido na Coroa de Aragón.

Por outra parte, esta composición preséntasenos outro dos típicos tópicos dos poemas laudatorios, como é a manifestación da supervivencia da memoria do homenaxeado a través dos séculos, debido ás súas magnánimas calidades persoais, como pode ser a grande bondade, sobre a cal fai fincapé o texto nalgunhas ocasións:

En fin esa bondade
que corre sempre o igual por bosa casta
fara a pesar da idade
que as cousas mais subidas roe e gasta
que o boso nome para sempre viva
e entretellado en mármores se escriba
con letra e bersos d’ouro de maneyra
que así a edad postreyra
de siglo en siglo por millos de anos
dure a vosa memoria entre hos umanos.

Se reparamos nos versos 75 e 76 (o 5.º e o 6.º da estrofa), vemos que o poema refire ao nome de Diego das Mariñas “entretallado en mármores”. Isto lembra sen dúbida ao episodio do hospital do que dá noticia as *Memorias del Arzobispado* do Cardeal Hoyo, do cal extractamos unha cita unhas páxinas atrás. De todos os modos, parece tratarse dunha simple coincidencia, pois o feito de tallar o nome dunha persoa neste tipo de material é símbolo de distinción e gloria. Por outra banda, confía o poeta en que a figura do

Parragués sexa lembrada ao longo dos séculos, feito ao que el contribúe indirectamente coa redacción do texto.

Achegámonos, a partir de agora, á parte final da canción, e é por iso que o autor pasa a introducir unhas estrofas sobre a ocupación presente de Diego das Mariñas. Na novena, lemos:

Cruña que lastimosa
choras os danos dos crues yreges
no estes mays congojosa
pois non che falta cousa que deseges
para estar pola terra e mar segura,
non es na tua dita o ollo e gran bentura,
ora beras ben cedo
sen ter reção algun da guerra ou medo
as tuas altas torres derrubadas
por este cavaleyro o ceo alçadas.

Temos nestes versos, como é evidente, unha clara alusión aos ataques dos ingleses ás costas coruñesas, sendo os británicos tachados de “crues yreges”. Resulta manifesta, como non podería ser doutro xeito dado o contexto da época, a posición extremadamente católica desde a que está redactado o texto, xa que a cualificación dos ingleses de herexes vén dada pola súa relixión anglicana, cuxa cabeza era a raíña (neste caso Isabel I de Inglaterra), persoa que consentía e fomentaba os ataques piratas ás zonas costeiras da Coroa de Castela. E entre estas ofensivas figuraba a do pirata Drake (1589), durante a cal se orixinou o que posteriormente foi o mito de María Pita.

Como cremos que xa temos dito neste apartado, Pegerto Saavedra (2007c:98) asegura que Diego das Mariñas foi o encargado de organizar a defensa da cidade herculina entre 1593 e 1595. De aí os versos 89 e 90, que aluden á reconstrución das defensas da urbe. Precisamente a estrofa décima segue a mesma liña, e nela incluso até se chega a afirmar que a Torre de Hércules (“a torre que alguns din que feço Alçides”) sentirá envexa dos “edificios de sobervios muros” cos que contará a partir de agora a cidade. A tese destas estrofas novena e décima radica en afirmar o poeta que A Coruña debe sentirse afortunada por contar cos servizos de tal cabaleiro, quen se mostra sempre como un pacificador, como o encargado de traer a paz a un

territorio en constante tensión. Precisamente, é este un dos temas que achamos na undécima e última estrofa:

Honrrado cavaleyro
aunque tiren por vos cousas mais grandes
que a valor tan enteyro
çerto e que e pouco gobernara Frandes
con todo como fillo agraðeçido
honrrade a patria donde aveis naçido
façe co esa presenza
que a guerra faga dela sempre ausencia
asi vos logres ben coa bosa esposa
honrrada preñçipal e tan fermosa.

Podemos apreciar no texto unha clara referencia a Flandres, a cal alude indirectamente a Alenjando de Farnesio, Duque de Parma emparentado con Filipe II, destacado militar protagonista de varias das campañas europeas do imperio español. O propio Farnesio fora gobernador de Flandres, sobresaíndo pola utilización dunha metodoloxía política conciliadora. Talvez o Parragués estivo servindo como diplomático en Flandres ás ordes de Alejandro de Farnesio, xa que por un lado dá a impresión de que o propio texto, concretamente o verso 104, deixa intuír esta hipótese e, polo outro, a coincidencia entre as datas semella avalalo. Alejandro de Farnesio caera en desgraza pola súa actitude e polos seus métodos de goberno, sendo destituído do seu cargo no ano da súa morte, en 1592. Se Diego das Mariñas estivese baixo o mando de Farnesio parecería lóxico que, unha vez destituído e morto o seu señor, tivese liberdade para realizar as súas propias empresas, como é o caso da que iniciou na Coruña uns meses despois do pasamento do Duque de Parma. Pecha o poema, por outra parte, cunha alusión á beleza da dona do homenaxeado, sendo común a este tipo de composicións a gabanza á esposa do home ao que van dedicadas.

Pasemos agora a nos ocupar da análise do texto a nivel métrico. Podemos observar sen moito esforzo que se trata dun poema composto por 110 versos, dispostos en once estancias de canción de dez versos cada unha, tendo o seguinte esquema rimático: a, B, a, B, C, C, d, D, E, E. Son todos os versos de once sílabas, exceptuando o primeiro, o terceiro e mais o oitavo de cada estrofa, que son de sete. De todos os modos, achamos erros de medida

nos versos 52 (o cal conta con 10 sílabas), 72 (de 12 sílabas) e no 79 (de 10 sílabas). Tales equivocacións prodúcense en dous dos tres casos por unha mala utilización do recurso da sinalefa.

Polo demais, o carácter narrativo desta composición impide o comentario de máis recursos literarios alén dos xa citados, debido á súa escaseza, de modo que podemos concluír que estamos ante un poema laudatorio de enorme carácter narrativo, o cal ofrece numerosos datos válidos para unha reconstrución máis o menos fiábel (xa que este tipo de composicións acostuman carecer de obxectividade) sobre algúns aspectos da vida de Diego das Mariñas Parragués.

2.c.5) *Relación das Exequias da Raíña Dona Margarida de Austria:*

Seguindo con esta poesía de circunstancias anterior ao século XVIII, debemos parar a nosa atención sobre dous dos textos máis coñecidos da nosa décimo sétima centuria, como son os sonetos galegos incluídos no libro titulado *Relación de las Exequias que Hiço la Real Audiencia del Reyno de Galicia a la Majstad de la Reyna D^a Margarita de Austria, Nuestra Señora*.

O 3 de Outubro de 1611 faleceu en San Lourenzo do Escorial, aos 26 anos de idade, a raíña consorte de Filipe III, Margarida de Austria, tal e como vemos en Yolanda Barriocanal (1997b:31). Porén, como indica esta mesma autora (Cfr. Barriocanal, Y.; 1997b:32), as honras públicas realizadas por este pasamento non se produciron no Reino de Galicia (en Compostela, Ourense,...) até Febreiro de 1612. O Concello da Coruña, a pesar da súa difícil situación económica, realizará as súas exequias na Colexiata de Santa María do Campo. Porén, estas non foron as únicas honras fúnebres realizadas na cidade herculina na honra de Margarida de Austria. Na Colexiata de San Francisco a Real Audiencia, cuxa sede permanecía, lembremos, na urbe antes nomeada, realizou a súa última homenaxe á raíña consorte de Filipe III. Para tal fin, esta mesma institución decidiu realizar un volume conmemorativo, no cal se incluíron varias composicións poéticas en lingua española, latina e

galega, sendo os dous sonetos compostos neste último idioma, a cargo de Xoán Gómez Tonel (coordinador do libro) e de Pedro Vázquez de Neira, os que nos levan a falarmos do dito acto. Todo parece indicar, aínda así, que estes poemas non foron os únicos realizados na nosa lingua para seren lidos durante as reais exequias, tal e como se desprende das seguintes palabras de Gómez Tonel: “De las Poesías Gallegas que huuo en tã justa solemnidad se ponen aqui las q se siguen” (Gómez Tonel, J.; 1997:159). Semella que non se incluíron, pois, todos os poemas galegos recitados durante o acto fúnebre, xa que o “De las Poesías Gallegas” denota un certo proceso selectivo, tal e como xa apreciaron no seu día Xesús Alonso Montero (1993: 37) e Xulio Pardo de Neyra (2002:112).

Por outra parte, os estudosos sempre se preocuparon por lograr adiviñar os motivos polos que se recitaron poemas galegos nun acto deste tipo. Alén da posibilidade da utilización do idioma galego como un simple recurso literario, hai quen apunta a falta de formación literaria por parte destes poetas. Porén, sobre todo no caso de Vázquez de Neira, a súa destreza poética exhibida no resto das composicións impide barrallar esta hipótese.

Sexa como for, o volume preparado por Gómez Tonel para a ocasión gozou de edición, a cal foi levada a termo en Compostela na imprenta de Xoán Pacheco. De todos os exemplares impresos, na actualidade só conservamos tres: un custodiado no Museo Británico (adquirido en 1892), outro na Biblioteca Nacional de Madrid (procedente do mosteiro de Alcobaça) e o terceiro (lixeramente mutilado) na Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela (Cfr. Barriocanal, Y.; 1997b: 33).

O libro en cuestión consta de catro partes ou discursos. No primeiro deles, Xoán Gómez Tonel relata o proceso de elaboración dos preparativos das honras fúnebres, no segundo describe o túmulo real e mais o ornato fúnebre da capela e da igrexa, o terceiro discurso recolle as poesías lidas durante as honras funerarias e, finalmente, a cuarta parte explica cales foron as funcións desenvolvidas polas institucións participantes na celebración.

Unha vez feita esta pequena introdución, pasamos a continuación a realizarmos o comentario dos dous poemas galegos conservados.

2.c.5.1) Soneto galego *Respice finem*, de Pedro Vázquez de Neira:

O soneto galego *Respice finem* de Pedro Vázquez de Neira eríxese como un dos poemas máis logrados do noso século XVII. O seu autor, amigo e contemporáneo de Gómez Tonel segundo supón Xosé María Álvarez Blázquez (1959:225), era médico e estaba ao servizo da Real Audiencia. Segundo explica Xulio Pardo de Neyra (2002:111) nunha nota a rodapé, podería ser o irmán de Francisco Vázquez de Puga, reitor do Colexio de Fonseca en 1597. Domingo Blanco (2000:37) intúe que se trataba dunha persoa cunha grande formación humanística e literaria, a xulgar non só pola lectura deste poema, senón tamén pola dos outros sete que achega a este volume.

Centrándonos de cheo no soneto galego, este supón (como é obvio a xulgar por todo o que levamos dito) un poema elexíaco elaborado en memoria de Margarida de Austria. Todo o texto en si constitúe unha apóstrofe á Morte²²:

Morte cruel esa tredora maña
de roubar de non cato á humana vida
con que ollos á podeche ber comprida
na santa REINA que oge perde España?

Presenta esta primeira estrofa, como podemos apreciar, unha certa proclamación da inxustiza manifestada, xa que a Morte cruel (tratada de maneira personificada) “viu cumprida” en Margarida de Austria a “tredora maña” de “roubar” de súpeto a vida humana. Remárcase en letra maiúscula a palabra “reina” (raíña), co obxectivo de manifestar a condición de nobreza da defunta monarca, feito que cobra demasiada importancia se temos en conta que a sociedade do Antigo Réxime era estamental e estaba fortemente xerarquizada, de modo que o loito por unha raíña merecería maior sentimento que o dó por unha persoa de posición inferior.

²² Todas as citas deste poema de Vázquez de Neira, así tamén as do poema de Gómez Tonel que comentaremos a seguir, están tomadas da edición facsimilar de 1997.

Podemos concibir estes catro primeiros versos como unha presentación da tese do poema, a cal se amplía na segunda estrofa, como podemos ler a seguir:

Se aquel rancor que te carcome e laña
che tiña á mao para matar erguida,
non deras noutra parte esa ferida
donde nō fora á lástima tamaña?

Continuamos observando o recurso da prosopopea en relación á figura da Morte personificada, á cal é atribuído o sentimento humano do rancor. Precisamente o rancor é o causante, segundo o suxeito lírico, da necesidade de levar consigo a morte os seres vivos. Podemos apreciar aquí o recurso da exaxeración, relacionado desta vez co tema da desigualdade estamental. Desta modo, a morte crea maior ferida entre os que sobreviven o defunto, de maneira que o pasamento dunha persoa da Casa Real provoca, segundo nos parece indicar o suxeito lírico, unha grande dor entre os seus serventes e, como estamos na época do apoxeo do imperio español, o número de súbditos é maior, polo que a dor causada é aínda máis intensa.

Rematados os cuartetos, finaliza tamén a exposición da tese do poema, explicándose a antítese nos tercetos. Comeza entón o primeiro deste modo:

Non se torçera aquel fatal costume
y a ley que yguala do morrer na sorte,
os altos Reis, co os baixos labradores?

Como viña sendo normal xa desde a literatura clásica, presenta este terceto o tema da morte como elemento igualador, xa que morren tanto os “altos Reis” como os “bajos labradores”. Estamos novamente ante unha demostración da ideoloxía propia do Antigo Réxime, xa que o texto denota que o proceso de finalización da vida non deba abranguer á totalidade humana senón que, pola contra, deba diferenciar entre as persoas de rango estamental superior e de rango estamental inferior. Aínda así, non podemos esquecer que todo isto é debido a un artificio retórico, á técnica elexíaca. Por outra parte, como veremos máis adiante, sobre todo cando falemos do teatro e dos vilancicos, existía na época a identificación entre galego e labrador, sendo as palabras practicamente sinónimos totais. Deste xeito, cabería a posibilidade de que

Vázquez de Neira, en lugar de se referir aos “baixos labregos”, estivese a se referir aos “baixos galegos”.

Os últimos versos da composición agochan tras de si a conclusión final do conflito exposto na totalidade do poema:

Terrible en fin e teu poder, ó Morte,
por diante de ti Reis, é señores
son neboa, sombra, poo, son bento e fume.

Segundo Rey Soto (1951:XIV) o verso final desta composición, ao igual que a consonancia da rima en “-ores” no terceto anterior, denotan a influencia do poeta en español Cristobal Cabrera, escritor do século XVI. No segundo cuarteto dun dos sonetos de Cabrerapodemos ler o seguinte verso: “Ceniza, tierra, polvo, viento, humo”. Se reparamos no último verso do *Respice finem* de Vázquez de Neira, observamos que se trata dunha tradución “adaptada” ao galego. Porén, o contido de ambos os poemas é sumamente diferente, polo que talvez deberamos entender este feito máis como unha presunta homenaxe que como unha influencia poética. Pola súa parte, Benito Varela Jácome (1951:107) considera que este terceto expresa dun xeito gráfico a fugacidade da vida, idea que probabelmente tira do resultado da enumeración final. Presenta esta última estrofa do poema a Morte como un ser poderoso, temido incluso polos que gobernan o mundo dos humanos (“Reis, é señores”), mostrándose como o transo ante o que fica rendido calquera ser vivo, incluso os homes máis poderosos. É o *tempus fugit*, relacionado inevitabelmente co pasamento, un dos temas barrocos máis recorrentes. É por isto que concordamos completamente con Anxo Tarrío (1994:86-87), quen situaba os dous sonetos galegos do libro das exequias neste período artístico.

Canto á métrica, debemos dicir que o soneto está elaborado en versos hendecasílabos, presentando o esquema de rima típico deste tipo de composicións, de modo que temos: A, B, B, A nos cuartetos; C, D, E, D,E, C nos tercetos.

Polo que respecta ao dinamismo expresivo, as constantes repeticións conceptuais, válidas para lle transmitir ao lector un ton de enorme pesimismo e tristura, infírenlle ao texto unha andadura lenta, un dinamismo expresivo

negativo, que apenas trocará en positivo mercé á enumeración substantiva final, a cal está inzada de mecanismos simbólicos e bíblicos (“son neboa, sombra, poo, son bento e fume”). Isto danos pé para falarmos brevemente do plano simbólico en que se move o texto e dos elementos do imaxinario que nel rexen.

Os referentes substantivos que conforman a seriación nominal final poden nalgún momento ser portadores de mestura ou connotar unha cor escura, a cal sen dúbida garda relación coa morte, tendo en conta sempre que este é o tema principal do poema. Despois de todo a néboa, como o fume espallado polo vento, impide ver as persoas que xa finaron, e deforman a visión como a fin da vida deforma a memoria dos defuntos. A identificación da sombra coa morte, por outra banda, vén sendo unha constante desde a literatura clásica. E que dicir do “po”, tendo en conta a frase bíblica: “po es, e en po converteraste”. O predominio do campo semántico dos substantivos que suxiran a imaxe da morte é, pois, considerábel, o cal remarca aínda máis a temática principal do poema.

2.c.5.2) Soneto con falda de Xoán Gómez Tonel:

O segundo dos sonetos galegos publicados neste libro das *Exequias da Raíña Margarida* é, como xa dixemos, da autoría do coordinador do volume, Xoán Gómez Tonel. Este (vencellado ao condado de Lemos) desenvolveu o seu cargo de alguacil da Real Audiencia, institución que, lembremos, figura como impulsora destas honras funerarias. Canto á súa procedencia, Landeira Yrago (1995:35) e Domingo Blanco (2000:37) só afirman que vivía na Coruña (como sería lóxico, tendo en conta o lugar onde traballaba), mentres que Varela Jácome (1951:105) indica que: “La vida de Gómez Tonel se pierde entre las nieblas del litoral de las Mariñas”; crendo Rey Soto (1943-44:348-349), Álvarez Blázquez (1959:222), Manuel Ferreiro (1974b:80), Yolanda Barriocanal (1997b:34) e Xulio Pardo de Neyra (2002:111) que era orixinario do interior da

actual provincia da Coruña, concretamente da xurisdición da antiga provincia de Santiago.

Tornando ao texto, cómpre comezar por dicir que este, xunto co poema de Vázquez de Neira que vimos de comentar, constitúe un claro exemplo de soneto barroco (a pesar de que Filgueira Valverde 1992:404 albisca tanto neste como no anterior un “xorne manierista”), con formas que na opinión de Domingo Blanco (2000:38) lembran o estilo da escola culterana de Luís de Góngora.

Comeza a composición cunha exhortación á dor, ao sentimento de desamparo que deben sentir as xentes do imperio ante tal perda, mediante o uso de imaxes metafóricas, como podemos ver no seguinte extracto:

Turbas corran as Agoas, poña luto
o Ayre denso, en merancia tanta
queime o Fogo a Terra, que sin pranta
negue a o fortune ano seu trebuto,

Vemos como nesta primeira estrofa o poeta insta aos catro elementos da natureza, os cales segundo Juan Eduardo Cirlot (1997:186) simbolizan os puntos cardinais da existencia material, para que dean sinais de loito: as augas turbas, o aire denso, a terra queimada e libre de vida vexetal. Deste modo, Gómez Tonel prepara un clímax propicio para a introdución do tema principal, que (como era de esperar) é o da morte. Esta ambientación vese ampliada na segunda estrofa, a cal constitúe practicamente un *unicum* coa primeira:

Mentras a Porçia de Philipo Bruto
en os ombros da fama sacrosanta
se yrgue á o Ceo, que sua gloria canta
collendo en fror, o já maduro fruto.

Estes versos (que conclúen o contido do quarteto anterior) principian cunha referencia clásica, concretamente a Porcia, esposa de Filipo Bruto, quen cometeu suicidio após de coñecer a noticia do pasamento do seu marido. É esta unha clara imaxe hiperbólica, a manifestación suprema da dor lutuosa, á cal só é posíbel darlle fin coa morte de quen sofre, xa que só no momento do

tronso final verá como a persoa falecida (neste caso, Margarida de Austria) recolle no Ceo “en fror” o “já maduro fruto”.

O terceto da composición presenta un punto en común coa de Vázquez de Neira anteriormente comentada. Nesta parte do soneto, Gómez Tonel personifica igualmente a morte, dirixíndose a ela:

Perdeu marrando tan ditosa vida
a Humilda preço, a Piedade tempro,
(que derrubou ó Morte tua Gadaña).

A gadaña da morte, xa que logo, segou e derramou unha existencia exemplar, de modo que a humildade perde o seu valor, e a piedade o seu templo²³ ou, o que é o mesmo, perde unha persoa que a practicaba regularmente. Movémonos de novo no campo do hiperbólico, tan común neste tipo de composicións, de modo que o poeta nos presenta a Margarida de Austria como unha soberbia manifestación de humildade e de piedade, de xeito que poucos haberá que reúnan estas calidades como ela, de aí o verso segundo do terceto.

Finaliza a composición coa denominada *falda* do soneto, cunha estrofa final de once versos, na cal podemos ler:

O Mundo Reyna, o Rey sua Margarida,
a Fe colúa, a Virtud enxempro
a pedra (cujo en gaste foy) España.
Chore nosa Montaña
do gando, leyte, e novidade espida
semellando as Abellas no enxempro.
Que si sua Margarida,
Reyna, preço, Colúa, Pedra, Tempro
perden Rey, Mundo, Fe, Virtud, España
tu que tal perda viche
ó magoada Galizia que perdiche?

Encontramos nesta estrofa, en primeiro lugar, unha loanza a Filipe III, de quen afirma o poeta que goberna o mundo, presentándoo como base e mantemento da fe (“a Fe colúa”) e exemplo de virtude (“a Virtud enxempro”), como a pedra engastada por España, símbolo de unidade e fortaleza, segundo podemos ler en Cirlot (1997:368).

²³ Repárese en que as palabras humildade e piedade figuran coa letra inicial maiúscula, de maneira que poderían representar a Humildade e a Piedade por antonomasia.

Contrasta esta seriación de gabanzas coa consideración bucólica de Galicia, de modo que o poeta presenta o país a través da sinécdoque da “nosa Montaña, de gando, leite e novidade espida”. A identificación de Galicia co mundo rural na concepción da época era unha constante, polo que non debe de nos estrañar esta parte do poema, a cal fai referencia á dependencia dos súbditos da súa raíña, mediante a metáfora das “Abellas no enxemplo”, tendo en conta a relación de mutua dependencia que teñen as abellas obreiras da raíña do seu enxame.

Remata o soneto cun par de “enumeracións caóticas” (Cfr. López-Casanova, A. e E. Alonso; 1982:342), con dúas seriacións de palabras que non teñen en aparencia relación entre si. A primeira, como poderíamos agardar, fai referencia a Margarida de Austria, a cal aparece definida con esta serie de substantivos: “Reyna, prezo, Culúa, Pedra, Tempo”. De entre todos estes vocábulos, destacan “colúa” (hipergaleguización de “columna”) e pedra polo seu significado simbólico. Segundo Juan Eduardo Cirlot (1997:146), as columnas simbolizan o paso á eternidade, mais a columna única relaciónase coa columna vertebral e, por tanto, co eixo do mundo. Pola súa parte a pedra, seguindo o mesmo autor (Cfr. Cirlot, J. E.; 1997:368), pode simbolizar alén da unidade e da fortaleza (no caso de estar enteira), a morte e a derrota (no caso de estar rota). Unha vez dito isto, apreciamos que a raíña aparece descrita con símbolos marcadamente positivos (valor, equilibrio, fortaleza e tempero).

A segunda das enumeracións caóticas recolle os principais damnificados desta perda, entre as que se achan tamén a Fe e a Virtude (novamente en maiúsculas), calidades que tamén definen, segundo o suxeito poético, á raíña.

Queda, pois, o último verso (“ó magoada Galizia que perdiches?”), o cal presenta diferentes interpretacións. Segundo Anxo Tarrío (1994:87), este debe ser lido en clave política, xa que a frase “magoada Galizia” aludiría ao estado real en que se achaba o país naquela altura. No entanto, Domingo Blanco (2000:38) considera que a intención do poeta era simplemente a de introducir Galicia entre os quebrantados por este pasamento. Aínda así, nós

cremos que o “que perdiches?” non pode denotar máis que unha crítica social ao estado do territorio galego nesta fase, polo que concordamos coa apreciación realizada por Anxo Tarrío (1994:87). Se realmente incluíse Gómez Tonel a Galicia entre os prexudicados pola ausencia de Margarida de Austria, o país sabería que foi o que perdeu en realidade, de modo que non tería sentido esta interrogación retórica.

Polo que respecta á métrica, debemos dicir que o texto está composto en versos hendecasílabos, agás o primeiro, o cuarto e o sétimo da última estrofa, que son heptasílabos. Presenta a rima particularidade na última estrofa, pois alén de repetir con bastante liberdade a do terceto, introduce o pareado nas dúas últimas liñas.

Canto ao dinamismo expresivo, o poema presenta unha andadura rápida na súa totalidade debido á súa escaseza de adxectivos, intensificando o ritmo da composición as enumeracións dos versos finais.

Desta maneira podemos concluír que se trata dun soneto cheo de imaxes metafóricas (as cales constitúen o centro dos elementos do imaxinario do poema), emparentado na temática co anteriormente estudado de Vázquez de Neira, a pesar de que o desenvolvemento do tema é, como xa vimos, claramente diferente.

2.c.6) *Polo camiño ehí ven un home (ou Saqueo de Cangas polos turcos):*

Como xa dixemos ao falarmos da *Cançion galega en loor de D.Diego das Mariñas Parragués*, os ataques piratas ás costas galegas eran constantes a finais do século XVI, mais tamén na primeira metade do XVII. Xa vimos no apartado relativo ao contexto histórico da décimo sétima centuria como a vila de Cangas fora asaltada por piratas sarracenos no ano 1617. Este espantoso acontecemento, o cal tivo como consecuencia a morte de máis de cen persoas e o cativerio doutras duascenas (Cfr. Álvarez Blázquez, X. M.^a; 1959:197),

orixinou o texto que nos ocupa neste apartado, unha peza literaria de valor notábel dentro do contexto galego da época.

Trátase dunha composición anónima cunha historia propia que merece ser incluída no comentario da mesma. Probabelmente o poema foi composto nunha data próxima ao 9 de Decembro de 1617, data en que tivo lugar o saqueo mencionado. Porén, non foi publicado até 1881, a cargo de Manuel Murguía, quen á súa vez parece ser que recibiu o texto de mans do seu amigo o escritor Xosé Oxea. Este descubriu o manuscrito no mosteiro de Celanova, o cal contiña (segundo o propio Oxea) unha caligrafía propia do século XVIII (Cfr. Murguía, M.; 1987b:17). O motivo desta afirmación, no entanto, semella radicar antes noutro tipo de factores que no ortográfico, xa que no século XVIII (como desde o XVI até a actualidade) xa se utilizaba a letra humanística.

Aínda así, após das informacións ofrecidas por Murguía, o texto continuaba a presentar innúmeras interrogantes para a crítica. Foi Bernardo Barreiro (2008:114-115) quen puxo por primeira vez a composición en relación co saqueo de Cangas (de aí que, alén de ser coñecida polo *incipit*, reciba a denominación popular de *Saqueo de Cangas polos turcos*), e incluso insinúa que o crego Álvaro del Valle (Cfr. Barreiro, B.; 2008:117), testemuña presencial de tal acontecemento, puido ser o seu autor, pois explica así tanto que o manuscrito aparecese en Celanova como o feito de que nel figuren vocábulos propios da que hoxe chamamos zona dialectal lucu-auriense (sub-área ourensá), xa que Álvaro del Valle era cóengo da igrexa catedralicia de Ourense. Non obstante, non hai constancia de que Del Valle sexa o creador deste nin de ningún outro poema. Cabe dicir de todos os modos, sexa ou non Del Valle, que a crítica normalmente tendeu a considerar que o texto fora composto por unha persoa que vivise en primeira liña os feitos nel expostos. Nós non negamos esta hipótese, aínda que coincidimos con Domingo Blanco (2000:36) en que o poeta ben puido presenciar o desafortunado suceso (cousa que parece bastante probábel) ou ben puido saber del por fontes indirectas.

Centrándonos de cheo no texto en si, temos que tanto Bernardo Barreiro (2008:113) como Xosé Filgueira Valverde (1992:404) afirmaron que o

seu escritor pretendía conseguir un certo sabor medievalizante. Talvez as consideracións destes estudosos radiquen tanto no carácter narrativo, que lembra composicións europeas medievais de loa a Deus ou á Virxe (como os romances casteláns da mal chamada Reconquista), como (no caso de Filgueira) no uso frecuente de diversos recursos reiterativos (refrán, repeticións,...).

Respecto do refrán, así tamén da estrutura “ ___ lonxe, lonxe, lonxe”²⁴, a cal acharemos sempre no 1.º e 4.º verso de cada estrofa, cabe dicir que segundo a maior parte dos estudosos, a partir de Xosé María Álvarez Blázquez (1959:198), serían estas disposicións de facción e introdución posterior, concretamente do século XVIII, centuria foi copiado o manuscrito que conservamos na actualidade. De feito, Álvarez Blázquez (1959:199-200) presenta unha versión reconstruída desta composición, na cal o estudoso tudense tenciona albiscar como sería o poema se non interviñese a man ou mans posteriores. A pesar do arduo traballo de Xosé María Álvarez Blázquez, nós consideramos que o poema debe ser lido tal e como chegou a nós, posto que por máis que se acheguen as reconstrucións ao texto orixinal, nunca poderemos (a non ser que no futuro aparezan máis testemuños) saber cal é o grao de fidelidade das mesmas.

Por outra parte, xa desde a primeira estrofa, o texto presenta algunhas interrogantes²⁵:

Polo camiño ehí ven un home
aínda que ven lonxe, lonxe, lonxe...
Eu non sei si anda ou si corre,
porque ven lonxe, lonxe, lonxe.
¡Quén fora galgo,
quén fora páxaro,
quén fora vento!

A quen se refire o primeiro verso? Incluso coa ampliación da segunda estrofa (“Fai moito tempo que nos deixou” e “Anda na guerra, polo Señor”) non

²⁴ Segundo Bernardo Barreiro (2008:114), esta estrutura “ ___ lonxe, lonxe, lonxe” puido utilizarse para suplir lapsos de memoria do autor.

²⁵ Todas as citas deste texto están tomadas da edición de Bernardo Barreiro (2008:115:117). Malia se tratar a referenciada obra dunha tradución ao galego, o editor respectou (como era de esperar) a edición orixinal deste autor.

adivinaamos, coa información obtida, se o verso alude a unha persoa concreta. Talvez se identifique de forma xeral con todos os cabaleiros e soldados que practicaron a Guerra Santa naquela altura? Ou ben a un cabaleiro concreto? De todos os modos, xa desde o refrán, mediante a utilización de elementos simbólicos relacionados coa velocidade, mais tamén coa liberdade (galgo, paxaro e vento) intuimos, por un lado, o desexo evasionista do suxeito lírico e, polo outro, unha certa situación de retención ou presidio.

Só a partir da terceira estrofa achamos referencias aos piratas musulmáns:

Viñeron os mouros arrenegados...
lá de moi lonxe, lonxe, lonxe...
Todo levaron e nos fuxemos
alá pra lonxe, lonxe, lonxe.

Realmente, a cualificación de “mouros arrenegados” non tería por que aludir aos sarracenos, pois tanto “mouro” como “arrenegado” eran insultos moi comúns na Galicia da época (e non só), os cales denominaban as persoas capaces de realizaren calquera acto vil. Aínda así, a referencia explícita a un saqueo (“todo levaron”) parece gardar relación co episodio histórico xa mencionado. En relación con isto, a situación de fuxida que se insinuaba no refrán desde a primeira estrofa vese confirmada no terceiro verso da terceira (“Todo levaron e nós fuxemos”). O fenómeno da *repetitio et uariatio* acada a partir de agora a súa máxima expresión, xa que a terceira e a cuarta estrofa presentan variación unicamente no primeiro verso, sendo referentes os dous aos saqueadores, de modo que incluso teñen sentido propio situados o un ao lado do outro:

Viñeron os mouros arrenegados... (v. 13).
Aqueles homes eran us demus (v. 20).

Repárese na satanización dos sarracenos saqueadores, identificados con dems, de modo que se contraponen á voz narradora e aos seus acompañantes, quen consideran que cumpren coa vontade divina.

Precisamente en alusión ao respecto á relixión menciona a composición na súa quinta estrofa:

O altariño do noso Dios

que mora lonxe, lonxe, lonxe,
quedóu como noitiña sin sol
fuxido lonxe, lonxe, lonxe.

Estes versos permítennos situar con case toda probabilidade a acción da peza literaria en Decembro de 1617. Primeiramente temos referencia a un saqueo sufrido por unha igrexa, representada polo “altariño do noso Dios”, que “quedóu como noitiña sin sol”. Até aquí dá a impresión de que non posuímos ningún trazo que individualice este ataque con outros. A particularidade vén dada, entón, pola palabra “fuxido” aparecida no verso 28 do poema, que semella modificar a “altariño” antes que a “sol”. Isto parece estar corroborado pola sexta estrofa:

Entre penedos i entre touzas
alá lonxe, lonxe, lonxe,
levamos o Cristo coutras cousas
alá pra lonxe, lonxe, lonxe.

Segundo Bernardo Barreiro (2008:114), durante este acontecemento un grupo de superviventes escapou co Cristo da igrexa e mais con outros obxectos de valor, tal e como efectivamente semella narrarnos o texto. Esta fuxida debeu ser a un lugar bastante distanciada de Cangas, a xulgar polo “alá pra, lonxe, lonxe, lonxe”. Debemos ter en conta, de todos os modos, que a sensación de proximidade ou de distancia de calquera individuo do século XVII pouco ou nada ten que ver coa que posuímos hoxe en día.

Mais de volta á escapada, temos que aquela evasión implicou unha persecución, tal como indican os versos 37 e 38:

I os mouros arrenegados
Foron detras lonxe, lonxe,
(...)

Agora os tres elementos simbólicos da velocidade expostos no refrán (situado ao final de cada estrofa, agás da derradeira) cobran unha maior razón de ser. Por outra parte, esta situación de seguimento e acoso implicou que a voz poemática padecese, como é lóxico, unha situación de ansiedade e de desesperación, a cal transmite ao lector sen demasiada intensidade. De feito, as estrofas oitava e décima apenas se limitan a reproducir invocacións a Cristo, situándonos o poema no espazo esta acción lonxe do lugar en que

debeu ser escrito. Destaca, de todos os modos, o verso terceiro da novena estrofa, 51 da composición: “Mira que ises por ti [Cristo] non chaman”. Vemos novamente a contraposición, case maniquea, entre galegos e sarracenos, radicada en motivos de tipo relixioso. A divindade, expresa o suxeito lírico, debería valer antes os seus “servos” que permitir que os que non chaman por ela consumen os seus plans, definidos estes últimos en todo o poema a través do concepto da *outridade*.

A partir da décima estrofa, o lector ten a sensación de que os perseguidores están a piques de atrapar os fuxidos:

Xa dos penedos na buratiña
alá moi lonxe, lonxe, lonxe,
vianse as caras de tal xentiña
alá lonxe, lonxe, lonxe.

Autores anteriores, como é o caso de Landeira Yrago (1995:333), expuxeron a posibilidade de que a “buratiña” foi un topónimo, de maneira que o estudoso nomeado interrógase se tratará dun lugar preto de Cangas. En realidade, nós non puidemos encontrar nesas latitudes ningún lugar con ese nome, mais si achamos dúas A Buratiña, unha no actual Concello de Brión e outra no de Celanova. Esta última apenas consta en ningún lugar, xa que no censo de 2004 contaba unicamente con dúas habitantes. Con todo sería verosímil que o autor se referise á Buratiña celanovesa, xa que o texto apareceu, lembremos, nun mosteiro de Celanova. Mais de ser así, xorde outra cuestión diferente: perseguirían na realidade os piratas musulmáns aos galegos escapados desde Cangas até Celanova? No caso de que isto fose certo, os cangueses deberían levar obxectos de grande valor que propiciasen tal persecución, xa que o traballo que esta supón non tería demasiado sentido a non ser que estivese motivado pola tentativa de obtención dunha boa recompensa.

Na undécima estrofa, por outra parte, temos a resolución do conflito exposto, a cal se resolve da seguinte maneira:

Cristo, Cristo, todos a unha
dixemos lonxe, lonxe, lonxe.
I esmagada aquela xentiña
quedóu alá lonxe, lonxe, lonxe.

Se antes a contraposición entre musulmáns e cristiáns era palpábel, é agora aínda máis manifesta, xa que as invocacións a Cristo deron resultado, e os sarracenos tiveron que darse por vencidos. Este toque de ficcionalidade era moi común na literatura española producida durante o período de expulsión dos musulmáns da Península Ibérica, sobre todo nos textos que aluden a Pelayo de Covadonga, quen derrotaba os seus inimigos árabes mercé á intervención da Virxe María; ou tamén na literatura galega (xa en prosa) na versión do *Pseudo Turpin*, na cal se narran as fazañas de Carlomagno na conquista de Hispania grazas á axuda de Santiago Apóstolo. Non sabemos se o autor do poema coñecía antecedentes deste estilo, mais polas fórmulas utilizadas todo parece indicar que efectivamente coñeceu algunha vez, aínda que só fose por vía popular, narracións en que Deus ou algunha santidad colaboran cos cristiáns na loita contra os árabes.

Finalmente o poema, de estrutura pechada, remata cunha duodécima estrofa en que a voz narradora alude ao home do que falaban os primeiros versos, funcionando os dous últimos a modo de resumo e de conclusión final:

O cristo amparóunos, meu queridiño.
E fóronse lonxe, lonxe, lonxe.

Pasando agora a analizarmos brevemente o poema no plano métrico, cabe dicir que o texto está composto por 70 versos, distribuídos en doce estrofas, constituídas cada unha por versos enneasílabos e decasílabos. Canto ao ritmo, debido ao carácter narrativo e (sobre todo) ás continuas repeticións, diremos que o dinamismo expresivo é negativo. Mais á parte disto, no tocante ao ritmo, parécennos sumamente interesantes as palabras de Domingo Blanco (2000:35) que agora extractamos:

Os versos presentan tamén un ritmo marcado, ternario, e cesura en case todos. Unha configuración métrica, pois, moi pouco habitual na literatura galega, que parece indicar que se trata dunha peza para cantar, polo menos, a dúas voces (Blanco, D.; 2000:35).

De ser efectivamente o texto pensado para ser cantado, sería moi lóxica tanto a introdución do refrán como das repeticións do segundo e cuarto verso de cada estrofa. Porén, non hai noticia de que o manuscrito estivese acompañado de notación musical.

Sexa ou non orixinariamente unha canción, hipótese que xa intuía no século XIX Bernardo Barreiro (2008:114), o caso é que o poema presenta débiles trazos parateatrais, non só na última estrofa, en que a voz poemática dirixe o seu discurso ao home do que falaba na primeira (“Ben te vin vir polo camiño”), senón porque tamén nós intuimos as dúas voces (na nosa opinión, con intervencións alternas) das que fala Domingo Blanco (2000:35). Aínda así, debido á falta de probas, consideramos conveniente a realización do comentario do poema como se existise un único suxeito lírico.

2.c.7) *Décimas ao Apóstolo Santiago, de Frei Martín Torrado:*

Continuando co noso percorrido polo estudo dos textos anteriores ao século XVIII, paramos agora a nosa atención sobre un testemuño que dá noticia sobre un feito ben singular, como é a competencia ou “preito” existente no primeiro terzo do século XVII entre Santiago Apóstolo e Santa Teresa de Xesús. A partir do ano 1617, expediu unha petición Frei Luis de San Jerónimo ás Cortes en que solicitaba que Teresa de Ávila fose nomeada “Patrona y Abogada de los Reinos y Ciudades de España” (Cfr. Filgueira Valverde, J.; 1970a:118). Este foi o primeiro paso dunha serie de misivas enviadas ao rei para tal fin, ante a cal cedeu Filipe III o 18 de Agosto de 1618. Porén, tanto o cabido compostelán como outros (por exemplo, o de Sevilla) negáronse a acatar esta resolución até que non se convertese nunha orde papal. No ano 1622, Teresa de Xesús foi canonizada polo Papa Gregorio V, e o 25 de Xullo de 1627 (o día de Santiago, para máis *inri*) o Papa Urbano VII emitíu un Breve en que suxería o copadroado, Breve que mandou executar con carácter inmediato o rei Filipe IV (Cfr. Filgueira Valverde, J.; 1970a: 118-119 e Mariño Paz, R.; 1999:482). Por este motivo Filgueira Valverde (1970a:146) considera que o texto foi escrito entre 1622 (data de canonización da santa abulense) e 1630 (ano en que Santiago volve ser considerado único patrón). Precisamente nese período de tempo houbo unha relativamente intensa actividade literaria, de maneira que houbo autores a favor e en contra

do copadroado, figurando entre estes últimos o poeta español Francisco de Quevedo y Villegas quen, como cabaleiro da Orde de Santiago, temía que se vise ameazado o prestixio desta institución. E, como Quevedo, tampouco conxugou coa idea do copadroado o autor do texto que agora nos ocupa: Frei Martín Torrado. Este naceu en Santa María de Leiro (Rianxo) a finais do século XVI, no seo dunha familia fidalga procedente da comarca da Barbanza arousá. Foi colexial de Fonseca (despois de exercer de abade en Urdilde e San Miguel de Boullón), obtendo en 1645 unha beca en teoloxía e sendo elixido reitor do Colexio de Fonseca en 1651, un ano antes da súa morte.

Canto ás décimas, a pesar de se tratar dunha manifestación culta, cómpre dicir que circularon como cantar popular, de maneira que Murguía (1917:162) aínda asegura que ouviu entoalas ás portas da catedral de Compostela durante o segundo terzo do século XIX. Até onde sabemos, non gozou de edición ningunha no momento da súa composición. Apareceu na folla de garda dun exemplar de *El Cisne Occidental Canta las Palmas y Triunfos Eclesiásticos del Reino de Galicia*, obra publicada polo padre Frei Filipe da Gándara no ano 1678. Atanasio López (1947:88-90, I) encontrou unha versión diferente do texto contida no manuscrito 3741 da Biblioteca Nacional de Madrid, a cal presenta algunhas diferenzas con respecto á anterior. Xa no século XX, interesáronse na súa edición, entre outros, Filgueira Valverde (que a editou até catro veces), Xosé María Álvarez Blázquez (quen fixo o propio en dous traballos diferentes), Atanasio López ou Ramón Mariño Paz, sendo esta última a que manexamos para a citación deste poema neste traballo.

Xa desde o título completo da composición, *Decimas en Gallego q[ue] compuso D. N. [sic] Torrado, Abbad de Vrdilde, al S[eño]r Sant[iago], Patron de España, quando el Rey D[on] Phe[lipe] quarto quiso que santa Theresa de JhS. fuese compatrona*, o lector é trasladado ao conflito do que levamos facendo mención ao longo de todo o apartado. Crea Torrado, pois, un horizonte de expectativa propicio para a lectura do texto.

Principia esta serie cunha exhortación vocativa ao Apóstolo, a cal serve, por outra banda, para definir o santo:

Santo da barba dourada,
bello honrrado, meu patron,
rayo, fillo do trebon,
capitan da rroja espada,
señor da cruz colorada,
balente, forte guerreiro,
a quen todo o mundo enteiro,
polo mar e pola terra,
chama na paz e na guerra
Santiago o cabaleiro:

Se reparamos ben no segundo verso, observamos claramente desde o principio cal é a postura do autor ante tal controversia, xa que se dirixe a Santiago denominándoo “meu patrón”, denominación que goza de grande familiaridade, a xulgar pola supresión do artigo ante o posesivo. O feito, pois, de que se refira a Santiago como patrón, exclúe necesariamente o padroado de Santa Teresa, xa que esta nunca recibe o apelativo de “patroa”. Polo demais, podemos ver como o Apóstolo é caracterizado cunha serie de atributos (“fillo do trebon”, “capitan da rroja espada”, “balente, forte guerreiro”), a cal semella coincidir coa descrición realizada (antes do comezo do “preito” entre santos) pola tradición popular. Todas estas frases alusivas remiten ao mito forxado durante o período de expulsión dos musulmáns da Península Ibérica, pois considera a lenda que Santiago participou activamente e comandou o citado proceso. Só escaparía a esta afirmación o feito de que o poema o presente como “señor da cruz colorada”. Se ben a chamada cruz de Santiago (como sabemos, de cor vermella) aparece en todas ou case todas as imaxes e gravados do Apóstolo a partir do século XVI, esta semella identificar máis ben os cabaleiros da Orde de Santiago, quen se distinguían por levar unha cruz vermella no peito, dotada dunha forma específica.

Despois da descrición do Apóstolo a través de frases alusivas, pasa a voz narradora a realizar a exposición do conflito:

Eu, meu santo, oyn agora
o crego desta maneira:
que bos dan por compañeira
unha santa gran doutora;
¡ballame nosa Señora!
¿Ede bos nos bastas soo
para desfacer empoo

cantos mouros e judeos

houber contrafe de Deus?
Deciao el meu abo.

Tal e como expresa Ramón Mariño Paz (1999:482-483), as palabras “oyñ agora” semellan trasladar a acción do poema até o 25 de Xullo de 1627, sobre todo porque no verso terceiro afirma a voz poemática “que bos dan por compañeira” (e non “que vos deron” ou “que vos darán”), o cal suxire un certo carácter de inmediato. Por outra banda, mercé ao verso cuarto da estrofa sabemos que o poema está “ambientado” en 1627 e non en 1617 (como veñen dicindo desde hai anos algúns estudosos), pois Teresa de Xesús non foi santa até 1622, como xa mencionamos unhas páxinas atrás. Polo demais, introduce o autor o humor retranqueiro e irónico que será común ao resto da composición, combinándoo (e á súa vez, valéndose) de expresións propias da fala do pobo, como é neste caso o “¡ballame nosa Señora!”. Por outra banda, sabemos pola referencia ao crego do verso 12 que non é Frei Martín Torrado quen actúa como voz do poema, senón que delega esta nun suxeito poético. Frei Martín Sarmiento, quen xa no século XVIII coñeceu este texto, afirmou que a composición fora posta en boca dun labrego. Non sabemos cales foron as razóns que levaron ao erudito bieito berciano a facer esta aseveración, mais si intuímos que era debida ao uso da linguaxe e de expresións populares que achamos nestas décimas. A pesar de que nós coincidimos coa opinión de Sarmiento, non podemos deixar de chamar a atención sobre que o galego popular era naquela altura, practicamente, o único galego vivo, se disimulamos o falado por un sector da nobreza (principalmente fidalgos de baixo *status*) e mais o manifestado na escrita por unha pequena porción de elites cultas.

Por outra parte, aínda na segunda estrofa, recorre novamente o poeta (en clave de humor sarcástico) á condición de Santiago como valedor da fe de Cristo, defensa que realiza mediante o uso da violencia (“para desfacer empoo/cantos mouros e judeos/(...)”). Mais en relación ás referencias que antes efectuamos á linguaxe e ás lendas do pobo, resúltanos destacábel o feito

de que a voz narradora non aluda a ningunha fonte escrita para verificar a súa exposición, senón que nomea como *auctoritas* ao seu avó. Isto dános fe de dous aspectos importantes, como son a prevalencia da oratura nunha poboación que aínda tiña unha alta porcentaxe de analfabetismo e mais a importancia dos maiores como portadores da sabedoría, sendo os dous elementos citados propios das sociedades tradicionais.

A partir do verso 21, o primeiro da terceira estrofa, o poema expón os motivos polos que se puido chegar a tal situación:

El ou he que non podes
ou non sei como esto seja,
ou debe ser embeja
do ben que a España faces.
¡Eu non bin tal entremes!
¡Que a un crego lle fagan ter
unha frada por muller!
¡Arreda, uai, Satanas!
¡Santo, uos, se uos casas,
das o mundo en que entender!

Apunta a composición, como vemos, á envexa como causante de tal copadroado. Se fixamos a nosa atención no verso cuarto desta terceira estrofa, apreciamos que Santiago é considerado un claro benfeitor de España. Verdadeiramente este debeu ser un argumento moi utilizado polos defensores do Apóstolo como único patrón, pois nun poema de Francisco de Quevedo (de 1628) podemos ler:

Bien debe España fe, templos, vitorias,
al que Patrón unánime saluda,
por luz divina y milagroso acero.

En realidade, na nosa opinión, a suposta envexa non radica no ben que Santiago poida facerlle a España como no ben que lle fai o mito do Apóstolo a Compostela, xa que grazas a el a cidade santiaguesa prosperou economicamente mediante o Camiño de Santiago, por daquela xa plenamente asentado como “negocio turístico”.

Noutra orde de cousas, inspíranos curiosidade o feito de que sexan presentados os santos como se fosen xentes do mundo da clerecía. Deste modo, Santiago identifícase cun crego e Santa Teresa cunha “frada” (unha freira, tal e como fora durante a súa vida), de modo que tal tesitura

imposibilita a presumíbel voda entre ambas as santidades. Respecto disto, existiu unha certa tendencia entre a crítica consistente en dicir que Torrado propón un matrimonio hipotético entre Santiago e Santa Teresa. Nada máis lonxe da realidade, polo que debemos supor que esta afirmación partiu dunha mala interpretación do texto. E é que o poeta é contrario a tal enlace simbólico, pois este denotaba o devandito copadroadado. É máis, o autor tenciona convencer a Santiago para que non case, co obxectivo de “evitar dar que falar”. Mais aínda que sexa metade irónico, metade simbólico, de onde sae a idea do matrimonio entre os santos en “preito”? Como sucede en multitude de ocasións, a resposta radica no enxeño do pobo. Recolle Filgueira Valverde (1970a:143) unha composición “popular” presumibelmente “encontrada” por Lope de Vega en 1618, ano en que ficou revogada a resolución de Filipe III que obrigaba ao copadroadado, cuxo comezo é o seguinte:

-Bras, de risa me deshago.
-Gil, ¿que hay de nuevo en la villa?
-*Que el Vicario de Sevilla
ha descasado a Sanctiago*²⁶.

De volta ás nosas décimas, apreciamos que a información da terceira estrofa vese ampliada na cuarta, a pesar de ser enfocada dun modo distinto:

Ora pesa tal con migo
non uos deran por compañía
algun dos santos de España:
S[a]n Lourenço ou S[an] Domingo.
En tal preito non delingo;
a santa santa Teireija,
¿noha de ter a mesma queija,
pois bola dan por muller
sempreguntar sela quer,
sela toma ou sela deija?

Observamos, en primeiro lugar, a presenza ou alusión a outros dous santos, San Lourenzo e San Domingos, os cales semellan ser da preferencia da voz narradora do poema. Aínda que non sabemos que razoamento gobernou tal escolla, cremos que isto é debido a que tanto San Lourenzo como San Domingos contaban con importantes templos na zona de Compostela. Como

²⁶ Cursiva do autor.

o Apóstolo, pois, eran santos avogosos dos composteláns. E non só iso. A cidade santiaguesa estaría moito máis favorecida no plano socioeconómico de seren os santos nomeados os compatróns, xa que os beneficios da peregrinacións á catedral, unidos aos das romaxes a San Domingos de Bonaval e a San Lourenzo, reflotarían máis se cabe a economía deste territorio.

Mais regresando ao tema da devandita voda, ironiza o poeta sobre o matrimonio entre os santos, o cal pretende ser realizado sen coñecer a opinión real da “noiva”. O mito de Teresa de Xesús levaba aparellado a calidade da humildade, de modo que esta talvez lle impedise ser a patroa dun territorio tan amplo. É, como podemos apreciar, un argumento máis para desaconsellar o copadroado, evitando así posíbeis interpretacións de tipo herético. *De facto*, Torrado non só recoñece a condición de santa da carmelita abulense, senón que a eleva ao grao máximo de santidade, a través da recorrencia “santa santa Tereija”.

Canto ao tema das peregrinacións, asunto do que falamos varias veces ao longo do comentario deste poema, este agroma de modo explícito na quinta estrofa:

Pois agora digo eu,
comperdon, si a min me dan,
a gente da miña lan,
¿donde ha de ir o Jubileu?
¡Non ha de faltar un judeu
que nos diga que ninguen,
sen ir a Jerusalen,
nestas bosas estazos
non pode ganar perdos
por Jesús de Nazaren!

Repárese que, se na segunda décima a voz poemática utilizaba a opinión do seu avó para expor o seu razoamento, a partir de agora esta falará unicamente pola súa boca (“Pois agora digo eu”). Existe unha clara contraposición, por outra parte, entre Compostela, centro de peregrinación dos cristiáns, e Xerusalén cidade que, malia ser Terra Santa, alberga o Muro das Lamentacións, monumento visitado ao ano por milleiros de xudeus. Deste modo, a voz narradora cre que, se Santiago xa non é o único patrón, a

peregrinación a Compostela decaerá, traendo a prosperidade para os hebreos, considerados de maneira negativa na Galicia (e, en xeral, na Península Ibérica) da época. Isto explica que a dicotomía sexa marcada con Xerusalén e non con Roma, outro dos centros de peregrinación dos que profesan a fe cristiá.

Finaliza o poema cunha última estrofa que resume e expón claramente as intencións que encerra a composición:

Eu, en fin, ja teno dito
que ajo de bender os bois
e ir a Roma despois
o Padre Santo Bendito,
e a o no[so] señor, o rey,
que manden por unha ley
que seja, pois e justicia,
patron soo de milicia
de España contra Mafoma,
mentras for S[a]n P[edr]o en Roma,
S[a]n Tiago de Galicia.

Paremos a nosa atención sobre o último verso da segunda estrofa e o primeiro da quinta e da sexta, centrándonos principalmente nas formas verbais: “dicíao”, “digo” e “teño dito”. Esta especie de poliptoto que achamos neste tramo de texto dános idea da absolutividade do tempo, xa que a grandeza de Santiago na opinión do suxeito poético existiu e existe.

Por outra banda, alúdese á parella de bois, o cal revela a orixe rural da voz do poema. Aínda así, non se trataría dun baixo labrego, xa que a parella de bois representa a riqueza dentro da sociedade tradicional precapitalista galega.

Respecto da fin do texto, vén esta marcada pola petición realizada a Filipe IV, consistente en solicitar que mentres San Pedro for patrón de Roma, sexa Santiago o de Galicia. Esta podería ser a idea central do poema, tal e como xa afirmara no seu día Romero Lema (1968:17). É de destacar que Torrado fale de Santiago como patrón de Galicia, e non de España como viña dicindo ao longo de toda a composición; feito que seguramente radique na necesidade de rimar “milicia” con “Galicia”. Relacionado con este aspecto, recae o poeta novamente nos versos finais na recreación do mito de Santiago *Matamouros*, combatente contra os que profesan a fe de Mafoma.

Xa aludíndomos á organización da estrutura do texto, cómpre que digamos que este está composto por 60 versos distribuídos en seis estrofas que, como xa dixemos en máis dunha ocasión, foron elaboradas en forma de décima. Nelas predomina a utilización dos versos octosílabos, propios da poesía popular. Por fin, cada unha das estrofas presenta o mesmo tipo de rima, esquematizado da seguinte forma: a, b, b, a, c, c, d, d, e, e, d.

Por último cabe facer alusión ao feito de que, se as décimas que agora nos ocupan se converteron nun cantar popular, o propio pobo escolleu elementos desta composición para crear outras, como é o caso da citada xa por Filgueira Valverde (1924-25:297 e 1970a:147) e Domingo Blanco (2000:39):

Santo Cristo de Fisterra,
Santo de barba dourada²⁷
ajudam'a remontar
a laje da Touriñana.

Alén disto, como xa con anterioridade mencionamos, Frei Martín Sarmiento coñecía estas *Décimas ao Apóstolo Santiago*, causa pola que podemos encontrar en catro versos do seu *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos* (1746-1747) reminiscencias dos de Frei Martín Torrado, tal como vemos na copla 793 do coloquio escrito polo bieito berciano:

O noso Patrón;
santiño ben feito,
*de barba dourada*²⁸,
qu^e está no seu eido.

E é que o bieito berciano non tratará nos seus versos a disputa polo copadroado das Españas, aínda si fará mención a ela na copla 798:

Todavía qu^e antes,
por votos recésegos,
jà era [Santiago] de España
sô Patron primeiro.

²⁷ Subliñado noso.

²⁸ Cursiva do orixinal.

2.c.8) *Cando o crego andaba no forno*, de Tirso de Molina:

Non sen notábeis reticencias, e amparándonos en Landeira Yrago (1995:326) como antecedente, incluímos este poema de curta extensión, da autoría de Frei Gabriel Téllez (Tirso de Molina), neste noso traballo sobre literatura galega dos Séculos Escuros. En que radican os nosos reparos, pois, para analizarmos este breve poema-canción? O motivo principal áchase no feito de que non é este un texto independente, senón que forma parte da ambientación da comedia tirsiana *Mari Hernández, la Gallega*, obra de datación complicada e que, na estimación de Sofia Eiroa (2003:28), sería elaborada entre 1622 e 1625. Aínda así, finalmente chegamos á conclusión de que se ben o poema é un texto dependente do conxunto da acción da peza, tamén é verdade que a composición (escrita nunha lingua diferente á da obra) pode entenderse (aínda que non plenamente) como un texto íntegro.

Por outra parte, presenta esta composición unha linguaxe moi descoidada, chea de influencias do español e do portugués, similar á dos vilancicos de Nadal e Reis dos que falaremos en futuras páxinas deste traballo. Ora ben, diferénciase doutras composicións de adscripción dubidosa (como a de Isabel Castro de Andrade ou Luís Millán) pola súa vontade de imitar a lingua galega²⁹, polo que en ningún caso debemos considerar o texto, se o tratamos de forma individualizada, como unha manifestación escrita allea á nosa realidade cultural e á nosa literatura.

Canto ao seu autor, Gabriel Téllez naceu en Madrid en 1584 e morreu na mesma cidade en 1648. Alén de exercer de mercedario, desenvolveu durante boa parte da súa vida o oficio clerical. Mais, sobre todo, Tirso de Molina é un dos máis grandes poetas e autores teatrais do Século de Ouro español, elaborando pezas de grande interese dentro da súa época como *El*

²⁹ Téñase en conta que os dous autores citados eran galegos, polo que debemos supor que tanto Isabel Castro e Andrade como Luís Millán deberían ter un coñecemento nativo ou relativamente importante do noso código lingüístico, forzándonos isto a pensar que escribiron en portugués de maneira deliberada. No caso deste poema, porén, tanto o autor como o(s) copista(s) talvez tivesen un coñecemento deficiente (ou, en todo caso, unha baixa competencia) do idioma galego. De aí que afirmemos que o poema ten vontade de ser galego, a pesar da existencia de erros lingüísticos.

Burlador de Sevilla ou *Convidado de Piedra*, tratando a temática do mundo rural non só na ambientación galega como en *Mari Hernández, la Gallega*, senón tamén noutras latitudes como en *La Villana de Vallecas*.

Deixando a un lado esta contextualización, é ben centrármonos no comentario do texto o cal, debido á súa curta extensión e ao noso interese por evitar repetitivas citas, reproducimos aquí integramente³⁰:

Cando o crego andaba no forno,
ardera lo bonetiño e todo:
vos si me habés de levar mancebo,
ay, não me habedes de pedir celos.
Un galán da cinta na gorra,
diz que lla deu la sua señora:
quérole bem a lo fillo do crego,
quérole bem polo bem que le quero.
Ay, miña mãi, pasaime no río,
que se levão as agoas os lirios.
Asentaime em um formigueiro,
docho ao demo lo asentadeiro.

Alén do interese lingüístico que presenta o poema, sobre todo pola fusión de diferentes formas dialectais (“habés”, v. 3; “habedes”, v. 4; forma do artigo “la” en feminino, como en Asturias e León, e “lo” en masculino como en León, en contraposición á forma “o”, común ao territorio galego, que vemos no verso 1;...) e pola representación gráfica da secuencia complemento indirecto + artigo (“ardera lo” < *ardéralle o*, “docho ao demo” < *douche ao demo*), trátase dunha composición que imita o ritmo, a temática e o folclore das cantigas populares do noso país. Isto non debería de nos estrañar, xa que entre os estudosos do teatro español está relativamente estendida a idea de que Tirso de Molina realizou varias viaxes a Galicia antes e durante a elaboración do seu ciclo de pezas sobre galegos e portugueses.

Destacamos do poema, primeiramente, que Tirso de Molina, quen foi frade e capelán, escribise unha composición en que se manifeste (aínda que sexa simbolicamente) a exercitación dun acto sexual por parte dun membro da clerecía. É isto o que semella desprenderse dos dous primeiros versos deste poema-canción, en que o forno simboliza a cavidade sexual dunha muller e o bonete (o gorro) aparece caracterizado como símbolo fálico. Desta unión nace

³⁰ Citamos por: Molina, Tirso de (2003: 143).

como froito un fillo, o “fillo do crego” ao que alude de forma explícita o verso sétimo.

Desde o punto de vista do poema en relación co contido da obra en que se insire, presentan especial atención os versos terceiro e cuarto, xa que os celos de María Hernández e (aínda que en menor medida) de Dona Beatriz por Don Álvaro (quen xoga cos sentimentos das dúas) provoca o nó do desenlace da peza.

A partir do verso 7 a composición adquire a súa vertente máis galega. O suxeito lírico, supoñemos que unha muller, afirma que lle quere ben ao fillo do crego “polo ben que lle quere”. Esta expresión (“querer o ben”, “facen o ben”,...), bastante ben documentada no ámbito galego-portugués xa desde a lírica medieval culta, connota o anhelos pola consecución dun acto cando menos afectivo, e moitas veces sexual. Deste modo, os poetas das cantigas de amor estarán con frecuencia a solicitar “o ben” da *senhor*, centro dos seus pensamentos. Por conseguinte, o suxeito poético persegue a consecución dunha relación amoroso-afectiva co fillo do crego. Tomando isto como base, dá a impresión de que tanto a alusión aos amoríos do crego como o uso da frase “facen ben” (ao igual que o de expresións xenuinamente galegas como “diz que” > “disque”) conducen á hipótese de que Tirso non sería o autor primeiro do poema, aínda que si sería da súa man a versión do texto que chegou a nós.

Cómpre comentarmos, chegados a este punto, que todo o texto está constituído a partir de elementos simbólicos, tal e como acontece na nosa poesía popular. Á parte dos xa comentados, temos a partir do verso quinto o símbolo da cinta. Esta refire unha certa idea de vinculación, de unión entre dúas ou máis persoas, sexa cal for o motivo do dito vencello. Neste caso a cinta, dada pola súa señora, aparece situada na gorra, polo que temos novamente unha imaxe que suxire unha relación amorosa.

Por outra parte, os versos 9 e 10 representan un certo desengano ou ben unha certa ansia polo paso do tempo. Alén das significacións que no plano simbólico ten o concepto de río que referimos durante o comentario do *Soneto*

de Monterrei, vemos que aquí constitúe un elemento destrutor, como o axente que leva os lirios (ás flores, pois sería inverosímil que o texto aludise aos peixes mariños do mesmo nome) identificados coa primavera e, por tanto, coa xuventude. Mais este tránsito temporal provoca ansiedade no suxeito poético, tal e como vemos nos versos 11 e 12, xa que o tempo foxe e os seus amores non son correspondidos. Esta impaciencia élle perfectamente transmitida ao lector a través da imaxe do “asentadeiro no formigueiro”.

Canto á estrutura da composición, esta está composta por doce versos, caracterizados pola irregularidade métrica, xa que combina versos enneasílabos, decasílabos e hendecasílabos; cunha rima en pareados por veces dubidosa, o cal lle resta valor ao poema, impropio dun autor da categoría de Tirso de Molina. O dinamismo expresivo, pola súa parte, suxire unha andadura rápida, propiciada pola falta de utilización do adxectivo.

Pouco máis podemos dicir, alén do xa comentado, deste pequeno testemuño literario, creado probabelmente sen maiores pretensións, servindo unicamente como un instrumento máis para a ambientación dunha escena da obra teatral *Mari Hernández, la Gallega*.

2.c.9) Os romances galegos das Festas Minervais de 1697:

Se no apartado anterior, durante o comentario do poema de Tirso de Molina, deixábamos un pouco a un lado a poesía feita con motivo dun acontecemento concreto, imos encontrar agora este tipo de manifestación literaria dun modo notorio e claro ao analizarmos os nove romances galegos do volume de conmemoración das Festas Minervais de 1697³¹. Mais a que se deben estas celebracións? Como explica Pablo Pérez Constanti (2008:125) nas *Notas Vellas Galicianas*, o 9 de Novembro de 1536 o goberno do Concello de Santiago acordou realizar no Colexio de Santiago Alfeu, durante a Pascua de

³¹ Parte do longo título desta obra é: *Fiestas Minervales y/ Aclamación Perpetua de las Musas à/ la Inmortal Memoria de el Ilus/trissimo y Excelentissi/mo Señor/ D. Alonso de Fonseca/ El Grande,/ Arzobispo de Toledo, y de Santiago,/ por/ su Escuela, y Vniversidad,/...* (vid. bibliografía).

Pentecostes, unha festa na honra de Alonso III de Fonseca, en agradecemento polo favor que lle fixera á cidade no seu testamento, outorgado o 4 de Febreiro de 1534 (data da morte do arcebispo), no cal mandaba que a recadación das rendas do Arcebispado de Toledo (do que el tamén era señor) fose utilizada para eximir os composteláns do pagamento de impostos. Posteriormente, a Universidade de Santiago quixo incluír nestas celebracións representacións teatrais e xustas poéticas. Mais, se eran na honra do Arcebispo Fonseca, por que reciben o nome de Festas Minervais? Segundo parece indicar o libro do certame de 1697, no apartado “Motivos de el certamen y maximas de el intento; idea política de esta Vniversidad, en tal observancia de sus Estatutos”, esta nomenclatura está fundamentada no mundo clásico romano³²:

Assi se dividieron los imperios entre las Deidades fabulosas, ocupando Venus el Teatro, Marte la Arena, Mercurio la Liza, Neptuno el Circo, y estudiosa Minerva las Escuelas, que por no quedasse defraudada en las suertes, Diosa tan propicia, le consagraron sabios sus alumnos; las fiestas que llamaron Quinquatras: (...) (*Fiestas Minervales...*; sen páxina).

Deste modo, as Festas Minervais nacen por “imitación” (se é que é mester utilizar esta palabra) das *Quinquatras* latinas, festas elaboradas polos estudantes na honra da divindade que vela por eles: Minerva.

As xustas literarias foron un fenómeno bastante estendido na Península Ibérica tanto no século XVI como na época do Barroco, tal e como expresa, entre outros, Xesús Alonso Montero (1993:23-24), das cales en Galicia apenas conservamos libros ou documentos que verifiquen a súa existencia, o cal non ten por que significar que non se practicasen con frecuencia este tipo de “lides”. No caso do “Certamen Olympico” (nome que recibe no volume conmemorativo) que agora nos ocupa, as súas bases recollen sete modalidades ou “assumptos”, sendo estes os seguintes:

³² As citas deste libro foron tiradas maioritariamente da edición facsimilar realizada en 1993 e publicada pola Universidade de Santiago de Compostela, para a cal se tomou como base o texto custodiado na Fundación Penzol de Vigo. Porén, nos escasos casos en que a lectura é difícil, utilizamos para contrastar a edición dixital do exemplar custodiado na Universidade de Santiago.

- 1) Prognóstico, “en estancias de canción de treze versos”, dun futuro feliz para a Universidade.
- 2) “«si Santiago vive más obrigada al señor don Alonso de Fonseca que el señor don Alonso de Fonseca vivió a su patria», resuelto en veinte coplas de romanze gallego”.
- 3) Un soneto sobre os méritos e vencementos da adversidade de Alonso III de Fonseca.
- 4) Glosa dunha redondilla alusiva ao homenaxeado.
- 5) Composición lutuosa pola morte do arcebispo “en doze endechas reales”.
- 6) Creación dun epitafio para o sepulcro de Fonseca “o en versos latinos, o en estilo lapidario, o en algun elegante gerográfico”.
- 7) Ao “Cisne” (poeta) que mellor imite o “Corvo”, podendo escribir sobre calquera dos outros seis “assumptos” propostos.

Cada un destes “assumptos” era premiado dun modo diferente, mais nunca con diñeiro, senón con roupas, garfos e culleres de prata, chocolate,...

A este certame concorreron (entre moitos outros) dez poetas con dez composicións diferentes en galego, a pesar e que algunha non foi presentada a concurso, participando nove do “assumpto” segundo e un do sétimo. Cómpre dicir igualmente que, das dez composicións presentadas, unha delas, a de Luís de Fuentes, por motivos para nós descoñecidos non gozou de publicación impresa. Porén, si puido ser admirada polo público universitario. E é que as composicións das Festas Minervais foron presentadas en exposición mural, tal e como se desprende da lectura do apartado “Leyes del certamen”: “*De cada poesía se han de entregar dos papeles en manos del Doctor Don Ignacio Pereyra, Colegial de Fonseca, uno firmado del nombre del Autor, y otro sin firma curiosamente escrito para el Circo;...*”³³. Deste modo, os poemas estiveron expostos presumiblemente desde mediados de Maio (o prazo para a entrega de traballos finalizaba o 16 dese mes, tal e como recolle o volume) até o mes de Xuño (no cal se celebrou o certame). Este procedemento non debía

³³ Itálica do orixinal. O subliñado é noso.

ser infrecuente na época que estamos a estudar, xa que encontraremos exposicións deste tipo noutros certames posteriores e contemporáneos, entre eles as *Fiestas Compostellanas* celebradas na cidade santiaguesa en 1713 con motivo da canonización de Pío V (vid. Filgueira Valverde, J.; 1970b).

Canto aos autores dos romances galegos, Álvarez Blázquez (1959:240) realiza a hipótese de que “xusto é pensar que todos eles escribirían na súa vida algunha poesía máis en galego. *Ubi sunt?*”. Na nosa opinión, nalgúns casos como os de Joan del Río, Fabián Pardiñas Vilardefrancos, Antonio Torrado, Ignacio Rodríguez ou Xosé Gil Taboada; si semella que escribiron en lingua galega algunha vez máis na súa vida debido á desenvoltura e ao manexo do idioma demostrados, preguntándonos se algúns deles incluso poderían ter outros poemas galegos anteriores. Pola contra Xosé Guerrero Lasso (madrileño) dá a impresión de que se encontra fóra de lugar ao escribir no noso idioma, debido (entre outras causas) a que non presenta fluidez lingüística, dando a impresión de que compuxo este poema en galego unicamente porque así o recollían as bases do certame. Sexa como for, se algún (ou todos eles) continuou a cultivar poesía ou calquera xénero literario na lingua de Galicia, isto é algo que a día de hoxe non podemos saber, de modo que só futuros descubrimentos poderán corroborar ou desbotar esta hipótese.

A influencia desta festividade, por outra parte, traspasou os límites da época barroca. De feito, en 1954 o S.E.U. (Sindicato Español Universitario), único sindicato estudantil permitido naquela fase histórica debido á súa afinidade ao réxime, restabeleceu a celebración das Festas Minervais, vistas como un mero procedemento de recuperación da tradición. Porén, a diferenza dos certames modernos, as linguas diferentes do español estiveron vetadas nos primeiros anos. A partir de 1957 inclúen estas lides literarias a modalidade de textos poéticos escritos na nosa lingua, clase que servirá de escaparate para varias das máis importantes voces galegas da segunda metade do século XX, como son Xosé Luís Méndez Ferrín, Bernardino Graña, Xosé Luís Franco Grande ou Acadio López-Casanova. Tal foi a importancia

da celebración destes certames que, segundo moitos dos estudosos da literatura actual, son estes os que dan nome á xeración de poetas nados en datas comprendidas entre 1930 e 1940: a Xeración das Festas Minervais (Cfr. Méndez Ferrín, X. L.; 1984:71).

Tornando ao momento histórico que agora nos ocupa, pasamos agora á análise individualizada de cada un dos nove poemas galegos publicados, os cales serán sempre identificados polo seu *incipit*, debido á carencia de título.

2.c.9.1) *Ja que nos pujo ò Certamen, de Joan del Río e Otero:*

A composición que nos dispoñemos a comentar foi galardoada co primeiro premio no “assumpto” segundo do certame, recibindo por isto o seu autor, Joan del Río, “vna Medalla de Oro con la Efigie del Santo Apóstol” (Cfr. *Fiestas Minervales...*; 1697:30). Como acontece cun número importante de escritores deste tempo, pouco ou nada máis sabemos da vida de Joan del Río, agás o feito de que posuía o título de doutor. Domingo Blanco (2000:41) pensa que era compostelán, e Xosé María Álvarez Blázquez (1959:234) cre que probabelmente desenvolveu labor de docencia na Universidade. No entanto, non figura en ningún dos apartados do Arquivo Histórico da Universidade de Santiago de Compostela, polo menos no que se refire ao buscador do seu portal dixital.

Centrándonos agora plenamente na análise do poema, diremos en primeiro lugar que este garda un punto en común coa *Cançion galega en loor de D. Diego das Mariñas Parraqués*, xa que nas dúas composicións figuran recollidas respectivas queixas pola falta de manifestacións literarias escritas en idioma galego. Neste caso, o lamento pola ausencia de máis textos literarios queda realizado do seguinte xeito:

Ja que nos pujo o Certamen
a porfia, ou ò Probrema
na nosa lingua esquecida
nomais, que por ser galega.
Ledo agora hasta nomais,
porque lle coupese à ela
no Ceu daquel gran Escudo
tansiquier o ter Estrela.

Mercé ao creador do poema podemos deducir cal era a concepción lingüística na Galicia da época, pois Joan del Río reconece que a nosa é unha lingua “esquecida/ nomais que por ser galega”. Como apuntaron estudos anteriores, xa desde Álvarez Blázquez (1959:234), dá a impresión de que unha das motivacións deste poeta para participar no certame vén dada pola posibilidade de utilización do noso idioma. Non por casualidade debeu concorrer unicamente ao “assumpto” segundo.

Destaca, por outra parte, a referencia á “Estrela” e ao “gran Escudo”. Non sabemos con certeza se esta metáfora se está a referir a Compostela (cuxo escudo tiña unha estrela) ou a Fonseca (o seu brasón de armas tiña cinco). Todo parece indicar, porén, que alude ao segundo, tal e como semellan sinalar os catro versos seguintes:

Direi ò meu parecer,
darei à miña sentenza,
porque me fai Leterado
o que me fijo Poeta.

Deste modo coliximos que está a falar o romance do arcebispo Fonseca, xa que este primeiramente fixo letrado o autor mercé á fundación da Universidade, e posteriormente fíxoo poeta porque é a el a quen lle canta. Desta maneira, podemos especular sobre se este é o primeiro poema de Joan del Río (ou polo menos os seus primeiros versos elaborados coa intención de seren publicados), xa que advirte que é a ocasión e non outro interese o que o “fai poeta”, o que o impulsa a escribir poesía.

Avanzando o desenvolvemento do texto, apreciamos como elabora o autor unha serie de versos alusivos a Xulio César quen, a pesar de reafirmar a grandeza imperial de Roma, Roma non está en débeda con el, senón ao contrario, como exemplifican os versos do 17 ao 24:

E Roma, que lle debeu
o grande Iulio? ò facela
de cidade libre escrava,
e de señora, sojeita.
Os seus nobres moradores,
fijoos tremer demaneira,
que escollían mortes suas
por non ver mortes alleas.

de maneira que transmitiu mediante o temor aos seus servos a mensaxe de que el era o único señor “desde o Támesis até o Nilo”. Mais a que vén esta referencia a Xulio César? O poeta vai contrapor a figura deste, personaxe histórico de indubidábel importancia, á de Fonseca, tal e como el mesmo recoñece:

Trouguen esta comparanza;
porque todo o mundo veja,
no que foron ò que vay
do gran Iulio ò gran Fonseca.

Deste xeito, a oposición antitética entre Xulio César e Alonso III de Fonseca reporta un valor engadido para a figura do arcebispo compostelán, quen é presentado nunha situación de superioridade con respecto ao líder romano no que se refire a calidades de goberno. Así, preséntase máis beneficioso Alonso III de Fonseca para Compostela do que foi este César para Roma. Observamos, por outra parte, unha relación de oposición entre as dúas urbes e as dúas épocas (Roma vs. Compostela, época clásica vs. época barroca).

Acto seguido do arriba comentado, Joan del Río realiza unha enumeración das débedas do arcebispo homenaxeado á cidade do Apóstolo:

Moito debeu Don Afonso
a este chan de Compostela,
riquezas, moitos amigos,
e moitissima nobreza.

para despois expor que estas débedas non son particulares de Compostela co arcebispo, senón que son as normais de calquera home da súa posición co seu territorio:

Decer moi ben se pudiera
cael non lle faltaria
anque en Monte-Rey nacera.

Chámanos a atención que o poeta fale de Monterrei, a pesar da existencia doutras vilas e cidades cuxo topónimo contén tres sílabas. Para nós, esta circunstancia non é casual, xa que cremos que a dita alusión refire ao feito de que o Conde de Monterrei foi o protector e mecenas deste certame, tal e como lemos no título completo da obra orixinal. Tamén poderíamos pensar que o autor tivo ou tivese algún tipo de vinculación con esa terra, a pesar de que a posíbel influencia de variedades dialectais da zona compostelá impídenos formular esta afirmación.

Mais se as débedas de Fonseca son as típicas de calquera persoa da súa posición co chan en que naceu, non acontece o mesmo se formulamos a cuestión á inversa. Deste modo o poeta vai expor, de maneira correlativa, cada unha das principais débedas da cidade santiaguesa co seu finado arcebispo. En primeiro lugar, referencia o autor o episodio histórico que orixinou a celebración destas festas desde 1536:

 Todos os teus moradores
 de calquer estado sejan,
 viuen contentos, è libres
 de trabucos e gabelas.

Desta forma Fonseca preséntase unha vez máis como benfeitor da cidade e do arcebispado, xa que os seus habitantes, sexa cal fose o seu estamento, quedaron libres do pagamento de tributos (“trabucos”). Lembremos unha vez máis que Alonso III de Fonseca, no eu testamento, mandou que coas rendas recadadas do arcebispado de Toledo quedasen liberados os de Santiago da contribución de impostos. Chama a atención Alonso Montero (1993:44) sobre o feito de que Joan de Río (como tamén Xoán Correa Mendoza) utilice a palabra “trabucos” para designar os impostos, tal e como farán posteriormente escritores do Rexurdimento como Manuel Curros Enríquez ou Valentín Lamas Carvajal. Aínda así, isto só dá fe de que este nome popular xa existía a finais do século XVII, de maneira que non presenta ningún tipo de valor literario, malia si gozar dun manifesto interese lingüístico.

Seguidamente, Joan del Río gaba a actividade de Fonseca como construtor de edificios fermosos:

Que garrida, que che fijo
con casas grandes ben feytas

para posteriormente loar o predio (na súa opinión) máis destacado de toda a cidade: a Universidade. Ao principio, o poeta xoga coa percepción do lector, de modo que dá a impresión de que a composición está a se referir á prisión:

Bastualle essa por moytas,
essa que ten as cadeas.

Mais, no entanto, o engano poético remata ben cedo, de maneira xa nos catro versos seguintes o poeta advirte que se trata dunha metáfora:

Cadeas ben nomeadas
as de ferro, non aquelas
semellantes as de Alcides
douro fino en tantas letras.

Temos entón unha clara metáfora do coñecemento humano a través da reminiscencia dun episodio da mitoloxía clásica. Alcides (outro dos nomes gregos de Heracles, Hércules para os latinos) uniu as columnas do firmamento, as cales suxeitaban o mundo, e asegurounas cunhas cadeas para que nunca máis se volvesen separar. Igual, pois, que as cadeas terman do peso do universo, o coñecemento é o sustento do mundo, obtido grazas á palabra escrita (“douro en finas letras”) e transmitido a través da Universidade. De feito, mercé a esta, Compostela acadou un brillo inusitado, de xeito que:

Que de bolras non se vèn
honrar tan boas cabeças,
porque mereces, que todos
che chamen segunda Athenas.

Compostela aparece igualada, xa que logo, a Atenas. A capital da actual Grecia era considerada o centro do pensamento occidental (ou sexa, da meirande parte do mundo coñecido) durante a época clásica. Desta forma, segundo o poeta, Compostela relevou a Atenas, converténdose no foco de saber máis prestixioso. Evidentemente, estamos ante unha clara hipérbole, pois a cidade santiaguesa, a pesar da calidade e prestixio da súa universidade, estaba aínda distante a este nivel doutras localidades universitarias europeas. Por tanto e ante todo, este é un recurso retórico utilizado para engrandecer

aínda máis a figura do fundador da Universidade, acrescentado polo xuízo da voz do texto consistente en afirmar que as cátedras universitarias propiciaron que Compostela fose universalmente coñecida:

Por el ò teu nome à fama
po lo mundo espallada e leda,
alà donde say o sol
desde Cabo de Fisterra.
Alà donde rega o Indo;
alà onde o Ganjes rega
(...)

Repárese en que se trata dun espazo que comprende boa parte do territorio asiático e a totalidade do europeo, de modo que temos unha nova antítese entre Xulio César e Alonso III de Fonseca, xa que o segundo conseguiu que a súa cidade natal fose máis coñecida que a do primeiro; e se un imperou mediante o terror, o outro anegou Compostela dun brillo admirado globalmente. Tanto é así que o Indo e o Ganxes, moito máis grandes e famosos, chegan envexar o Sar e o Sarela (“Embejando o Indo, è o Ganjes/os nosos Sar, è Sarela”), nova contraposición antitética, desta vez entre o vello mundo e as terras novas descubertas por daquela aproximadamente dous séculos atrás. Despois de todo o exposto, Joan del Río acaba concluíndo:

Ora ben debes o ser,
(digo po la derradeyra)
Casa Santa à Santiago
gran Cidade o gran Fonseca.

Como xa se advertía en versos anteriores, a voz poemática cre que a urbe universitaria debe máis a Fonseca do que Fonseca a Santiago, resolvendo desta forma a cuestión presentada nas bases do certame para o “assumpto” segundo.

É este, á vista do xa dito, un poema de forma simple, arrequeado no contido mediante referencias clásicas (Alcides, Xulio César,...) e figuras retóricas (antítese, hipérbole, encabalgamento, metáfora, anáfora,...), así tamén a través da *illusio* poética creada mediante a mención de puntos xeográficos distantes (Támesis, Indo, Ganxes,...) descoñecidos para a maior parte dos lectores (e quen sabe se tamén para o autor).

2.c.9.2) *Ilustre Afonso me mandan, de Francisco Antonio del Valle:*

Seguindo a orde de posición no certame, ocúpanos agora o romance de Francisco Antonio del Valle quen, por obter o segundo posto no “assumpto” segundo, foi premiado con “tres Tenedores, y Tres cucharas de plata” (*Fiestas Minervaes...*; 1697:30). Igual que acontece con Joan del Río, nada sabemos da súa biografía, e tamén como o anterior, concorreu unicamente ao “assumpto” segundo. Del dixo Domingo Blanco, quen bebe do traballo de Álvarez Blázquez (1959:237), que:

Parece que era colexial e, desde logo, posuía unha evidente formación humanística e un notable dominio do idioma galego co que, evidentemente, estaba familiarizado, aínda que como poeta non pasa de discreto (Blanco, D; 2000:41).

Desde logo, o seu dominio do idioma galego é indubidábel, tal e como demostra o seu rico vocabulario.

Canto ao poema en si, este comeza igualmente cunha breve alusión ás bases do certame (tal e como vemos noutros romances das Festas Minervais), de modo que:

Ilustre Afonso me mandan,
que en vinte copras galegas
diga, si vos debe à Patria
mais, que vos debès a ela.

En primeiro lugar, apreciamos que o texto principia cun vocativo ao homenaxeado: Alonso III de Fonseca, a quen se dirixe na totalidade da composición. Polo demais, nos dous últimos versos da primeira estrofa o poeta expón o conflito presentado polo certame. Sería este un bo momento para que Francisco Antonio del Valle comezase a desenvolver a cuestión citada. Porén, no canto disto o poeta decide realizar unha máis que longa introdución, raíz da orixinalidade da composición, xa que rompe cos parámetros esperados. Mais este exordio ten unha outra particularidade, e é que todo el supón unha *captatio benevolentiae*. Así, primeiramente o autor manifesta que se sente desbordado pola situación en que se encontra:

Eu non sei por onde empeze
nomear vosas grandezas,
vosos feitos, vosas obras,
porque non nacin Poeta.

Deste modo, indirectamente, Francisco Antonio del Valle inicia dun xeito tímido a gabanza do arcebispo compostelán. E é que a voz do romance manifesta que as grandezas do homenaxeado son tantas, e as calidades do poeta son tan cativas, que este nin sequera sabe como comezar o seu texto. As causas de tal tesitura explícaa claramente o autor cunha única frase, recollida no verso oitavo: “Porque non nacin Poeta”. E aínda amplía nos catro versos seguintes a súa presumíbel falta de calidade compositiva mediante a súa comparación desiderativa con Ovidio:

Si fora coma vn Ovidio
que o mamou coa teta
non figera vinte copras,
figera mais de millenta.

Ovidio, xa que logo, un dos grandes escritores do período clásico latino, non tería problema para compor vinte coplas, ou incluso máis de mil. Mais Francisco Antonio del Valle non posúe esta facilidade versificadora, causa pola que o suxeito poético séntese desesperado, atrapado nunha situación sen saída:

Dubido do que farei
para sair desta enfeitá,
magino roer as vñas,
e bourar muy ben na testa.

Renuncia, como consecuencia disto, a ser un bo poeta. É máis, renuncia a ser simplemente poeta, como vemos nos versos comprendidos entre o 17 e o 24:

Por outra banda me din
que colla è barra à tranqueira
donde Persio dis que san
de repente grans Poetas.
Deixo à Fonte Cabalina
quen quixer, que de la beba:
non me acordo do Parnaso,
nin soño co el siquera.

A través da citación de elementos propios do imaxinario da poesía, como o mito da Fonte Cabalina (cuxa auga debía proporcionar inspiración poética, xa que estaba consagrada ás musas) ou do Parnaso, os cales crean igualmente

unha *illusio* literaria, o autor recrea un universo marabilloso do cal decide nin sequera pensar en entrar nel, debido á escaseza de valor da súa obra (“nin soño co el [co Parnaso] siquera”). É consciente Francisco Antonio del Valle, xa que logo, de que a súa poesía nunca acadará nin sequera un mínimo recoñecemento social máis alá do contexto do propio certame. E é a partir dese momento cando se mostra a *captatio benevolentiae* dun xeito manifesto, como vemos nos versos situados entre o 25 e o 36:

Ben ou mal como souper
passarei miña carreyra;
suprico à sus Señorías
se sirvan portar paciencia.
Pidolles perdon das faltas;
esto è forza me concedan,
pois para laudes da Fonso
a retolica non chega.
Tan pouco para escritvilas
vinte maus ca resma teña:
saiba ò mundo Don Afonso
nacistes en boa Estrela.

Apreciamos, ante todo, que esta ampla *captatio benevolentiae* posúe unha estrutura circular, xa que comeza e finaliza coa exposición da imposibilidade de lle cantar a Fonseca debido ás súas grandes virtudes (“Pois para laudes da Fonso/a retolica non chega”). Por outra banda, chama a atención o feito de que a introdución ocupe case a metade do poema, mais isto pode considerarse como un trazo de orixinalidade, e desde logo nós cremos que non se debe a ningún tipo de erro na organización estrutural do texto. Alén disto, a introdución finaliza cunha metáfora común a case todas as composicións deste “assumpto”, como é a utilización do escudo de armas da cidade e do arcebispo coa intención de lle transmitir ao lector unha imaxe determinada. Así, o poeta expresa que Fonseca “naceu en boa estrela”, tendo esta frase un dobre sentido patente. Nunha lectura superficial, dá a impresión de que o escritor está a dicir que Fonseca veu ao mundo “baixo o signo da boa estrela”, de maneira que o autor suxeriría que o arcebispo foi un ser afortunado, mais tamén os que gozaron da súa compañía e da súa xenerosidade. Mais nunha segunda lectura, o poeta está a nos dicir que o homenaxeado naceu en boa terra, xa que a estrela formaba parte do escudo de Compostela. De feito, esta

lectura segunda corrobórana os catro versos seguintes, referentes aos respectivos escudos de Compostela e de Fonseca:

E que sodes do funduxe
da Ciudad de Compostela,
que si vnha ten por Armas,
cinco son as bosas mesmas.

É a partir de agora cando o Francisco Antonio del Valle principia a gabanza do arcebispo santiagués polas súas calidades e feitos. Ademais de aludir á nobreza de Fonseca, o creador do romance menciona a fundación da Universidade:

Na bosa, labrastes Casa
para Escola de Minerva.

Estes versos non merecen maior comentario, tendo en conta que na edición orixinal do volume aparece esta nota explicativa: “Las escuelas se fundarō en la casa en que naciō”. A seguir, alén de facer alusión a Monterrei mediante un xogo de palabras (“(No è razon, que aqui de Fontes/o condado se me esqueça”), o poeta describe a organización da Universidade en tres colexios (Fonseca, San Xerome e Santiago Alfeu), dotados cada un das súas respectivas becas. En relación con isto, caemos na obriga de extractar os seguintes versos coa finalidade de ilustrar o comentario desta parte do poema:

Deste Emporeo, è Athenas sodes
Fundador, Patron, Mecenas,

Novamente, como acontecía no poema de Joan del Río, preséntase Universidade non só como un imperio da sabedoría, senón tamén como un centro de pensamento similar a Atenas (a “segunda Athenas” de Joan del Río), o cal se converte nunha hipérbole utilizada para loar a grandeza de Fonseca.

Mais unha vez realizada a obrigada mención á Universidade, o autor vai presentar de maneira sucesiva outros logros do arcebispo. E como acontecía no poema de Joan del Río, está neste presente (aínda que de maneira discreta) o tema da liberación do pago tributario:

Librastes duas Cidades
do trabuco que non peytan:

É de destacar, a noso parecer, o feito de que Francisco Antonio del Valle aluda a dúas cidades. Unha delas non hai dúbida de que é Compostela, mais non sabemos cal era a segunda, malia supoñermos que se trata de Betanzos, pertencente por daquela (igual que agora) ao arcebispado santiagués.

De todos os modos, o poeta semella concederlle máis importancia que todo o arriba mencionado ao feito de que fose escollido Alonso III de Fonseca prelado de dous dos arcebispados máis importantes da Península Ibérica nesa fase histórica:

o Rey vos fiz Arçobispo
por bosas erguidas prendas.

o cal demostra o poderío do arcebispo, non sendo este un atranco para que fose querido e lembrado polos seus súbditos:

que lle quedoi tal membraça [á terra]
ca inda oje por vos rezan.

xa que Fonseca preséntase como un home pío e xeneroso:

En limosna, è cousas pias,
en donaçòs, en ofrendas,
en dotar as fundaçòs
empregastes bosas rendas.

de maneira que o homenaxeado aparece caracterizado como unha persoa sen par, como “vn primeiro sin segundo”. Dados os versos precedentes, xa poderíamos intuír cal é a conclusión do poema:

Aforremos de disputas,
ca aqui non cabe probrema,
(...)
Das susoditas premissas
saco aquesta consecuencia:
*Logo debe à Don Afonso
a Patria mais, que èl à ela*³⁴.

Este sería un estupendo final para o texto, mais as bases da convocatoria obrigaban que o romance tivese vinte coplas. En lugar de elaborar uns versos de recheo, baleiros e sen fundamento, introduce Francisco Antonio del Valle a seguinte estrofa exhortativa:

³⁴ As cursivas figuraban así no orixinal.

Celebren bosos recordos
Doutores, Retor, Colegas,
e gozaivos Pai da Patria
tres altos mais das Estrelas.

a cal non só lle confire ao texto un final dotado de grande elegancia, senón que ademais fai clara mención á celebración do certame.

Estamos, pois, perante un poema posuidor dun grande dinamismo, de finxida sinxeleza, rico en referencias clásicas e en expresividade poética.

2.c.9.3) *Mandan, que se han de compòr, de Xoán Correa Mendoza e Soutomaior:*

O terceiro galardado no “assumpto” segundo destas Festas Minervais de 1697 foi Xoán Correa Mendoza e Soutomaior, recibindo por isto as oito libras de chocolate establecidas nas bases do certame (Cfr. *Fiestas Minervales...*; 1697:30). Del sabemos que naceu na parroquia de Silleda (Tui) en 1678. Contaba con tan só 19 anos, pois, cando concorreu con éxito a esta celebración. Como Joan del Río e Francisco Antonio del Valle, só participou no “assumpto” segundo.

Comeza o poema cunha frase que ben lembra a famosa composición de Lope de Vega cuxo *incipit* era *Un soneto me manda hacer Violante*, tal e como vemos no seguinte extracto:

Mandan, que se han de compòr
vinte copras de pergenio,
e diz que estas vinte copras
han de ser todas en verso.

Porén, ben cedo se afasta Xoán Correa de Lope de Vega, posto que alén de aludir ás bases do certame, non só non dota a súa composición do carácter didáctico do texto do escritor en lingua española, senón utiliza esta presentación como medio de contestación das bases impostas polo xurado, situación que comezamos a albiscar a partir do quinto verso do romance:

E esto de escribir por contas
he dezernos, que rezemos,
ou despensar en que sejan
as nosas copras de cego.

O ton contestatario utilizado polo creador da composición é claramente apreciábel polo lector, de modo que o primeiro considera que o romance é unha forma máis axeitada para os cantares de cego que para un certame deste tipo. Realmente, esta queixa non está, nin moito menos, exenta de razón. Se botamos unha ollada aos outros “assumptos”, vemos que o primeiro prescribía o uso da estancia, do soneto para o terceiro ou de “doze endechas reales” para o quinto; formas versais consideradas máis cultas e máis apropiadas para temas elevados. Unha certa concepción diglósica nas bases do certame fora xa albiscada por Xesús Alonso Montero (1993:33), de maneira que os organizadores das Festas Minervais concibían que a forma de expresión apta para a lingua galega non era outra que a popular, o cal talvez demostre o descoñecemento que posuían de textos galegos deste mesmo século elaborados con “formas nobres”, como poden ser os sonetos do libro das exequias á raíña Margarida de Austria.

Mais as manifestacións de desconformidade coas bases do certame non finalizan no arriba exposto, xa que o poeta cuestiona tamén o número de coplas imposto:

E non entendo este rezo,
que he de vinte, è o Rosario
solo ten quinze mesterios.

Mediante a comparación irónica entre o rosario e o romance, a cal supón unha clara mostra de humorismo, critica Xoán Correa a extensión imposta, xa que lle parece excesiva. Pode abraiarnos nun primeiro momento o feito de que nunha sociedade tan xerarquizada e na que a autoridade era respectada ao máximo alguén teña atrevemento de pór publicamente en cuestión os mandatos impostos polos xuíces do tribunal, sendo tamén estraño que isto lle supuxese un recoñecemento a través do premio obtido. Talvez isto se deba a que as críticas aparecen encubertas por unha grossa capa de ironía, sendo quizais o seu fino humorismo do gusto do xurado.

A comparación do romance co rosario, por outra parte, adquire unha tintura metafórica nos versos seguintes, xa que o segundo vai ser utilizado para explicar cal vai ser a estrutura interna do poema, de modo que:

O Domine labia mea
seràn os cinco premeiros;
logo despois na medalla
entrarà o ofrecimento.

Desta maneira, a introdución abranguerá unicamente as cinco primeiras estrofas, ficando as restantes para a gabanza de Alonso III de Fonseca. Efectivamente, a parte introdutoria ocupa unicamente as cinco coplas iniciais, motivo polo que contrasta cos longos exordios de Francisco Antonio del Valle e de (como veremos máis adiante) Xosé Guerrero Lasso de la Vega. Así, o autor decide cortar voluntariamente esta parte preliminar, xa que teme que a composición perda calidade se a introdución se estende, ao igual que desconfía que o xurado pense que elaborou unha chea de versos baleiros e sen fundamento, utilizados unicamente para gañar espazo:

Ora ei lo bay meus fidalgos
os prolojos encurtemos,
que se o exordio for comprido
diràn que he de compremento.

Unha vez finalizado este exordio, Xoán Correa Mendoza pon o lector ao tanto sobre a figura de Alonso III de Fonseca e sobre a cuestión exposta polo certame:

O caso està en falar
ben da quel gran Cavaleyro
duas vezes Arcibispo
de Santiago, è de Toledo.
E se esta Ciudad viue
obrigada ò seu respeyto,
ou so seu respeyto foi
obrigado ao nacimiento.

Mais o autor, en lugar de dar o seu ditame ao final da peza literaria, expono agora, de modo que:

E o assumpto do Certamen
eu digo, quejal de menos
todos os deste destreyto
muyta obrigaçon lle temos.

En que se basea esta afirmación? Estabelece Xoán Correa Mendoza entón, a partir destes versos, a súa argumentación, expondo as razóns que o levaron a tal conclusión.

Xa só pola fundación da Universidade, na opinión do suxeito lírico, Alonso III de Fonseca mercería ser homenaxeado. Xosé María Álvarez Blázquez (1959:240), cre que naquel momento Xoán Correa Mendoza debía ser estudante, a xulgar pola familiaridade coa fala do ambiente unversitario:

(...)
mais que fundar os Colejos,
que nos alegran ò corpo
co a fayja de bermello.
He co as caras de risa
alegres, è pracenteyros
todos moz[i]ños, è como
vn parafuso dereytos,
(...)

Por outra banda, ofrécenos o poeta un dato valioso desde a perspectiva do estudo da historia universitaria, pois dá fe da saída escollida por moitos dos estudantes licenciados:

Pois na Igrejas, seria
contar estrelas no Ceyo
de tantos Conigitates
cantos po lo mundo vemos.

Sabemos, pois, que unha parte importante dos colexiais escollían seguir a carreira eclesiástica, o cal non é en absoluto raro se temos en conta que Compostela é unha capital arcebispal, o cal provocou no seu día que a Igrexa tivese moito peso e poder de decisión no goberno da cidade. Mais tamén a metáfora das estrelas no ceo, alén de aludir á inmensidade de persoas que, despois de estudar na Universidade, acabaron pertencendo á curia, posúe especial significación tendo en conta as estrelas presentes no brasón de Fonseca.

Á parte do que levamos dito, a fundación da Universidade converte o arcebispo no mellor “Pegureyro” (pastor, coidador, protector,...) do coñecemento humano, das “palestras de Minerva”. Mais, porén, Compostela non foi agradecida co terceiro dos Fonseca, na opinión da voz narradora (“E

tamèn que à sua terra/ lle foy ingrata è ben certo”), xa que nin sequera lle rendeu culto icónico ao seu benfeitor:

Se fora na antiguidade
oin dezer os mais vellos
lle leuantaran Estatuas,
lle erigiran Masoleos.

Repárese que Xoán Correa Mendoza, como tamén fixera Frei Martín Torrado nas *Décimas ao Apóstolo Santiago* (1627), cita os maiores como fonte de coñecemento o cal, vindo dun home novo (19 anos), dá outra volta fe do respecto á palabra oral dos máis vellos existente naquela altura.

Se nas composicións anteriores deste volume, por outra banda, as referencias clásicas eran abundantes, aquí son apenas inexistentes. No entanto encontramos algunha (alén da de Minerva xa mencionada) a partir deste momento:

Por Apolo en sabidencia
mellor co que ò Rey Admeto
alà po los campos de Elis
gardou cabras, è carneyros.

Como podemos observar, preséntase o rei Admeto, monarca de Feras (Tesalia) que participou na expedición dos argonautas, como o pastor que garda as “cabras e carneiros” dos Campos Elíseos, lugar paradisíaco do Hades onde descansaban os heroes mortos. É Admeto comparado, seguidamente, con Alonso III de Fonseca, quen:

(...) librou sua res
decote po los outeyros
dos montes Compostelanos
do trifauce Can Cerbeyro.

Aparece o arcebispo, xa que logo, caracterizado como un pastor protector das súas reses, os composteláns, liberados do Can Cérbero da ignorancia e da rendición de tributos, polo cal en agradecemento os beneficiarios das súas accións lle ofrecen “os corazons en obsequio”. Unha vez chegados a este punto, cremos que debemos deter a nosa atención sobre a referencia ao can Cérbero. Para comezar, xa é bastante significativo que este ser mítico gardase no imaxinario clásico as portas do Averno, do mundo infernal. Ademais disto, o dito cánido posuía tres cabezas, e de feito Xoán Correa descríbeo como

“trifauce”. A noso modo de ver, cada un dos membros capitais deste ser mitolóxico identifícase cun elemento adverso diferente, de maneira que o arcebispo homenaxeado defendeu os seus súbditos do atraso, da falta de coñecementos e do pagamento de impostos. Estamos, pois, ante unha metáfora tremendamente expresiva, que intensifica a acción da parte final do poema.

A xeito de cabo, nos catro versos derradeiros, Xoán Correa deixa a un lado estas elevadas disquisicións para expresar, como recurso humorístico, unha motivación máis mundana para a escrita poética:

Se coa mesma vontade,
que eu fago este rendimento,
me ofrecen ò chocolate
me darey por satisfeyto.

E casual e efectivamente, foi o chocolate o premio recibido por este autor, como xa apuntamos anteriormente.

A modo de conclusión, podemos afirmar que é esta unha composición (como puidemos observar) orixinal en moitos aspectos do seu contido, tanto en relación a outros poemas do certame como á época en que foi composto; digno nas formas e áxil na andadura.

2.c.9.4) *Grande loyta de Luceyros, de Xosé Gil Taboada:*

Se ben o certame establecía tres premios para cada un dos “assumptos”, nalgunhas modalidades o xurado decidiu outorgar premios supernumerarios. Este é caso da segunda, en que foron galardoados o 4.º o 5.º. Porén, como xa dixemos anteriormente, a composición que quedou en cuarto lugar, a de Luís de Fuentes, non foi publicada por motivos que a día de hoxe descoñecemos. É por isto que nos ocupamos agora da composición de Xosé Gil Taboada, a cal obtivo o quinto premio supernumerario. O seu autor, compostelán de nación (Cfr. Filgueira Valverde, X.; 1932: 122 e Varela Jácome, B.; 1951:116), era Lector de Artes no Convento de San Francisco de Salamanca, tal e como reza o encabezamento do poema. Tamén antes do texto no volume

orixinal podemos ler: “Llegò fuera de el termino de el Certamen, y por esso no se premiò en el lugar que merecia”. Debemos supor, ante tal frase, que a composición foi do gusto do xurado. Isto non sería sorprendente tendo presente que estamos perante un poema tremendamente orixinal, que nada ten que lle envexar aos romances elaborados por Joan del Río, Francisco Antonio del Valle e Xoán Correa Mendoza. É esta unha creación poética elaborada en base a elementos parateatrais, de maneira que a acción da mesma vaise presentar dialogada, mantendo interacción a estrela do escudo de Compostela coas cinco do brasón dos Fonseca.

Válese primeiramente o poeta dos vinte versos iniciais para realizar un exordio, que funciona como prólogo da acción que posteriormente ha desenvolver. Desta forma, Gil Taboada comeza pondo o lector en situación do conflito, indicándolle primeiramente o espazo en que a acción terá lugar:

Grande loyta de Luceyros
ay na terra do Patron
Santo, que fillo do Trono
Nas guerras sempre atronòu.

Evidentemente, o poeta traslada o receptor á cidade compostelá, utilizando parte das apóstrofes alusivas que utilizara había setenta anos Frei Martín Torrado. Xa que logo, Gil Taboada denomina o Apóstolo “Patrón Santo” (lembramos que o “preito entre santos” xa finalizara en 1697) e “fillo do Trono”, presentando a Santiago como un guerreiro. Mais este exordio presenta un interese manifesto respecto á consideración que os galegos do século XVII tiñan sobre si mesmos, de modo que:

Cinco Luceyros no menos
sopòn a vn Luceyro sò:
cinco à vn, è ser Galegos?
no mo dà ò corazon.

Así, a voz poemática non cre posíbel que cinco luceiros galegos loiten contra un só, de modo que pon de relevo o carácter nobre dos fillos de Galicia, que non se unen para atacar en superioridade a un único “luceiro”. Estamos, unha vez máis, ante unha peza literaria realizada en clara oposición ao chamado “complexo de auto-odio”, xa que pór ante os ollos do receptor un

comportamento tan xusto non pode ter outra finalidade que a de combater os xa por daquela vellos prexuízos importados desde Castela.

A diferenza dos outros textos publicados neste volume, o autor resolve a explicación do conflito dun modo breve e conciso, valéndose novamente da simboloxía dos escudos de Compostela e de Fonseca:

E que loytan [os luceiros] sobre quen
a quen mais alumeou.

Mais posteriormente continúa o texto co proceso de dignificación do pobo galego, ao cal lle atribúe a calidade inherente da valentía:

Vn contra cinco? Este si
que è Galego de naçon.

Finaliza a introdución cunha explicación da utilización da simboloxía dos escudos respectivos da familia Fonseca e mais da chamada “cidade do perdóns”, en clara referencia ao fenómeno do Xacobeo. Mais, sobre todo, prepara esta copla a acción para o comezo dos diálogos:

O Luceyro sò nas armas
ven da Ciudà dos Perdòs,
en feyrto vn perdòda vidas,
mais perdòda luces non.
Os outros nas armas ven
do grand home que mitrou
fonte que deu mais rigueyros,
que ten gotas vn torbon.

Reparemos nos dous últimos versos extractados nas liñas anteriores. Podemos observar como o poeta xoga coa etimoloxía do apelido do homenaxeado, de maneira que este non é Fonseca, non é unha fonte seca, senón unha fonte asociada á fertilidade e á prosperidade, que emana máis auga “que pingas ten unha treboada”, da que se nutren innúmeros froitos. A través desta copla, podemos intuír cal será o resultado final desta disputa. Porén, en lugar de adiantarmos acontecementos, sigamos adiante co comentario do poema. A partir dese momento, a “voz narradora” cédelle o seu lugar á Estrela do escudo de Compostela, dispoñendo esta de vinte e catro versos para expor os seus argumentos. Para isto, adopta o rol de nai, de maneira que semella que se trata dunha proxenitora que está a falar cos seus fillos, como vemos nestes versos:

Mirayme, mirayme ben,
verès quen vos arrolou.
Eu vos faixey como a nenos,
(...)

Polos coidados ofrecidos, a Estrela cre (e por tanto, tamén Compostela) que debe gozar dun maior recoñecemento, tal e como se desprende do verso 26 (“queres queu non seja mor?”). De feito, recoñece esta Estrela que Fonseca si é un grandísimo home, mais que non o sería se non for polo chan en que naceu:

Confesso que sodes grandes
Fonseca ò mundo pasmou,
pero se non vos parira,
donde estiverades vos?
O gran Fonseca sacorde
do bò leyte que mamou:
(...)

Esta falta de gratitude comporta que a Estrela adopte unha actitude irascíbel, de modo que reacciona de forma agresiva:

Vos calay, que por Santiago
que vos deyte a maldiçon.
Calay pois, ou temei
vos mate dun encontron,
que trago aqui prò enterro
o sepulcro por quèn sò.

Aquí remata a primeira intervención da Estrela para lle dar paso á dos Luceiros, que mostran a partir do primeiro momento unha actitude pacificadora e conciliadora, que constitúe o contrapunto da actitude da Estrela:

Señora May (os Luceyros
din) vostede safrontou
sen causa, por esta loyta
Illa de dar mais relumbros.

Os Luceiros non ven causa para tal disputa, pois consideran que a gloria de Alonso III Fonseca vaille conferir un maior prestixio á cidade en que se criou. Igualmente admiten que Compostela deulle a vida a Fonseca, outorgándolle a maior honra que poida existir:

que è mais à honra que a vida
o dixo hasta Cicerón.

Válese Xosé Gil Taboada dun autor clásico e prestixioso como é Cicerón, quen desenvolve a función de *auctoritas*, para dar fe da correspondencia de débedas que Fonseca contraeu con Compostela. No entanto, a seguir os Luceiros iniciarán a enumerar os motivos polos que a cidade do Apóstolo está en débeda co arcebispo:

Arrolouno essa Ciudà,
mais Fonseca à libertou.
Pudo outra arrolalo? Si,
Outro libertala? Non.

Como acontecía no romance de Joan del Río, a voz narradora chega á conclusión de que Fonseca podería desenvolverse como figura histórica independentemente do lugar en que nacesse. No entanto, ninguén podería ser un maior benfeitor para a cidade santiaguesa do que foi o arcebispo. E aínda afonda máis Gil Taboada nesta idea, valéndose da seguinte metáfora:

Nacendo o Sol da Mañàn,
a Mañàn mais debe ao Sol,
que apartandolle as tinebras,
mais lle bolve que lle dou.

De feito, se mercé Compostela goza do seu ser a Alonso III de Fonseca:

(...)
il Escola lle fundou,
que è o sustento da alma:
pois cal sustento è millor?

Unha vez dito isto, pouco máis precisan engadir os Luceiros, que simplemente se limitan a concluír a súa intervención recalcando a idea inicial da mesma, dotándoa dunha estrutura pechada e circular:

A honra toda dos fillos
nos Pais sempre resultou:
que mor honra da Mañàn,
que escedela ò fillo Sol?

As causas alegadas polos Luceiros resultan convincentes para a Estrela, de modo que Compostela recoñece a súa débeda con Alonso III de Fonseca:

Ou Luceyros (diz a Estrela)
eu vos voto mil beyzòs:
confesso queu mais lle debo;
a Deus, ca loyta finou.

Remata así esta orixinal composición, concluíndo o poeta que a cidade non sería a mesma se o arcebispo non existise.

O texto poético de Xosé Gil Taboada, de corte parateatral e en clave (por así dicilo) alegórica, sepárase de cheo do estilo barroco dos seus contendentes, escrito dun modo tremendamente familiar, lonxe da artificiosidade expresiva desta época. Mais isto non lle resta unha pinga de valor. Pola contra, revélase como unha composición orixinal e ben organizada, dotada dun dinamismo expresivo positivo moi acorde coa tonalidade do poema, como á vista do dito podemos apreciar.

2.c.9.5) *Apolo seja connigo*, de Bernardo Vallo de Porras:

Após dos traballos premiados no “assumpto” segundo, reproduce o volume os textos que ou ben non gozaron do favor do xurado, ou ben foron presentados fóra de tempo. O primeiro destes é o de Bernardo Vallo de Porras. Este autor, compostelán de nacemento, non debe confundirse co seu irmán Xosé (prior da Catedral, redactor do cartel do certame, autor da *Loa al Espíritu Santo* publicada no volume do certame e gañador do primeiro premio no “assumpto” primeiro), nin co seu outro irmán Xoán Francisco (autor dalgunha composición en español recollida no volume que conmemoraba as festas pola canonización de Pío V celebradas en Compostela en 1713), nin con Xacinto Vallo de Porras (galardoado co terceiro premio no “assumpto” sétimo). Alén de participar no “assumpto” segundo, Bernardo Vallo de Porras concorreu, igualmente sen éxito, ao “assumpto” sétimo.

Canto ao romance da súa autoría que agora nos ocupa, é esta unha composición algo máis sinxela que as precedentes, próxima á literatura popular e sen apenas referencias cultas.

Principia o poema cunha invocación ao deus grego Apolo, a quen lle solicita o autor a súa axuda para afrontar con éxito a súa participación no certame:

Apolo seja conmigo
neste caso do Certamen,
porque en gloria de Fonseca
botar poda ò pe diante.

É esta a primeira e única alusión ao mundo clásico grego, o cal mostra como o poeta ben cedo adopta unha concepción literaria ben afastada da barroca, rica e abundante en construcións e referencias cultas.

Na segunda copla, temos a explicación do asunto do certame:

O caso, que aqui se pon
e si està Fonseca ò Grande
mais à Cidade obrigado,
ou lle està mais à Cidade.

para despois, a partir da terceira, iniciar a exposición do seu razoamento. Observamos, pois, como a introdución é neste romance escasa, desacorde tanto co resto das composicións presentadas ao certame como cos textos poéticos longos do seu tempo. Primeiramente, Bernardo Vallo de Porras presenta Compostela como a nai de Alonso III de Fonseca, tal e como fixera Xosé Gil Taboada. Mais non só isto. Aparece a cidade como solo fértil para o “abrollo” de bos homes, o cal debe ser, na opinión do suxeito lírico, un orgullo para o arcebispo:

Nela foy seu nacemento,
do que el ben pode entonarse,
porque nacer na boa terra
e dita para estimarse.
Pois todos din que na mà
fruto bõ non pode darse,
(...)

Da cidade do Apóstolo como xermolo propicio de personalidades sobranceiras (como a de Fonseca III) xa falara Francisco Antonio del Valle, valéndose da metáfora: “nacestes en boa Estrela”. Isto crea unha situación de débeda do homenaxeado co seu chan natal a cal queda anulada, como apreciamos na estrofa sétima, pola grandeza de Fonseca, de maneira que:

mais tamen è gran verdade,
que non tuvo à terra Pay
de quen mellor se amparase.

Deste modo o arcebispo, a pesar de ser fillo da cidade, exerceu unha actividade de proteccionismo paternal para con ela. No entanto, esta idea fica

inconexa do resto da composición, tornando novamente a se presentar Fonseca como fillo da urbe santiaguesa, de modo que esta debe sentirse orgullosa, pois: “vn Fillo gran Doutor/e sempre à gloria do Padre”. Utiliza posteriormente Bernardo Vallo de Porrás dúas coplas para pór ante os ollos do receptor o feito que provocou o inicio destas festas: a conmemoración do favor outorgado a Compostela e o seu arcebispado no testamento de Alonso III de Fonseca. A parecer de Vallo de Porrás o prelado, por liberar do pagamento de rendas ás xentes do arcebispado de Santiago de Compostela:

(...) ben mereceu,
que redemptor lle chamassen,
que quen libra do serviço,
ven a dar a liberdade.

Aparece o arcebispo santiagués, pois, como un liberador, como o home que redimiu o pobo das ataduras provocadas pola rendición de tributos.

A partir do verso 39, o poeta loa a Alonso III de Fonseca polo que el considera o mellor regalo que lle fixo á súa terra: a Universidade. Esta preséntase como o focalizador principal do coñecemento humano, imprescindible para formar seres intelectuais e cívicos (“para que estudiando os homes,/fosen homes, non salvajes”), dándonos posteriormente idea, como acontecía no poema de Xoán Correa Mendoza, de cal era a principal saída laboral dos universitarios composteláns naquela altura:

moitos sairon, è sayen [da Universidade]
por Arçobispos, è Obispos,
e moitos mais por Abades.

Desta maneira, sabemos que un número considerábel de estudantes desta época optaban por seguir a carreira eclesiástica. Mais non é a formación de membros da curia o mais importante para o poeta, “pois còs Estudios que pujo/nos libra de escuridades”, de modo que Bernardo Vallo de Porrás recrea o tópic do coñecemento como vía de iluminación, metáfora que será moi recorrente uns anos despois, xa co movemento da Ilustración en pleno desenvolvemento.

A continuación, refire o escritor o ben que lle fixo a Compostela Fonseca ao crear casas para colexiais, o cal favorece a chegada de estudantes á

urbe santiaguesa. E non só iso, senón que cada unha deles ofrecen becas aos seus residentes, sendo estas unha grande honra para todos os seus beneficiarios “unque seja à nobre sangue”. Utiliza nas dúas coplas seguintes o autor o recurso da hipérbole, por así denominalo, pois deixa de enumerar os logros de Alonso III de Fonseca, xa que:

Outras cousas moitas fijo,
que ño digo, unque son grãdes,
porque as que digo, sòmente
obrigan mais que ò bastante.

Deste xeito, o poeta realiza un criterio de selección, pois considera que as causas xa expostas son suficientes para loar o benfeitor. Afirmando que non segue a expor os logros do arcebispo compostelán, o autor transmítelle ao lector a idea de que a beneficencia do terceiro dos Fonseca é infinita, de modo que os seus xenerosos actos revélanse como incontábeis na opinión de Bernardo Vallo de Porras. Estas boas accións son tremendamente beneficiosas para a cidade, o cal provoca que esta sexa coñecida máis alá das súas fronteiras:

e por mercede as conocen
non sò esta, as mais Cidades.

Así, as grandezas de Fonseca son de tal magnitude que até son contempladas e admiradas por outras cidades, polas xentes que habitan en lugares diferentes aos beneficiados polo testamento do arcebispo.

Finaliza o romance coa conclusión do dilema presentado nas bases do certame:

Nesta por mais obrigada
sempre al[a]banzas lle canten,
unque non ò alaban todo
unque mais è mais ò alaben.

Vemos claramente nestes versos finais como Bernardo Vallo de Porras, tal e como era de esperar despois do desenvolvemento do texto, pensa que Compostela vive máis obrigada a Alonso III de Fonseca do que o arcebispo á súa cidade natal.

Por outra parte, encontramos outra volta o recurso da hipérbole no final da composición, pois a voz poemática considera que o homenaxeado nunca será suficientemente loado por máis gabanzas que reciba.

Reiteramos finalmente, para finalizarmos con este romance, que estamos ante un poema moi simple en todos os aspectos, tal e como dixemos con anterioridade. Apenas encontramos outra figura retórica máis que a hipérbole, utilizada esta sen demasiado artificio. Con todo, o romance achégase sumamente á literatura popular, sendo este o principal alicerce sobre o que se sustenta o poema.

2.c.9.6) *Señores eu ben quixera*, de Xosé Guerrero Lasso de la Vega:

Continuando co noso estudo sobre os romances das Festas Minervais de 1697, paramos agora a nosa atención sobre o poema composto por Xosé Guerrero Lasso de la Vega. Este autor, natural de Madrid, concorreu ao certame sendo reitor de Vilauxe, no episcopado de Lugo. É sen dúbida o autor máis prolífico de todos os que levamos falado ao longo deste apartado, pois presentou unha composición ao “assumpto” primeiro, outra ao segundo (a cal nos ocupa neste momento), unha ao quinto e outra ao sétimo; e tres ao sexto. Porén, as súas tentativas non foron premiadas en ningunha das modalidades.

Canto ao texto que agora nos ocupa, comezaremos por dicir que a primeira copla presenta un claro interese desde o punto de vista sociolingüístico:

Señores eu ben quixera
escriuir, pero non sey
nin o romance galego,
y è natural non saber.

A estrofa presenta, desde o punto de vista do contido, un dobre significado. O primeiro radicaría na presumíbel afirmación do autor da naturalidade que supón o feito de non saber escribir en galego, xa que os nosos textos literarios desta época presentan unha difusión escasa ou nula fóra do ámbito para o que foron escritos, situación que persistirá até ben entrado o século XVIII. Deste

modo, Xosé Guerrero Lasso estaría a se queixar da falta de referentes cos que contaba a actividade escrita en lingua galega. O segundo significado radicaría no descoñecemento idiomático do autor debido á súa condición de foráneo acomodado e instalado no español. É este o significado que nos parece máis apropiado tendo en conta o desenvolvemento do poema, non só pola *captatio benevolentiae* que vén a seguir desta copla, senón tamén polas seguintes palabras de Domingo Blanco:

En efecto, o texto parece pensado desde o castelán, non só pola pobreza que, en xeral, presenta o seu vocabulario, pola abundancia de castelanismos morfolóxicos (...), sintácticos (...), léxicos e semánticos (...) e por certas construcións forzadas (...), senón porque non hai verso que, traducido ó castelán literalmente non coincida na medida e mais na rima; mesmo algún (o v. 58) ten nove sílabas en galego pero só oito se o traducimos literalmente ó castelán (Blanco, D.; 2000:44).

Concordamos con este estudoso, xa que logo, no feito de crer que o texto foi pensado en español e traducido posteriormente palabra por palabra (agás os españolismos superfluos lóxicos) ao noso idioma.

Na copla segunda, como dicíamos antes desta breve digresión, comeza unha *captatio benevolentiae* sen ningún tipo de referencia culta, entre a que destaca a última copla, xa que alude ao tema da inspiración:

Pero valla o que me valer,
Xesus, Maria, Xose,
empeza xa miña Musa
po lo Cristos Abece.

Porén, esta temática semella tratarse en ton de burla, de forma trivial, e desde logo difire bastante do tratamento elevado que lle infire Francisco Antonio del Valle. Unha vez finalizada esta parte da introdución, o autor comeza a aludir ás bases do certame, advertindo que non é a súa intención a de se comprometer a dar un ditame sobre a cuestión exposta:

Vnhas debedas, è dudas
seme propon, para que
desfaga; mais no me obrigo
a facer, nin desfacer.

Adopta o poeta a mesma actitude de indecisión que o famoso tópico español nos atribúe aos galegos, pois anuncia que non vai dar contestación á pregunta presentada, a pesar de que máis adiante, como veremos, non cumprirá co seu propósito. Expón a continuación a cuestión presentada nas bases do certame,

reiterando que non optará por ningunha das opcións propostas, pois será, na súa opinión, “vn si è no è”; para despois xustificar a súa determinación afirmando o escritor do romance que el non é a persoa máis adecuada para ditaminar se Fonseca debe máis a Compostela ou se a cidade do Apóstolo vive obrigada ao terceiro deste nome:

Que me meto nas questios
de debedas, cando ay quen
con poucas letras Poeta
querrà dar seu parecer?

Mais este longo exordio de 39 versos (máis longo incluso que o do poema de Francisco Antonio del Valle) remata cunha copla que non pode se non sementar dúbidas entre os actuais receptores, pois:

Mais adonde van catorze
pregos, iràn desaseis,
concruiase o preito a proba,
e despois eu falarey.

Estanos a dar noticia Xosé Guerrero Lasso doutros textos galegos non publicados? E de ser así, como podería sabelo o autor no momento de redacción do poema? A exposición mural foi realizada de modo gradual e progresivo, conforme as composicións ían sendo entregadas? Refírese, pola contra, o poeta, cos dezaseis pregos, ás follas de papel utilizadas para redactar as sete composicións súas que foron publicadas neste volume? A día de hoxe, non sabemos darlle resposta a ningunha destas preguntas.

Finalizado o exordio, o cal ocupa practicamente a metade do romance, elabora o autor unha copla en que reconece as débedas de Alonso III de Fonseca co seu chan natal:

Despois de Deus à Santiago
deue Don Afonso à Fè,
canto pode deuer deue
quen mais non pode deuer.

para despois realizar a gabanza ao arcebispo Fonseca, loanza que preparará o terreo para a posterior conclusión do poema. En primeiro lugar, preséntase o homenaxeado como un home poderoso, que chegou a se situar incluso á par de reis:

Criaron e creceu tanto,
que veu estar par do Rey
Don (en tempo emperatiuo)
Fernando, e Doña Sabèl.

Cómpre chamar a atención sobre o grave erro cometido por Xosé Guerrero Lasso, xa que confundiu a Alonso II de Fonseca (quen colaborou cos chamados Reis Católicos durante o seu proceso de asentamento do poder central), con Alonso III de Fonseca, fundador da Universidade, feito este do que dá noticia a seguinte copla:

Anque fundou as Escolas,
e fixo Colexos tres,
con outro de Salamanca
en elo ay moito que ver.

Así, segundo o texto, o arcebispo compostelán non só fundaría os tres colexios santiagueses, senón tamén outro máis en Salamanca, cidade esta última que posuía unha das universidades famosas coas que contaba a Península Ibérica naquela altura. Mais no entanto, a fundación de locais universitarios non supón a única débeda que contraeu Compostela con Fonseca, pois:

Po las dotazòs que fixo
quedou obrigado, y è ben
se conoza obrigazon,
pues foi solo por querer.
Deixou casas, è facenda,
y o Patrimonio tamen,
(...)

de maneira que o poeta realiza a seguinte sentenza:

Pois il deu mais, que lle deron,
debe Santiago. Con que
iste è o fallo è serà
por sempre xamais amen.

Como vemos, sentenza Xosé Guerrero Lasso que Compostela débelle máis a Alonso III de Fonseca, polo que finalmente si resolve a interrogante presentada nas bases do certame.

Conclúe a composición cunha copla en que o poeta xoga, cunha frase de dobre sentido, coa elaboración do romance en vinte coplas:

Assi Señores, eu teña
fruto da orazon, por que
si anda o Romance as vinte,
sinal è que ten bos pès.

aínda que, como podemos apreciar, non se trata de versos especialmente coidados no plano do contido, trazo común ao resto dos que constitúen a composición. É por isto o de Xosé Guerrero Lasso un romance creado cunha profunda sinxeleza, moi distante das composicións premiadas no certame. No entanto, para sermos xustos, o autor do poema non dominaba o noso idioma até punto de conseguir utilizalo a nivel literario de maneira eficiente, tal e como se desprende da maior calidade poética que encontramos nos seus versos en lingua española publicados neste mesmo volume, tal e como apreciamos, por exemplo, coa lectura da súa “Canción Real” presentada ao “assumpto” primeiro ou das súas “endechas reales” presentadas ao “assumpto” quinto.

2.c.9.7) *Eu oin à meus Abòs*, de Fabián Pardiñas Vilardefrancos:

Fóra de concurso foi presentado este poema, sen asinar e composto de vinte e unha coplas. A xulgar pola disposición do texto dentro do volume de conmemoración das Festas Minervais de 1697, dá a impresión de que a publicación deste poema foi decidida *a posteriori*, xa que alén de non estar as páxinas que o conteñen numeradas, vemos no orixinal que a última folla do poema de Xosé Guerrero Lasso é a 48, e que a primeira da de Xoán Antonio Torrado (a seguinte á que agora comentamos) leva o número 49. Por outra banda, esta peza literaria foi publicada de xeito anónimo, pois en lugar do nome do autor figura a seguinte inscrición: “A este Assumpto, cuyo autor no quiso dar el nombre, aunque le logra grande en la Poesia”. Debémolle a Fermín Bouza-Brey (1945:331-335) a atribución deste poema a Fabián Pardiñas Vilardefrancos. Tendo en conta que Fabián Pardiñas era membro do xurado, semella lóxico que publicase anonimamente esta composición e que non participase no certame. Este poeta, bergantiñán de nacemento, deu á luz a

presente composición cando contaba con corenta anos de idade, o cal delata unha certa madurez creativa, madurez que podemos apreciar facilmente neste texto. Alén do xa dito, outro dos atrancos que reportaría a concorrencia de *Eu oin à meus Abòs* ao certame radicaría no incumprimento das bases do mesmo, xa que conta con vinte e unha coplas en lugar das vinte prescritas. A primeira delas xa comeza cunha referencia clásica:

Eu oin à meus Abòs
cando do Homero falaban,
que os ingenios como à Fonte
co seu cacho iban à auga.

Podemos observar como novamente nun texto do século XVII é utilizada a palabra dos avós a modo de cita dunha autoridade, tal e como levamos vendo desde as *Décimas ao Apóstolo Santiago* (1627) de Frei Martín Torrado. Por outra banda, alude o poema a Homero, autor épico clásico por excelencia. Alén disto, apreciamos nestes versos iniciais como o poeta comeza a xogar con referencias á etimoloxía do apelido do homenaxeado, sendo isto unha constante en toda a composición. Está Fabián Pardiñas, pois, a nos mostrar os elementos básicos sobre os que construírá a composición, presentación que será ampliada na seguinte estrofa:

E logo lles preguntei
a donde este Homero estaba;
mandaronme à Compostela,
y as Estrelas ja rayaban.

Temos, como é evidente, unha clara comparación entre Homero e Alonso III de Fonseca, pois se un escribiu coa súa man páxinas de gloria para a súa terra, o outro engrandeceu o seu país forxando letras douradas a través dos seus logros. Por outra banda, a referencia ao escudo dos Fonseca (“y as Estrelas ja rayaban”) serve, por unha parte, para emparentar a figura do arcebispo santiagués coa daquela compostelán identificado con Homero e, pola outra, introduce o desenvolvemento argumental do poema, pois as estrelas principian a se ver cando a voz poemática decide ir a Compostela.

No entanto, unha vez chegado á cidade santiaguesa, o suxeito poético séntese decepcionado nun primeiro momento (“Achei vnha Fonte

Seca,/Señores, quen tal pensara”), xa que unicamente encontra unha fonte sen auga. A partir deste momento, o poeta introduce dun xeito realmente tenue o elemento parateatral, pois observamos a presenza dunha voz diferente á do suxeito lírico, presentada en estilo indirecto:

Eu po lo menos oin
dijera vn home na casa,
o mollado nun ruido
despois de tronos à auga.

Pero tamen me dijeron
si o nacer do sol toaba
cas moitas luces do dia
todo o raudal istiñaba.

Achamos aquí a metáfora de Alonso III de Fonseca como torrente de luz, semellante ao nacemento do sol, pois elimina cada día a escuridade. Ante esta afirmación do home da casa, voz que non torna a aparecer en todo o poema, o *eu* poemático séntese confuso por un momento:

E porque a auga no achei
senteime à ve lo que passa,
e as Estrelas me fan ver
co problema que barallan,
(...)

Son, xa que logo, as estrelas quen crean o dilema sobre o que deliberará o autor a partir de agora. Mais, como a esta altura xa podemos intuír, non se refire Fabián Pardiñas aos astros celestiais, senón ás estrelas dos respectivos escudos de armas de Compostela e de Fonseca. Desta maneira, expón o escritor a cuestión recollida nas bases do certame:

se pregunta quen mais debe
o señor FONSECA à Patria,
ou à Patria à quel FONSECA,
que por auga luces mana.

Reparemos no recurso tipográfico usado polo poeta nesta copla. Como é facilmente apreciábel, o apelido do homenaxeado aparece remarcado en letras maiúsculas. Lembremos que este mesmo recurso xa fora utilizado por Pedro Vázquez de Neira no seu soneto *Respice finem*, coa intención de facer máis rechamante a palabra “reina”, tal e como vimos unhas páxinas atrás ao comentarmos aquel texto. Mais tornando ao romance que neste instante nos

ocupa, cómpre dicir que o feito de remarcar Fonseca en letras maiúsculas xa crea un horizonte de expectativa no receptor do poema, quen comezará a intuír dun modo aínda máis claro cal será o ditame do autor. Por outra banda, como vemos no último verso desta estrofa, insiste o creador do romance na metáfora do arcebispo como fonte de luz, a cal se estenderá até a seguinte copla, xogando outra volta Pardiñas Vilardefrancos coa imaxe do brasón de armas de Fonseca, a través dunha frase con dobre sentido (“Estrelas no nacemento/a este home non lle faltan”), de maneira que nunha lectura superficial deducimos que o poeta fala dos designios favorábeis do nacemento do homenaxeado, e nunha lectura algo máis profunda sabemos que se está a referir tamén ao seu escudo. No entanto, neste caso a primeira impresión que nos produce a recepción destas liñas é a que nos prepara para a comprensión da copla seguinte, pois:

E si as Estrelas pubrican
o nacente dos Monarcas,
o que monarquias funda
teña Estrelas dupricadas.

Alonso III de Fonseca eríxese, xa que logo, como o home que creou de novo Compostela, como o fundador da patria santiaguesa. Como é evidente, simplemente estamos ante unha diáfana utilización do recurso da hipérbole coa intención de enxalzar aínda máis a figura deste prelado.

Por outra parte, se o xogo poético elaborado mediante a identificación da cidade e do homenaxeado coas estrelas dos seus respectivos escudos era recorrente en todo o poema, este ficará completamente abortado a partir da presente copla:

Si o nacer con vnha Estrela
o recibe à sua Patria,
bolverlle sinco por vnha
o naçer, he gran ganança.

Alén do xa exposto ao respecto, tanto ao analizarmos este poema como os precedentes, pouco máis podemos comentar. Preséntase a seguir o territorio natal do homenaxeado como nai de Fonseca, reverténdose inmediatamente esta situación, pois “ay algus homes que son/con razon Padre da Patria”. Así

Fonseca, mercé ao seu labor, non só é só padre, converteuse tamén en “pai” do arcebispado, no protector das xentes deste territorio, o cal é absolutamente loábel na opinión do suxeito lírico, xa que: “mais quijera ter de Pai,/ que ter de Nai alabanza”.

A diferenza doutros romances presentados a este certame (sobre todo os tres premiados), apenas achamos neste alusións á fundación da Universidade, recollida a única referencia que encontramos a este feito nunha solitaria copla, na cal o autor torna a se valer do estilo indirecto como medio de introdución:

E porque tamen oin
en esta Escola afamada
concorre à Nai padecendo,
e que o Pai actiuo obraua.

Deste xeito, a relación entre Compostela e Alonso III de Fonseca é similar á de Adán e Eva:

Fago agora vn casamento
do primeiro, relembranza;
Adan deu a costa à Eva,
e Adan, non lle costeu nada.

Chamamos a atención, en primeiro lugar, sobre o xogo de palabras patente entre “costa” (costela) e “costeu” (do verbo custar), debido a que os artificios deste estilo eran moi comúns entre os poetas barrocos. Por outra parte, identifícase Adán con Compostela, xa que del saíu Eva como da cidade nomeada naceu Fonseca. Mais, existe identificación entre Eva e Alonso III de Fonseca? De ser así, Fabián Pardiñas estaría a equiparar o arcebispo homenaxeado (caracterizado como virtuoso) á muller considerada, desde a óptica tradicional cristiá, como a matriz do pecado. O poeta debeu ser consciente disto, de modo que desvíaa tal posíbel comparación mediante unha estrofa con claro ton humorístico:

Tolaje serà meterme
na Teologia sagrada;
pero dei nesta tolaje,
porque os juezes cai en gracia.

Semella identificarse nesta copla, no verso terceiro da mesma, a teoloxía coa tolemia (“tolaje”), tal e como parece deducirse do significado ambiguo da

estrofa. Porén, non debemos afirmar que a intención do autor fose esta, pois é importante termos en conta que Fabián Pardiñas era nese momento deán da catedral de Santiago. Talvez debamos entender a estrofa, debido á falta de indicios que demostren o contrario, como unha simple xustificación.

Rematada esta pequena digresión, se é que pode chamarse de tal modo, Fabián Pardiñas introducirá unha serie de coplas sucesivas en que “porá sobre a balanza” as débedas de Alonso III de Fonseca coa súa cidade orixinal e mais as obrigas que a urbe santiaguesa contraeu co arcebispo homenaxeado, expostas de maneira alterna, de modo que:

Redimir dis que vnha obra
mayor aun he que a criança;
porque esta non supon culpa,
e aquela supon desgracia.

Fai alusión o poeta, pois, á liberación dos composteláns do pagamento de impostos por parte de Alonso III de Fonseca, vista a rendición de tributos como unha desgraza, tal e como lemos no último verso desta estrofa extractada. Non obstante:

He criar obra do Ceo,
e se ve neste h[o]me crara:
Compostela coa sua Estrela
foi à este home via lactea.

Despois da lectura desta copla, observamos que a voz poemática considera que Fonseca gozou do seu ser e grandeza mercé á terra en que se criou. No entanto:

Pero este home agradecido
a boa obra logo paga,
redimiua dun Seruicio,
que de Ordinario maltrata.

Temos unha nova referencia á exención do pagamento de impostos por parte dos composteláns, acompañada nesta ocasión dunha crítica social encuberta, xa que o “que de Ordinario maltrata” semella referirse tanto aos prexuízos que habitualmente crea a actividade tributaria como á xustiza ordinaria, encargada de castigar os que non cumprían coa obriga do pagamento de rendas. Mais esta redención é un proceso natural, pois:

E tamen à ley abona
postos os dous nas balanzas,
que o Fillo à Madre non debe
e esta à aquel, debe a soldada.

A última copla desta parte do texto, como a primeira, alude á calidade de Fonseca:

Os Doutores en Meiciña
sobre vn doente berravan,
que a parte mandante era
a quen mais debia a arca.

A diferenza do resto de composicións do “assumpto” segundo, Fabián Pardiñas non ditamina sobre a cuestión presentada, de modo que queda o romance co “si è no è” do que falaba Xosé Guerrero Lasso de la Vega. Terá que ser o lector, pois, quen saque as súas propias conclusións sobre o tema. Desta maneira, a voz narradora abandona Compostela sen resolver a pregunta formulada polas bases do certame, entendendo talvez que se trata dunha relación de débeda mutua, finalizando a composición do seguinte modo:

Esto achei en Compostela,
e bolvome à miña casa,
a ver si acho o chicolate
para bordon das cabaça.

Remata o romance, pois, coa alusión ao terceiro premio, ás oito libras de chocolate, referencia similar á de Xoán Correa Mendoza e usada coa mesma finalidade.

Á luz do que levamos dito, só cómpre mencionarmos que é este un poema lento na andadura debido en grande parte ás constantes repeticións, feito desde un evidente estado de madurez do autor, e quen sabe se elaborado (debido a que Fabián Pardiñas Vilardefrancos era xuíz do certame) como un texto de mostra que ilustrase aos participantes sobre como debían realizar o seu romance.

2.c.9.8) *OV meu Varon Eminente, de Ignacio Rodríguez:*

A última das composicións presentadas ao “assumpto” segundo deste certame (polo menos entre as que gozaron de publicación) é esta de Ignacio Rodríguez que agora nos dispoñemos a comentar. A día de hoxe, non sabemos nada sobre a vida deste autor, nin tampouco se o romance que temos ante nós foi a súa única obra. A xulgar pola lectura do poema, semella que se trataba dunha persoa amplamente formada, tal e como se desprende, entre outros indicios, pola utilización dunha paráfrase horaciana (Cfr. Álvarez Blázquez, X. M^a.; 1959:256). No entanto, esta erudición non lle impide realizar un poema digno no referente á clareza expositiva e á versificación.

Ábrese a composición coa gabanza a Alonso III de Fonseca, baseada no xogo de contrarios, tan do gusto da poesía culta de todas as épocas, mais especialmente da fase en que foi elaborado este romance: o Barroco. Extractamos estes versos como claro exemplo do agora dito:

OV meu Varon Eminente
ou Raudal do meu Fonseca
da nossa terra gran Padre,
gran Fillo da nosa terra.
Camiñou dela correndo
a cumbre por eminenza,
donde firmamento moble
nos fizo ver as Estrelas.

Outro dos atributos de Fonseca segundo Ignacio Rodríguez, e en coincidencia con outros autores que publicaron neste volume (como é o caso de Fabián Pardiñas Vilardefrancos), é o de constituír unha “fonte de luz”, metáfora da erudición do homenaxeado, que neste caso sobresaie entre os eclesiásticos (“nos alumbrou luminoso/no candieiro da Igresia”). No entanto, presenta orixinalidade absoluta o texto no feito de que, en lugar de xogar o autor unicamente coa imaxe das estrelas dos respectivos escudos de Alonso III de Fonseca e da cidade en que naceu, recréase igualmente Ignacio Rodríguez coa etimoloxía de Compostela, de modo que:

Aqui naceu, è foi forza
no noso centro nacera,
que Estrelas adonde han de ir,
sinon ò Campo da Estrela?

Existe, pois, unha idea de predestinación no nacemento do arcebispo, xa que o Campo da Estrela foi o lugar máis idóneo para que viñese ao mundo o home representado por cinco estrelas. É esta unha innovadora metáfora, que distingue o poema dos outros romances publicados neste volume.

Respecto ao conflito proposto polas bases do certame, este será desenvolto a partir da copla quinta onde o escritor presenta Compostela como a nai de Fonseca, tal e como fixeran outros poetas que participaron no “assumpto” segundo. Así, unha vez finalizada a introdución, comeza Ignacio Rodríguez a súa *dispositio* expondo:

(...)
que parece ser primeira
a Madre Patria; por que,
coa Patria no ay contenda.

Desta maneira, “a patria está por enriba de todo” é a mensaxe que nos está a transmitir o autor (entendendo o termo patria cun dos significados da época, ou sexa, lugar natal), mensaxe utilizada como medio de introdución dunha gabanza a Compostela, pois considera o autor:

Mais, aunque èl [Fonseca] algun dereito
abertamente tuvera,
atrauesandose a Madre,
e moi ben, que ò fillo ceda.

Así, considera a voz narradora de pouca elegancia esta disputa, xa que Alonso III de Fonseca debiera ceder ante Compostela malia o feito de que, como explica Ignacio Rodríguez uns versos despois, todo o que a cidade lle ofreceu ao arcebispo foille devolto a maiores (“tamen achou, que è prodijo;/vnha gran correspondenza”). Compostela ten maxestade e grandeza, segundo o suxeito poético, grazas en grande parte a “os fillos dambos Iacobos”, aparecendo a cidade como un lugar paradisíaco, mostrado a través da paráfrase horaciana da que falaba Xosé María Álvarez Blázquez (1959:256):

Das suaves dulzes augas
conque Ambrosias febeas
po las venas de Aganipe
passan à encender as venas.

Porén, este razoamento cambia a partir do verso 49, no cal principia a loanza a Alonso III de Fonseca, xa “quela [Compostela] doulle ò nacemento,/y el

[Fonseca] doulle ò ser, conque alenta". Destes versos derivará un enalzamento da figura do arcebispo, presentado este como o gran construtor da actual capital galega. En primeiro lugar, mostra Ignacio Rodríguez a Compostela anterior ao goberno deste prelado como un lugar árido e inhóspito, descrición que lembra á que realiza Ovidio da terra na súa primeira fase n' *As Metamorfoses*, como vemos no seguinte extracto:

Esta terra apareceu
aínda na nosa esfera,
e no mar purpurio, è roxo,
sin estorvo vnha vereda;
(...)

Porén, Alonso III de Fonseca reverteu esta situación, "levoulle a primavera"; de modo que:

Prantoulle à Vniversidade,
que è pasmo da mesma ciencia,
librouna con paso franco
de rigurosas gavelas.
Fundou Colejos insignes
a donde ardentes centellas
luzen, alumbrando ò mundo
co ardor das súas letras.

A creación da Universidade, a liberación de contribución tributaria e a fundación de colexios son os principais alicerces, como podemos apreciar, sobre os que se fundamenta a argumentación do poeta para declarar a relación de débeda de Compostela para con Alonso III de Fonseca, concluíndo que:

Ela si que tuvo sorte,
e fortuna verdadeyra,
que èl, calquer terra obrigara,
nacera donde nacera.

Mais, como pode chegar Ignacio Rodríguez a esta conclusión despois da exposición realizada na parte anterior do romance, após de afirmar que a patria debe prevalecer ante todo? O poeta debeu ser consciente desta contradición, a cal resolve na copla final do poema:

E si por regla, ò contrario,
din, que Praton firme assenta;
no ay regla sin essecion,
y el foi a essecion da regla.

Así, tomando a Platón como *auctoritas*, o autor pon de manifesto a condición de Fonseca de ser excepcional, xa que supón a excepción que confirma a regra.

Podemos apreciar, pois, que estamos ante un poema inzado de referencias intertextuais o cal revela, como xa dixemos anteriormente, a ampla formación da que debeu gozar Ignacio Rodríguez. Poeticamente, presenciamos un texto digno, a pesar da escasa utilización de logrados recursos retóricos.

2.c.9.9) *Fala o corbo, escoyten todos*, de Xoán Antonio Torrado:

A pesar de que no volume conmemorativo das Festas Minervais de 1697 a composición de Xoán Antonio Torrado aparece situada xusto antes da de Ignacio Rodríguez, nós decidimos comentala en último lugar, xa que foi presentada a unha modalidade diferente á segunda. En efecto, como creo que xa temos sinalado algunha vez, con este romance concorreu o seu autor ao “assumpto” sétimo, sendo galardoado co segundo premio, recibindo por isto “vn corte de Iubon de Raso, con su aforro de Tafetan” (Cfr. *Fiestas Minervales...*; 1697:195). No entanto, foi publicado cos textos do “assumpto” segundo, figurando a seguinte inscrición precedendo o poema: “Aunque este Romanze tenia su lugar en el Septimo Assumpto, donde fue premiado, se pone en el Segundo, por la consonancia de la lengua, y su composicion” (Cfr. *Fiestas Minervales...*; 1697:49). Lembremos, en primeiro lugar, que no “assumpto” sétimo os autores podían adoptar cada unha das modalidades restantes sempre e cando “o Cisne falase por boca do corvo” ou, o que é o mesmo, sempre e cando o poeta finxise unha certa sinxeleza compositiva. Debemos puntualizar respecto da metáfora usada que, como di Juan Eduardo Cirlot (1997:137), o cisne “estaba consagrado a Apolo como dios de la música”, o cal explica a asociación existente entre cisne e autor poético.

Canto a Xoán Antonio Torrado, pouco ou nada sabemos sobre el máis que a súa condición de gramático. Concorreu unicamente ao “assumpto”

mencionado, sendo o único que presentou o seu romance en lingua galega de entre todos os poetas que participaron con este tipo de composicións na última modalidade. Talvez isto explique a súa colocación neste volume, así tamén a nota que precede o texto.

Deixando agora a un lado as referencias contextuais e iniciando a análise da composición, comezaremos por dicir que o autor abre o poema realizando unha ambientación propicia para o seu desenvolvemento argumental, tal e como vemos no seguinte extracto:

Fala o corbo, escoyten todos:
eu veño con asas negras
cortando os ventos de longe
para chegar à estas festas.

Comeza o poeta, pois, por caracterizar o suxeito lírico: o corvo que “con asas negras” vén voando desde lonxe para participar no certame. Mais, como explica Xoán Antonio Torrado que sexa un corvo quen cante? Con esta finalidade recrea o autor o mito do cisne de Apolo, de modo que:

Oge Apolo me tornou
en brancas as negras penas,
para cantar como o Cisne
as grandezas de Fonseca.

Apolo, como deus grego do sol e da música, converteu o corvo en cisne para que puidese cantar as grandezas de Alonso III de Fonseca. Repárese no xogo de palabras do verso segundo desta estrofa. A voz poemática afirma que xa pode cantar porque as súas penas pasaron de negras a brancas. Evidentemente, estamos ante unha frase e dobre sentido marcada pola utilización do vocábulo “pena” (tal e como acontecía nun celebrado soneto camoniano), de maneira que o texto pode significar tanto que as penas do corvo (co significado de plumas) embranqueceron como que as negras penas (co significado de profundo malestar) desapareceron do seu corazón, o cal lle permite cantar. Mais, por que canta o corvo? A pesar de ser consciente das súas limitacións, o córvido decide exercer de cisne porque:

Cantarei como souper,
pois vejo da miña aldea
cisnes que parecen corbos;
corbos que lles asomellan.

Estamos con estes versos, como podemos apreciar, non só ante unha clara crítica ao mundo literario desta altura, senón tamén ao (por así chamarlle) proceso de canonización. Desta maneira, pon de manifesto Xoán Antonio Torrado o feito de que moitos poetas gozan de gran consideración sen merecelo, xa que son “corvos disfrazados de cisnes”, mentres que outros grandes versificadores non reciben o recoñecemento que merecen, “son cisnes atrapados en aparencia e corvos”.

Dada a adversidade, o suxeito poético solicita a axuda das “Drias do río”, ou sexa ás Trías (ninfas irmás que habitaban no Parnaso), para saír con ben da empresa que vai acometer, pois:

(...) o Pegaso è mala vesta,
e se me acerta dous couces
en ma dia sò Poeta.

Conclúe esta introdución cunha quinta copla en que o escritor advirte que concursará polo “assumpto” segundo, expondo a seguir a xa máis dunha vez parafraseada pregunta recollida para o mesmo nas bases do certame, sobre quen debe máis a quen, se Fonseca á súa cidade natal ou se Compostela ao arcebispo. A partir deste momento, o estilo de Xoán Antonio Torrado cambia de maneira radical.

Basea a súa argumentación o poeta en tres partes. A primeira, que consta de 16 versos, está construída practicamente en exclusividade por preguntas retóricas, como observamos nestes versos agora extractados:

(...)
o home en si no està sojeito
cando nace à sua estrela?
Non foi fillo de veziño?
E sua nai de aqui non era?
Ela aqui nono pareu
en boas pallas con limpeza?
Este lugar non foi o berzo
na sua idade mais tenra?
Non lle debeu à crianza,
todo ò seu ser, è à sabenza?

Vemos aquí os recursos típicos que achamos nas composicións presentadas ao “assumpto” segundo. Estámonos a referir, como non, ao xogo de palabras realizado a través das imaxes dos respectivos escudos de armas de

Compostela e de Fonseca (“cando nace à sua estrela?”) e mais á identificación da cidade como nai do arcebispo. Tornando á argumentación de Xoán Antonio Torrado, este considera á vista do exposto que nun primeiro momento poderíamos pensar que: “mais lle debe èl à Cidade,/que à Cidade ò gran Fonseca”. Porén, a voz poemática nega esta conclusión (“nego a consecuencia”), explicando na segunda parte do seu razoamento as grandezas e loores de Alonso III de Fonseca, aludindo en primeiro lugar á liberación do pagamento de tributos por parte dos composteláns (“el non librou òs veziños/de trabucos, è canseiras?”) e á fundación dos tres colexios. Só con isto, pregúntase a voz do texto de maneira retórica se:

Oubo Caualeyro algun,
ou naceu na faz da terra,
que mais honrase òs galegos
debaijo dessas Estrelas?

Ninguén honrou máis a Galicia, segundo o poeta, que Alonso III de Fonseca, mencionado nesta estrofa a través da referencia ao seu brasón (“debaijo dessas Estrelas?”). Desta forma, preséntase o arcebispo santiagués como o grande valedor da cidade do Apóstolo, pois se el non chegase a existir Compostela, na opinión do poeta, “quitando a Igreje, è o Santo;/fora peor, que Caldelas”. Non sabemos a que vén tal comparación despectiva con esta aldea tudense a cal, a noso parecer, só se explicaría pola existencia das necesidades impostas pola rima prescrita. Será en estrofas vindeiras onde Xoán Antonio Torrado explique os motivos polos que realiza esta afirmación, baseada en dous planos diferentes, tendo cada un deles a Universidade como alicerce principal. En primeiro lugar, preséntase Alonso III de Fonseca como o grande dinamizador da economía compostelá, pois:

Viñeran os Estudantes?
Claro está que non viñeran:
que avia de ser dos jastres,
e tamen das taberneyras?
Donde se gasta, è consome
milleyros de carabelas,
como cada día entran
por essas portas faxeyras.

Mercé á chegada de estudantes, a urbe santiaguesa enriqueceu o seu tecido económico, proliferando con prosperidade negocios como o de xastre ou de taberneira. Mais Alonso III de Fonseca non é só un axente do repuntamento da economía compostelá, senón que tamén contribuíu ao florecemento das elites letradas:

Estou crendo certamente,
se non nacera Fonseca,
couberan de andar roubando
o pan è o millo nas eyras.
Moitos que foron Doutores,
Cregos, Famulos Colegas,
anduberan polo monte
gardando cabras è obellas.
Moitos Letrados passados,
que ganaron gran moeda,
avian dandar coa liña
no mar pescando as fanecas.

Deste xeito, Fonseca eríxese como un ser celestial e excepcional:

O que tantos feitos fijo
está no Ceu de cabeza:
bascame outro, como el;
ideo fazer à debesa.

Novamente incide o autor, como xa fixera na introdución do poema, no tema das aparencias. Así, talvez entre os que non tiveron a oportunidade de se formar, entre os que traballan na devesa, puidese haber homes da talla de Fonseca. Non obstante, como isto nunca se podería saber de ningún modo, é Alonso III de Fonseca, xa que logo, unha persoa sen par.

Chegamos así, á terceira parte da argumentación, á conclusión, constituída por catro versos:

Logo ben probado leuo,
e ò dirà a miña besta
mais debedora è a Cidade
a Fonseca, que Fonseca.

Como os poetas do “assumpto” segundo, agás Fabián Pardiñas Vilardefrancos, conclúe o autor que Compostela está en débeda con Alonso III de Fonseca.

Á vista da análise realizada, non semella aventurado indicar que é este un poema, tal e como se especificaba nas bases do certame, de traballada

sinxeleza e de ritmo acelerado, próximo (agás na introdución) á literatura popular.

2.c.10) Cinco cantigas anónimas:

No ano 1959, Xosé María Álvarez Blázquez (2008:103-104) deu noticia da aparición de cinco cantigas breves e anónimas, cuxa letra foi composta a finais do século XVII ou a comezos do XVIII (Cfr. Álvarez Blázquez, X. M.^a; 2008:103). Segundo este mesmo autor, apareceron estas composicións manuscritas nas gardas dun libro impreso do século XVI, dotadas todas elas de notación musical. Este particular cancionero está composto por dez cantigas, das cales cinco están redactadas en español e outras cinco en galego. Dado o carácter do traballo que nos ocupa, é evidente que unicamente pararemos a nosa atención nas segundas. Estas, segundo o polígrafo tudense, deberon ser orixinarias da zona do Baixo Miño, conclusión que tira este investigador tanto das numerosas referencias explícitas a Portugal que achamos en case todas as coplas (agás na primeira e na terceira) como do feito de ser procedente da vila tudense o libro que as contiña. A primeira delas, de temática amorosa, di así:

Miniña bunita
ó pé do castelo,
se lewares mala noite
tamén eu a levo.

Nunha primeira lectura, observamos a presenza do amor como elemento furtador do sono, tal e como se viña presentando na literatura galega xa desde a lírica medieval (lembrems aquelas famosas cantigas de Julião Bolseiro³⁵ que trataban sobre este tema), de maneira que aos amantes éelles imposíbel durmir. No entanto, presenta unha interrogante a referencia ao castelo. Na nosa opinión, a alusión a este tipo de edificio fortificado revela o estado de encerro da muller cara á unha posíbel relación amorosa co suxeito lírico. No entanto, dado que as outras cantigas aluden a zonas do norte de Portugal, e

³⁵ Estas levan por primeiro verso: *Aquestas noites tan longas, Sen meu amigo manh'eu senlleira e Da noite d'eire poderan fazer.*

aínda que nós non cremos demasiado nesta hipótese, poderíamos aventurarnos a pensar que o autor anónimo sitúa a acción do poema en Viana do Castelo.

A seguinte das cantigas, composta por catro versos, é a que reproducimos a seguir:

Arroxóume la portuguesíña
naranxiñas do seu naranxal;
arroxóumelas e arroxéiselas
e volviómelas a arroxar.

Estamos novamente ante unha composición de temática amorosa, referente neste caso ao namoramento entre dúas persoas, sendo a muller portuguesa e o home (supoñemos) galego. É precisamente o segundo a voz do poema. O intercambio de laranxas revélase neste caso, por outra parte, como un troque afectivo (non ten por que ser necesariamente sexual), tendo en conta que as froitas na maioría das culturas tradicionais simbolizan a paixón amorosa. De feito, segundo Filgueira Valverde (1979b:190-191), documéntase no cancionero popular galego e portugués desde o século XVII o lanzamento de laranxas como método de sedución. Mais non se limita á nosa cultura esta finalidade para o froito dos laranxais, senón que tamén aparece documentada noutros lugares da Península Ibérica, especialmente en Valencia. Valla como mostra disto unha cantiga en lingua española recollida por Filgueira Valverde (1979b:188), moi similar á que estamos a analizar:

Arrojome naranjicas
con los ramos de blanco azahar,
arrojómelas y arrojéselas,
y volviómelas a arrojar.

Será o texto galego unha variante galaica desta canción? Ou pola contra inspiraríase o poeta nesta cantiga española? Calquera das dúas posibilidades parécenos verosímil.

A terceira das composicións desvíase da temática amorosa, presentando como trazo de orixinalidade o feito de constituír un excesivamente breve diálogo:

-Carreteiro, lévame no carro.
-Lévoche eu un boi cansado.

De maneira irónica, a través da imaxe do boi cansado, pon o autor ante o receptor o tema da preguiza, con finalidade humorística evidente. Lembremos que na sociedade tradicional galega, baseada nos rigores dos traballos agrícolas, a desidia era vista como un trazo tremendamente negativo. Boa proba disto dánola a cantidade de nomes que esta recibe na nosa lingua (preguiza, larchanería e lerchanería, galbana, maiola,...). Non debe de estrañarnos, pois, que esta calidade, considerada naquela altura como indesexábel, fose obxecto de escarnio.

A cuarta cantiga constitúe un exemplo claro de aplicación á música da relixiosidade popular, tal e como podemos ler a seguir:

Santo Brais de Viana,
ai, de Viana, ai, ai, ai:
xa a miña garganta pede
que lle quitedes a sede
á garganta, se non bebe.

A voz da composición invoca a axuda de San Brais, como vemos, coa intención de calmar a súa sede. Sabemos que este santo era avogoso das enfermidades da gorxa, de aí as referencias á “garganta”. Por outra parte, as alusións á sede que efectúa a voz do poema deixan entrever unha certa mención a algún tipo de necesidade amoroso-afectiva.

Finalmente, a última das composicións comporta unha clara denuncia social, tal e como apreciamos a continuación:

Non quero rendas no mar
que fartas teño na terra;
nese canal de Viana
todo a má fortuna leva.

A referencia á presión fiscal que sufriron as clases populares galegas e peninsulares, as cales afogaban as súas economías, é aquí moi evidente. A voz poética pon de manifesto a enorme cantidade de rendas ás que lle ten que facer fronte, polas cales se sente desbordado, tal e como exemplifica a metáfora do canal de Viana.

Estamos, pois, ante cinco cantigas moi próximas á lírica popular, de calidade literaria discutíbel, deseñadas como letras para cancións tocadas por

gaita, probabelmente concibidas con finalidade circunstancial, ou quen sabe se aínda recollidas directamente da voz do pobo.

2.c.11) *Canto do Monte Medulio:*

O texto que agora nos dispoñemos a comentar, o *Canto do Monte Medulio*, presenta unha gran cantidade de interrogantes e dúbidas, que nos levan a cuestionar a súa pertenza á época dos Séculos Escuros. Este poema foi dado a coñecer en 1894 por Ramón Álvarez de la Baña quen, a pesar de que existen evidentes argumentos contrarios á súa hipótese, chegou a pensar que o poema fora elaborado nunha época remota, debido ao uso de formas gráficas latinizantes. Xosé María Álvarez Blázquez, pola súa parte, pregúntase se o texto é o do século XVII, recoñecendo que: “Aínda sendo obra do século XVII, ou cicáis do XVIII, a versión aparece no estado aitual un tanto confusa” (Álvarez Blázquez, X. M.^a; 1959:201).

A noso modo de ver, resulta un tanto sospeitoso que aparecese un poema evocador do Monte Medulio xusto na época en que estaba na fase de maior efervescencia o movemento do celtismo, malia ser iniciado este bastantes anos atrás, tendo como principais figuras a Manuel Murguía e a Eduardo Pondal. Porén, para sermos xustos, debemos dicir que existiron autores do século XVIII, como Frei Martín Sarmiento ou Xosé Cornide, que xa pararan a súa atención sobre este feito histórico, polo que podería tratarse sen problemas dun texto de finais do século XVII ou do século XVIII. Ademais, o estudo lingüístico do texto non revela ningún dato que poida levarnos a dudar da autenticidade desta composición, xa que non nos sitúa o texto nunha época exacta. É por isto que decidimos analizar este poema neste noso traballo, a pesar das dúbidas que poida infundirnos.

O *Canto do Monte Medulio*, como o horizonte de expectativa creado polo título mostra, reproduce o mito do Monte Medulio, mito que nos transporta aproximadamente ao ano 22 a. C. A localización exacta deste lendario lugar foi obxecto de debate deste o século XVIII. Segundo José Manuel Caamaño

Gesto (2007:13) a situación incerta deste monte débese en grande parte a que Paulo Orosio, primeiro historiador que deu noticia deste acontecemento (xa no século V), ofrece datos sumamente ambiguos ao respecto. Na opinión do creador do presente canto, debía situarse nunha zona próxima ás Médulas de León (talvez por unha identificación entre Medulio e Médulas?), pois Xosé María Álvarez Blázquez (1959:201) apunta que as referencias topográficas que inzan o texto teñen o seu correspondente en zonas situadas na actual fronteira das provincias de León e Ourense, concretamente das cordilleiras de Encina de Lastra e Campo de Braña.

Respecto do sinalado no parágrafo anterior, principia a composición coa posta en situación do lector sobre o feito histórico en que está ambientada, facendo referencia á retirada ao Medulio efectuada polo pobo castrexo que habitaba nas proximidades dese monte³⁶:

¿Do foron os homes,
fillas et peculio?
Intra nostras cobas
du Monte Medulio.

Mais, a que se debeu tal retirada? O acoso das tropas romanas era naquela altura sumamente duro e practicamente irresistible, mais:

E pois o romao
a morrernos ven,
morrán eles, canes,
nas cobas de Momao.

Ante esta tesitura de perigo inminente, como podemos apreciar, os castrexos prefiren loitar antes que renderse, tal e como delata o “morrán eles, canes”. Por outra banda, é de destacar a animalización que a voz do texto efectúa das tropas inimigas, equiparadas a cans. Esta comparacións realízase na lingua dos conquistadores, probabelmente debido a exixencias métricas.

Malia estar manifesta vontade de resistencia, observamos que o exército dos castrexos está xa moi desprovisto de efectivos, de modo que:

³⁶ As citas deste texto serán efectuadas tomando como referencia a edición de Xosé María Álvarez Blázquez (1959:201-202).

No monte Biobra
campan nosos homes,
et porque sunt poucos
nengún alá sobra.

Deste modo, esta escaseza de homes xogou un factor fundamental na vitoria romana. Con esta idea remata o que poderíamos definir como unha primeira parte do poema, que serve como introdución aos feitos relatados a continuación. A partir da cuarta estrofa, relata en verso o anónimo poeta a pasaxe do episodio histórico que deu lugar ao mito:

Anxiña Pomares
fortes nos fecimos
et cum os paxares
nos queimamos vivos.

Intra nostras cobas
e intra os hortos
quedaron os homes
todiños mortos.

É este un dos capítulos máis famosos do imaxinario popular galego. Por esta causa nós en todo momento pomos o poema en relación, alén de cos feitos históricos, co mito, xa que semella que composición foi elaborada desde a perspectiva lendaria. *De facto*, Caamaño Gesto (2007:13) apunta que hai un bo número de estudosos que desconfían da autenticidade deste feito histórico, o cal fai aínda máis necesaria a análise do texto en relación á fábula.

Así, tendo en conta tanto o texto como o mito sinalado no parágrafo anterior, os nenos e os homes que non estaban en condicións de loitar (enfermos, xente de moi avanzada idade,...), decidiron queimarse cos seus bens “et cum os paxares” antes de ser escravizados. O resto dos varóns baixaron ás abas do Medulio para combater os romanos, culminando tal acción nunha masacre aínda lembrada hoxe en día, máis de dous milenios despois da súa hipotética existencia. Episodios similares a este xa ocorreron noutros lugares de Europa onde o proceso de conquista romana comezara anos antes, como é o caso de Sagunto ou Numancia. Porén, non se debía de tratar dun medio de resistencia habitual, tal e como demostra non só o feito de ser lembrados os pobos que optaron por tal camiño como tamén que os

tres episodios nomeados (Monte Medulio, Numancia e Sagunto) presenten diferenzas entre si.

Mais, segundo o poema, as mulleres non se salvaron de seren escravizadas e sodomizadas, pois:

Et nostras mulleres
e as nostras fillas
quedaron, ¡cuitadas!,
todiñas cautivas.

Et aqueles loubos
do quer las mordían
e elas, ¡poubriñas!,
xemían..., xemían.

Non presenta esta composición, xa que logo, o ton “triumfalista” do que fan gala algunhas das versións do mito, nas cales as mulleres padecían a tortura da fogueira a cambio da liberdade. Achamos, por outra parte, unha nova identificación dos romanos con animais. Agora xa non son os cans ameazantes da primeira parte do poema, senón que son lobos en situación de superioridade, dando isto fe da intensidade dos sufrimentos padecidos.

Polo demais, podemos dicir que se trata dunha composición de factura simple, moi simple, constituída por sete estrofas de catro versos hexasílabos cada unha, contando cun esquema rimático moi próximo ao romance, pois na segunda e na terceira estrofa só riman o primeiro e cuarto verso, nas restantes o segundo e o cuarto. Canto ao dinamismo expresivo, achamos unha andadura rápida en todo o texto, a cal pode representar a celeridade e a intensidade coa que desenvolveu este episodio histórico, mostra da resistencia ao invasor por parte dun pobo amante da liberdade, supondo un cantar épico baseado nun mito nacional, antecedente dos elaborados na segunda metade do século XIX por Florencio Vaamonde Lores (*Os Calaios*, 1894) e Eduardo Pondal (*Os Eoas*).

3.c) A POESÍA DO SÉCULO XVIII:

Se ben o iniciador da literatura galega nesta centuria foi Anselmo Feixoo e Montenegro, irmán do intelectual ilustrado Frei Benito Feixoo, co seu

Llanto de la flota, por una ninfa gallega (1702), iniciaremos o noso percorrido pola poesía do século XVIII coa análise do poema de Xosé Noguerol e Camba *Versos gallegos a Nuestra Señora de Reza...* (1708). Isto é debido a que Anselmo Feixoo non foi autor dun único poema na nosa lingua, polo cal decidimos tratar conxuntamente toda a súa obra galega conservada ao falarmos dos poetas galegos (e en galego) do volume das *Sagradas Flores del Parnasso...* (1723), grupo este constituído unicamente por el mais polo seu irmán Plácido.

Existe o tópico (cada vez menos arraigado), por outra parte, de que o século XVIII é unha etapa de relativa decadencia na creación poética e literaria (se exceptuamos o ensaio) noutras literaturas peninsulares, como é o caso da española ou portuguesa. Efectivamente, o primeiro terzo desta centuria tanto en España como en Portugal non presenta grandes creacións. Ora ben, debemos lembrar que a segunda metade do século XVIII constituíu no país veciño nin máis nin menos que a época arcádica, e incluso a finais da décimo oitava centuria, xa lonxe dos parámetros das árcades, encontraremos unha figura poética de corte prerromántico de enorme envergadura, como é Pedro Maria du Bocage (Cfr. Lopes, Ó. e A. J. Saraiva, 1989:698-701). É máis, o verso en portugués, desta vez en forma de obras teatrais, viuse nesta época favorecido polo labor de António José da Silva (alcuñado O Judeu) (Cfr. Lopes, Ó. e A. J. Saraiva, 1989:529-533). Na literatura española, pola súa parte, asistimos a unha proliferación masiva das Academias, e se ben primou o ensaio sobre o resto dos xéneros, isto non quere dicir que a literatura de creación deixase de existir, pois no século XVIII crearon as súas obras Cadalso ou Moratín. O noso país non foi alleo ao contexto peninsular, de modo que apreciamos que Galicia presenciou nesta Centuria das Luces (na segunda metade desta) unha notábel revitalización das súas letras, incluso a pesar da oportunidade perdida que supuxo a creación da Academia Compostelá, fundada o 28 de Xaneiro de 1731 (Cfr. Murguía, M.; 1917:163 e Otero Pedrayo, R.; 1969:78), a cal influirá particularmente sobre Diego Antonio Zernadas e Castro (Cfr. Rivas Troitiño, J. M.; 1977:56), mais non suporá unha canteira de escritores en lingua galega. Así, se no século XVII presenciámos unha

tendencia ascendente na produción literaria galega con respecto ao XVI (ou iso deducimos dos testemuños conservados), achamos que na segunda parte do século XVIII comezarán a se conformar as bases do sistema poético galego, pois a poesía iniciará a ter unha certa “repercusión” social nas elites, como demostra o feito de que existan influencias dos escritores do século XVIII nalgúns autores do Rexurdimento. Mais sobre todo comezamos a percibir que os escritores que versificaron na nosa lingua nesta fase histórica escriben en galego dun xeito menos circunstancial (aínda que segue a predominar de xeito esmagador a literatura de circunstancias) e máis constante. Cómpre finalmente chamar a atención sobre o feito de que boa parte dos autores de creación galegos da décimo oitava centuria son os mesmos que os grandes ensaístas en español (Sarmiento, Cornide, Zernadas e Castro,...), e incluso outros cultivadores do ensaio na lingua de Castela eran galegos e tiñan unha relación máis que directa con algúns destes autores (o Padre Feixoo, o Padre Isla,...).

Unha vez realizada esta pequena nota introdutoria, necesaria para explicar os nosos criterios canto á organización dos contidos deste apartado, pasamos agora á realización do comentario dos textos pertencentes a esta centuria.

3.c.1) O *Clarín de la Fama* e os versos galegos de Xosé Noguerol e Camba:

No ano 1708, na cidade de Ourense, tivo lugar a celebración dun certame poético realizado con motivo dos festexos polo nacemento de Luís Xacobe de Borbón, fillo de Filipe V, quen posteriormente exercerá un moi fugaz reinado baixo o nome de Luís I. Os poemas presentados a este certame foron publicados nun volume conmemorativo cuxo título era: *El Clarín de la*

*Fama y Cithara de Apolo...*³⁷. Como acontecía co libro das Festas Minervais de 1697, esta publicación ofrécenos abundantes datos sobre todo o relativo a este festival poético. Así, por exemplo, sabemos que as bases do certame recollían oito “assumptos”, sendo estes os seguintes:

- 1) Realizar unha composición en que se felicitase o rei por conseguir ter un fillo varón no primeiro parto da súa esposa.
- 2) “Parabienes à España del real Nacimiento de el Principe en dia de S. Luis Rey de Francia su glorioso Progenitor, y en dia, y años de su Bisabuelo (assi lo dize el cartel) del Nombre de su Madre”.
- 3) Glosa explicativa do feito de que, por nacer Luís Xacobe en España, era venerado como rei e señor antes de suceder o seu pai. Esta composición, aínda así, non podía ofender a lealdade a Filipe V.
- 4) “Al valor militar, que ennoblece à nuestro Principe como herencia, y por aver nacido en el Signo de Leon (ley es del Certamen) y las demàs causas que los Poetas discurran”.
- 5) “Ponderase, que la Justicia, que llama el J. C. Juliano Imperial Fortuna da alma à las leyes, enmendando las costumbres, y la que asegura la succession, y que en nuestro Principe no es felicidad, sino merito la accion que tiene à esta, y otras muchas Monarquias por le conocimiento de lo que importa la Justicia, para corregir ignorancias crasas, y castigar Rebeldes malicias”.
- 6) “Celebrase la grandeza de nuestro Principe por deseado para la paz, y temido para la guerra, que quitarà los pretextos de ella, y argumentarà la Religion Catholica”.
- 7) Darlle as grazas, en vinte coplas de romance, “à Maria Santissima debajo del titulo à este Pueblo tan amable de *Reza*”, polo nacemento de Luís I.
- 8) Sátira, en vinte coplas xocosas de pé quebrado, dos que “vulgarmente llaman *Fanaticos*”.

³⁷ Achegamos aquí o título completo desta obra: *El Clarín de la Fama y Cithara de Apolo. Con Métricos Rasgos a las Reales Fiestas, que el Felicísimo Nacimiento de el Príncipe N. Señor Luis Jacobo Primero el Deseado Executó la Esclarecida y Nobilísima, y muy Leal Ciudad de Orense.*

Como vemos, a diferenza do certame das Festas Minervais de 1697, non existiu no concurso poético de 1708 ningún “assumpto” en que se establecese ningún tipo de especialización idiomática, como acontecerá once anos antes en Compostela onde, lembremos, os romances do “assumpto” segundo debían escribirse en galego, e para a realización dos epitafios da sexta modalidade era recomendado o uso do latín. No entanto, isto non foi un obstáculo para que a nosa lingua contase con participación (extremadamente cativa, todo hai que dicilo) no *Clarín de la Fama y Cithara de Apolo...* Esta minúscula representación vén dada por unha composición de Xosé Noguerol e Camba, un poema de título longo, como era habitual na época barroca: *Versos gallegos à nuestra Señora de Reza, por avernos dado vn Principe en nuestra Reyna, y Señora MARIA GABRIELA, por vn autor no conocido, ni dado à luz por mano de D. Joseph Noguerol su mismissimo primo-hermano.* Mais, se o propio título transmite ao receptor que o texto é anónimo e que non é de Noguerol e Camba, por que lle atribuímos este romance a este autor? En primeiro lugar, existe unha expresión latina que pode virnos sumamente ben para esta nosa argumentación: *excusatio non petita, accusatio manifestat*. Non tería sentido que o título nos indicase que a composición non é de Noguerol e Camba se o escritor quixese manter verdadeiramente o seu anonimato, tal e como indicou no seu día Xosé María Álvarez Blázquez (1959:273). Foi precisamente este estudoso quen lle atribuíu este poema a Xosé Noguerol e Camba, non só tomando como base o indicio antes sinalado, senón achegando igualmente unha proba fundamental, a cal se encontra nunha pasaxe do *Clarín de la Fama y Cithara de Apolo...*, a cal di así:

(...) el Senr. D. Joseph Noguerol y Camba, que con su Romance Gallego es Camba, y *Campa*, tiene un excelente discurso y todo lo hace bien; pero el genio es fulminante y cuando yo veo unos versos suyos, como aora, tomo el hyssopo, y conjuro las nubes, porque parece que truena. (*Clarín de la Fama y Cithara de Apolo...*; 1708:214). (Cfr. Álvarez Blázquez, X. M.^a; 1959:273).

Todo parece sinalar, pois, que Noguerol e Camba escribiu esta composición. Da vida deste autor apenas sabemos nada alén do seu cargo de capitular ourensán que ocupaba en 1706. Imaxinamos igualmente que debía ter unha certa vocación poética, pois ademais de concorrer ao “assumpto” sétimo co

poema que en breve comentaremos, presentou outro poema en español á modalidade cuarta deste mesmo certame. Segundo Domingo Blanco (2000:46): “O romance debeu ser lido diante dun público concreto: o bispo (ó que parece dirixirse no primeiro verso), o escribán e o fiscal (ós que alude varias veces), supoñemos que o xurado e outros asistentes”. Este texto, o cal efectivamente semella que foi deseñado para ser lido en público (como revela a alusión a “saír á praza” do verso terceiro), consta de 56 versos, divididos en tres partes. Dos 56 mencionados, trinta forman a longa introdución coa que principia o romance. Ante tal distribución, non podemos evitar que veñan ás nosas cabezas os poemas de Francisco Antonio del Valle e de Xosé Guerrero Lasso de la Vega. Mais no entanto, se no caso do primeiro o exordio ocupaba 32 dos 80 versos do romance, e no do poeta madrileño practicamente a metade (39 versos), no caso de Noguero e Camba o número de versos dedicados á parte inicial excede máis da metade do total, polo que encontramos un exordio extremadamente longo e unha estrutura anómala. Mais esta introdución pode subdividirse, á súa vez, a noso modo de ver, noutras catro partes máis. Na primeira delas, o autor diríxese a un “Ilustrissimo Señor” que, na opinión de Domingo Blanco (2000:46) é o bispo de Ourense. Desta maneira:

Ilustrissimo Señor,
oy à miña Musa toda
say à praza a publicar
as honras da nosa Aurora
de Reza, q[ue] è nosa imagen
què en iste Probo se adora
por Patroa singular,
por Alegre, por Señora,
por Galega, por Paisana,
por ser de Ourense à alma toda.

Apreciamos como Xosé Noguero e Camba realiza unha gabanza á Virxe de Reza non polos milagres que puido ter feito nin por ningún feito destacábel da súa biografía, senón “por Galega, por Paisana”, por ser a patroa do lugar en que se celebra o certame. É evidente, xa que logo, que a aparición do elemento da galegitude (o cal non debe confundirse en ningún momento co galeguismo) alicerzado no localismo ourensán. Talvez isto explique os motivos polos que o poema foi elaborado na nosa lingua, pois o autor cántalle

a unha Virxe galega utilizando a lingua do seu mesmo país. Por outra parte, é destacábel (como trazo estilístico) a descrición da Virxe de Reza. Esta é iniciada cunha identificación metafórica entre a Aurora e a patroa ourensá, sinónimo da súa beleza, para continuar cunha enumeración de atributos da Virxe.

Na segunda parte da introdución, o poeta dedica doce versos a se referir ao labor do escribán, como vemos neste fragmento extractado:

Pero sepa su insolencia,
que diz que toda esta obra
se à de vèr polo Escrivano
eo Fiscal botarlle à copra,
eu apelo à sua Merced
de sentencia tan odiosa,
que ò Escrivano è meu contrario
e serà à relacion torta,
que istes versos sejan meus,
se tèn por cousa notoria,
e semos apunta mal,
de Poeta perdo à gloria.

Observamos, en primeiro lugar, o tratamento de “cortesía” do primeiro dos versos agora traídos a colación, único verso escrito nunha lingua diferente ao idioma en que foi elaborado o texto (ou sexa, en español), o cal simula as formas de educación da época cara a unha persoa notábel con funcionalidade humorística. Non hai dúbida de que este tratamento élle dispensado ao “Ilustrissimo Señor” do verso primeiro do romance, polo que semella pouco probábel que este poida ser asociado ao bispo de Ourense, pois unha referencia pública dese estilo á cabeza visíbel do episcopado (independentemente da relación persoal que puidese ter Nogueurol e Camba co prelado) traería, sen dúbida, consecuencias para o poeta. Non obstante, non acontecería o mesmo se estes versos fosen dirixidos a algún dos membros do xurado ou a algún dos editores de *El Clarín de la Fama y Cithara de Apolo...*, pois serían eles os responsábeis de que a totalidade do volume fose copiado polo escribán e revisado polo fiscal. O primeiro destes preséntase, precisamente, como un ser antagónico ao poeta. Malia ser o escribán quen “apunta os versos”, un erro no seu traballo podería repercutir na calidade da composición. No entanto, temos a impresión de que este antagonismo non é

máis que un simple xogo poético, unha variante particular do recurso da *captatio benevolentiae*: se existen erros (estanos a dicir o suxeito lírico), estes débense ás equivocacións do copista.

O fiscal, pola súa parte, é satirizado como figura represora, constituíndo un novo xogo poético, coa intención de suscitar a hilaridade entre os receptores do romance, sobre todo entre os asistentes ao recital do certame:

Do fiscal Dios cheme libre,
si acaso à maldita solta
con quatro ollos me mira
cuando para matar dous sobran,
(...)

Remata este exordio cunha clara *captatio benevolentiae*, en que o poeta solicita a paciencia e o favor do público asistente:

(...)
confiado no agasallo,
que à miña Musa medrosa
espera topar en todos
empezo baya de Loa.

A gabanza comeza, tal e como se recollía nas bases do certame para o “assumpto” sétimo, co agradecemento á Virxe de Reza polo nacemento do Infante Luís Xacobe (nado en 1707), tal e como vemos no seguinte extracto:

Virgen de Reza Sol puro,
que alumbrache à España toda,
dándonos en Gabrieliña
un meniño, que en Europa
a de assombrar os Reveldes,
e pisar à suas Coroas,
que como ladròs furtadas
tèn: sin dalas à quen tocan,
(...)

Alén da referencia cariñosa á raíña María Gabriela que encontramos no verso segundo dos arriba expostos, marca de proximidade e de afectuosidade, é de subliñar a presentación do acabado de nacer como axente restituínte da orde establecida no plano político con anterioridade ao momento en que esta peza literaria foi composta. Cómpre especificarmos, en relación con isto, que debemos situar o texto no contexto da Guerra de Sucesión Española (1700-1713). Como xa dixemos no capítulo correspondente ao contexto histórico,

Inglaterra, Holanda e (posteriormente) Portugal e o ducado de Savoia participaron nunha guerra contra España e Francia, orixinada pola imposición borbónica no trono español. A noso parecer, os ingleses, holandeses e portugueses (e, en definitiva, a totalidade da Gran Alianza) son os “Revelde” aos que se refire poema, presentados como posuidores de coroas que non merecen. É obrigado supormos, respecto disto, que tanto as batallas de conquista de Filipe II nos Países Baixos como o proceso de anexión e de posterior independencia de Portugal (1580-1668) deberon estar presentes na mente do autor á hora de elaborar este texto, ao igual que as recentes derrotas hispano francesas, entre elas a de Rande (1702).

Mais o príncipe Luís Xacobe non se erixe no poema unicamente como aquel que traerá a paz sometendo á Gran Alianza, senón que sería tamén o encargado de restabelecer igualmente o dominio eclesiástico católico:

(...)
a de recobrar tamen
a Virgen bella, è dâr honra
a Fè do noso Señor,
(...)

Lembremos que tanto en Inglaterra como en Holanda os católicos estaban en franca minoría, predominando os anglicanos entre os primeiros e os calvinistas entre os segundos.

Malia as súas hipotéticas calidades, presume o poeta que a fama e grandeza de Luís Xacobe que, por outra banda, será coñecida mundialmente (“que hasta ò fin do mundo/chege à sua fama heroica”) non será incompatíbel coa súa modestia, pois:

(...)
e despois destas ventajas,
e despois destas vitorias,
veña à ò noso grande Apostol,
beyjar os pès, è de bolta,
veña a Ourense à vervos Virgē
veña à darbos gracias moytas
(...)

A pesar das aspiracións tanto de Noguero e Camba como do resto de poetas do *El Clarín de la Fama y Cithara de Apolo...*, o Infante Luís Xacobe non puido cumprir ningunha destas proezas. Efectivamente ocupou o trono en 1724

baixo o nome de Luís I, despois de que o seu pai Filipe V abdicase no seu favor. No entanto, a pesar do seu carácter conciliador, Luís I encontrou dous claros inconvenientes. O primeiro foi da inexperiencia, xa asumiu a rexencia do imperio cando contaba con tan só 16 anos de idade. O segundo, a terríbel enfermidade que padeceu ao pouco de se proclamar rei, enfermidade que o levaría á tumba tan só sete meses despois.

Tornando ao poema, observamos como este finaliza cunha apóstrofe en que a voz poemática se dirixe ao público asistente, tal e como vemos na seguinte cita:

E desde agora convido
os presentes para outra obra
como esta, se è que vivimos,
se non, quedaybos embora.

Non sabemos a día de hoxe se ese outro certame, se esa “outra obra” chegou a ser celebrado algún día, ou se pode identificarse referencia con algún dos cancioneros en que unicamente achamos composicións en lingua española; nin tampouco sabemos se Xosé Nogueiro e Camba participou nalgún outro certame deste estilo. Deste xeito, as circunstancias fórzanos entender estes últimos versos, xa que logo, como un simple *desideratum*. Tamén nesta última copla apreciamos (como podería ser normal, por outra parte) a concepción tradicional galega que do futuro acostuman ter os membros da sociedade que posúen xa unha certa idade, como denota o “se è que vivimos” do penúltimo verso, desexando a voz narradora que os que non poidan asistir por mor do trazo final “queden embora”.

A modo de conclusión, podemos dicir que este romance, de andadura rápida e de forma popular, está bastante afastado no estilo da maior parte dos romances barrocos das Festas Minervais de 1697. A súa estrutura e a súa argumentación son moi sinxelas; non contamos con referencias cultas, mais si con elementos cómicos. Porén, o seu valor é indubidábel, pois achega unha nova estilística para a poesía galega desta época.

3.c.2) Anselmo Feixoo e Montenegro:

Anselmo Feixoo e Montenegro é, sen dúbidas, o máis destacado poeta en galego do primeiro cuarto do século XVIII. Naceu na Granxa de Mato (Allariz) no ano 1679. En 1702, cando contaba con vinte e tres anos de idade, combateu na batalla de Rande. A pesar de que xa viña participando na Guerra de Sucesión Española desde 1701, os acontecementos do porto de Vigo deberon causarlle unha moi fonda impresión. Non por casualidade esta confrontación armada inspiroulle a escrita de dous xeroglíficos en lingua española e dunha composición en quintillas elaborada en idioma galego, da cal faremos comentario en breve. Non será, con todo, este o seu único texto creado na nosa lingua. Participou igualmente cunha glosa en décimas no volume das *Sagradas Flores del Parnaso* (1722). Ademais, todo apunta a que foi o autor dun romance galego aparecido entre os papeis do seu irmán Fr. Benito Xerónimo Feixoo e Montenegro. Tal romance, non obstante, áchase a día de hoxe perdido, a pesar da ardua procura que del debeu facer Xosé María Álvarez Blázquez (1959:263).

Uns anos máis tarde da batalla de Rande, retirouse Anselmo Feixoo a vivir a Casdemiro. Alí casou con María Lorenzo, e alí supoñemos que faleceu nunha data próxima ao ano 1740 (Cfr. Álvarez Blázquez, X. M.^a; 1959:262).

Tal e como afirma Xosé María Álvarez Blázquez (1959:264): “Don Anselmo escribe en galego por un pulo sentimental”. Esa é a impresión que podemos tirar da lectura dos seus textos galegos conservados. Porén, e sen nin moito menos contradicir estas palabras do estudoso citado (coas cales concordamos por completo), cremos que detrás de todo ese fío cordial está o espírito da Ilustración. Non debemos esquecer que o autor era un dos irmáns pequenos dun dos máis destacados ilustrados dentro do ámbito peninsular. Tampouco debemos obviar que o movemento da Ilustración supuxo o inicio da defensa de moitas das lingua minorizadas de Europa, non sendo o territorio galego unha excepción á dita tendencia. Mais a defensa da nosa lingua non parece ter detrás unicamente unha finalidade funcional (como

semella que acontece coa defensa de Jovellanos do mallorquino). Os propios Martín Sarmiento ou Zernadas e Castro dá a impresión de que realizan a defensa da lingua do país por estaren seguros de que é un dos mellores modos de dignificaren Galicia, pois o seu idioma era concibido como un dos piares fundamentais en que se asentaba o seu carácter propio. Aínda que esta concepción xa se viña intuindo desde o século XVII, abrochou por completo entre os ilustrados, entre os que tamén podemos incluír (aínda que só sexa por influencia do seu irmán) a Anselmo Feixoo e Montenegro.

3.c.2.1) *Llanto de la flota, por una ninfa gallega:*

O texto que agora nos dispoñemos a comentar, como xa dixemos unhas páxinas atrás, inaugura a poesía galega do século XVIII. Foi composto en 1702, seguramente con inmediata posteridade á batalla de Rande. O *Llanto de la flota, por una ninfa gallega* apareceu entre os papeis do seu irmán maior Fr. Benito Xerónimo, o cal levou a que existise un problema de atribución, pois durante algún tempo creuse que era obra do insigne bieito. Eliseo Areal, autor da primeira edición deste poema, xa especificaba que era probábel que estes versos non fosen do Padre Feixoo, sendo Cid Rumbao nun artigo de 1948 quen considerou que esta composición debía ser da autoría de Anselmo Feixoo e Montenegro.

Non é o *Llanto de la flota, por una ninfa gallega*, por outra parte, o único texto poético de principios do século XVIII que alude á batalla de Rande. Ricardo Carballo Calero (1979:59-66) editou un fragmento descritivo desta contenda extraído do *Panegírico Real, Histórico al Rey Nuestro Señor Philipo Quinto*, composición escrita en lingua española por Luís Enríquez de Navarra e publicada no volume *Laurel Histórico, y Panegírico Real a las Gloriosas Empresas del Rey Nuestro Señor Philipo Quinto...* (1708). Mais como afirma Carballo Calero, en relación ao tratamento dos sucesos do porto de Vigo:

Estes sucesos son referidos no «Panegírico» de Enríquez. Mais o autor indubidábelmente non se achou presente na acción, como estivo Anselmo Feijoo (...).

A descripción do combate naval de Rande que figura no «Panegírico» é, pois, unha descripción retórica. O autor coñece os sucesos de ouvidas e relátaos en termos xeráís (Carballo Calero, R.; 1979:58).

Pouco máis podemos engadir ás palabras do estudoso ferrolán, alén do feito de remarcar que o poema de Anselmo Feixoo foi escrito pouco despois da nomeada batalla, mentres que a composición de Luís Enríquez de Navarra, a xulgar polas inscricións preliminares que posúe o códice, descritas por Carballo Calero (1979:56-57), debeu ser rematada en 1706.

Retomando o fío da análise que estamos a realizar, debemos dicir que Xosé María Álvarez Blázquez (1959:264) cre que un dos xeroglíficos de Anselmo Feixoo e Montenegro inspirados na batalla de Rande funcionaría como unha especie de introdución do *Llanto de la flota, por una ninfa gallega*. O texto en cuestión é o seguinte:

Píntase una moza gallega rolliza, como sulen serlo, con la cabeza recostada sobre una mano, con este aforismo: «Dum caput dolet cetera membra dolent».

Aunque me ven tan ociosa
es achaque y no pereza:
la culpa, de esta cabeza
que no me deja hacer gran cosa.

Os símbolos utilizados para retratar a flota son evidentes. Primeiramente, quedou descabezada debido á derrota do porto de Vigo, onde desapareceron barcos importantes da armada hispano-francesa e mais as riquezas que algúns deles transportaban. Así, “cando a cabeza doe doen tamén os outros membros”, tal e como rezaba a inscrición latina, de maneira que escuadra de Filipe V e de Luís XIV quedou prostrada non por vontade, senón polo dano sufrido.

A noso entender, se ben este xeroglífico garda relación co poema, debemos pensar que se trata de textos completamente diferentes. Un dos motivos nos que baseamos o noso razoamento radica, alén da diferenza idiomática, no feito de que o *Llanto de la flota, por una ninfa gallega* conta coa súa propia introdución. Comeza esta cunha xustificación do uso da lingua galega, tal e como vemos no seguinte extracto:

Pois que sempre algún malsín
tacha a miña boa lei,
déixenme chorar sin fin
desgracias en que nacín
na lingua en que me criéi.

Observamos como a escolla lingüística efectuada polo autor responde unicamente (en teoría) a unha cuestión sentimental, tal e como xa afirmara no seu día Xosé María Álvarez Blázquez (1959:264). Ante a desgraza que vén de presenciar, a ninfa galega, suxeito lírico da composición, prefere cantar os seus infortunios na lingua en que se criou, pois só así poderá desafogarse plenamente. Como parece ser evidente, non estamos ante a típica situación de desligamento entre o suxeito lírico e o autor, xa que dá a impresión de que nesta ocasión a ninfa funciona como unha especie de trasunto de Anselmo Feixoo e Montenegro.

Na segunda estrofa, a ninfa manifesta que hai quen a culpa da perda da flota, culpa da que ela se desentende, pois: “(...) con pena dobrada,/ ela ardía e eu tisonada,/ duas penas choréi eu”. Mais cales son estas dúas perdas? Unha, inevitabelmente, a da flota; a outra, a das riquezas que transportaban varios dos barcos que a compoñían, tal e como vemos na seguinte estrofa:

O peito a dor me traspasa
vendo a miña sorte dura,
que unha vez que tan sin tasa
véu riqueza á miña casa,
véu por miña desventura.

A alusión aos tesouros transportados pola armada non deixa lugar a dúbidas. Como xa vimos no apartado pertencente ao contexto histórico do século XVIII, o 27 de Setembro de 1702 (case un mes antes desta contenda) aportaron en Vigo, precedentes de América, naves españolas cargadas de ouro e de prata e mais naves francesas que realizaban labores de escolta. Os motivos polos que non se descargaron os tesouros nesta por daquela vila galega xa os expuxemos no seu momento, polo que non merece a pena repetilos novamente. Mais si cremos que debemos destacar a crítica encuberta existente nestes versos á situación económica de Galicia. E é que o suxeito lírico afirma, ou polo menos iso nos parece deducir das súas palabras, que non é normal que ao porto de Vigo arriben riquezas “tan sin tasa”. No entanto, ese ouro e

esa prata transportados eríxense como símbolo anunciador da catástrofe, pois foron eles os que atraeron á Gran Alianza, tal e como se desprende do “véu por miña desventura”. No momento da elaboración deste poema, a pesar de todos os factores que puidesen inclinar o texto cara a unha escrita subxectiva (como así é), Anselmo Feixoo foi quen de se dar conta de que a batalla non tería lugar se os tesouros fosen descargados en Vigo.

A partir deste momento, o poeta principia a súa descrición do desastre de Rande. Primeiramente refire a ninfa a trampa en que caeu a armada franco-española:

Din que non quixen facer
nada aos ingresos que entraron;
eu ben quixen parecer,
mais, ¿como podía vencer
a quen non ver me deixaron?

Efectivamente os exércitos da Gran Alianza, aproveitando a forma do Estreito de Rande e da Enseada de San Simón, refuxiáronse en ambas as beiras da ría. Alí agardaron até que os barcos españois e franceses saíron cara ao Sur (cara a Sevilla), quedando estes últimos sorprendidos polo ataque dun inimigo que para eles (e naquel momento) era invisíbel. Comeza nestes versos, por outra parte, a se manifestar de forma clara a identificación entre a ninfa e a armada, sendo esta aínda máis patente na estrofa seguinte:

Tuvéronme, ao ilos ver,
presa donde non podía
nin pelexar nin fuxir.
¡Si me deixaran sair,
Deus ten dito o qué sería!

A flota, pois, quedou atrapada nun lugar en que lle era sumamente difícil (por non dicir imposíbel) defenderse dos ataques infrinxidos ou fuxir cara a mar aberto. Por esta causa, a ninfa non é quen de comprender por que a culpan dos acontecementos de Rande, a pesar de que recoñece que: “(...) aquel que ten peor preito/é quen visto dá máis voces”.

Despois de dúas estrofas en que o autor repite conceptos xa mencionados con anterioridade (motivo polo cal non imos parar a nosa atención nelas), alude o suxeito lírico á axuda francesa:

Choréi, a o ver pelexar
tanto francés de importancia,
que valía, a o meu ollar,
cada home por un par,
anque o Par fose de Francia.

A caracterización do exército francés, á cal só lle dedica esta quintilla, non podería ser máis positiva. Móstranse idealizados no combate, ou iso supoñemos pola afirmación de que cada un deles valía incluso o dobre que un Par de Francia. Repárese, por outra parte, no xogo de palabras existente entre o vocábulo “par” e a forma Par de Francia (cabaleiros míticos transpirenaicos), utilizado para engrandecer a figura dos franceses. Un xogo de palabras similar, aínda que cunha finalidade ben diferente, encontráremolo na peza teatral do século XVIII o *Entremés do Portugués*, obra que será comentada en futuras páxinas deste traballo. De todos os modos, e retornando ao *Llanto de la flota, por una ninfa gallega*, a axuda francesa non puido evitar o desastre, de xeito que:

Moitos que alí pereceron,
mellor que nós na contenda
quedaron, anque morreron;
eles a vida perderon,
nós a honra e a facenda.

Na opinión do suxeito lírico, como podemos apreciar, só a morte pode salvar a deshonra que a derrota supuxo para os combatentes, de maneira que os caídos na batalla, desta vez, sufriron mellor sorte que os superviventes. É esta estrofa o primeiro dos pasos cara a unha clara mostra do uso do recurso retórico da *gradatio in climax*. O seguinte paso desta gradación radica na manifestación do poderío inglés, capaz de desfacer en pouco tempo o traballo de días:

Choréi, cando vin de fora
ganadas as baterías;
e aínda o bronce delas chora
vendo perder nunha hora
traballo de moitos días.

Dá fe o autor, pois, da pouca duración que debeu ter o combate, mais tamén da intensidade dos ataques anglo-holandeses. Isto desembocou na perda dos tesouros que a flota hispano-francesa transportaba:

Choréi, cando vin forzada
a cadea, feita pezas;
ela era ben fabricada,
mais ha d ser ben dobrada
porta que garda riquezas.

e no posterior afundimento da flota:

Máis lágrimas derraméi
cando a frota se queimóu.
Miréi, mais nada miréi
porque o moito que choréi
ambos os ollos me cegóu.

Miréi as naves arder,
vin volto en volcán o mar;
lume na auga encender,
homes no aire correr,
leños no fogo nadar...

Como realmente aconteceu, os barcos españois preferiron afundirse antes de que os seus inimigos puidesen facerse con eles e coas riquezas que levaban. Foi esta unha clara demostración de orgullo, demostración que pasou á Historia e que tantas plumas inspirou. Tanto a figura case hiperbólica dos ollos cegados polo mar de bágoas como a intensa descrición das explosións dos navíos españois realizada pola superposición de imaxes, transmiten de forma viva o horror e o sufrimento que deberon padecer os superviventes, entre eles o propio Anselmo Feixoo e Montenegro. Testemuña tamén foi desta catástrofe a ninfa galega, suxeito lírico da composición, quen declara na estrofa final:

Todo este daño causóu
nun momento o enemigo.
Fe de todo agora dóu,
que o Príncipe me chamóu
no máis que por ser testigo.

A ninfa, como puidemos apreciar, narra os acontecementos contidos na composición por petición do Príncipe que, segundo podemos ler en Álvarez Blázquez (1959:267): “Refírese ao Príncipe de Barbançon, Capitán Xeral de Galicia, que acudíu á defensa de Vigo”.

Referíndonos agora brevemente á métrica desta composición, simplemente diremos que as quintillas están compostas por versos de 6, 7 e 8 sílabas, rimando entre si o primeiro verso de cada estrofa co terceiro e co

cuarto e o segundo co quinto. O ritmo, pola súa parte, rápido en todo o texto, cobra especial celeridade a partir do verso trinta e seis, no cal comezan a gozar de maior intensidade o relato dos sucesos de Rande.

É esta unha composición (podemos dicir a xeito de conclusión) elaborada máis desde a paixón visceral que desde a planificación racional, converténdose nunha narración intensa e viva dos acontecementos da ría de Vigo, daquelas dez horas do 23 de Outubro de 1702 que tan fonda marca deixaron no poeta.

3.c.2.2) *E Vos non vedes a teima:*

A segunda das composicións de Anselmo Feixoo e Montenegro escritas en idioma galego conservadas na actualidade é esta que leva por primeiro verso *E vós non vedes a teima*. Foi publicada no ano 1723 no volume madrileño das *Sagradas Flores del Parnasso,...*³⁸ É curiosa a razón de ser de todos os poemas que compoñen este volume. O 28 de Novembro de 1722, en Madrid, unha muller enferma e mais un crego que lle levaba o viático toparon co coche real, no cal ían de paseo Filipe V e mais a súa raíña consorte. Os reis, apiadados do sufrimento da enferma, mandaron que subise ao coche real esta e mais o sacerdote, seguindo a pé os monarcas e mais a súa comitiva o dito vehículo en dirección á casa da moribunda. A noticia tivo unha ampla repercusión inmediata. Ese mesmo día a *Gazeta* de Juan de Aritzia fíxose eco de tal acontecemento. E non só iso: decidiu explotalo como negocio editorial e político. Esta publicación convidou os poetas a que glosasen unha quintilla alusiva, ofrecendo unha librería para quen realizase a mellor glosa, premio que levou Diego Torres Villarroel. A quintilla en cuestión, glosada por autores de diversos puntos do imperio, era a seguinte:

³⁸O dito volume foi recompilado por Álvaro Bazán de Benavides. O seu título completo é: *Sagradas Flores/ del/ Parnaso./ Consonancias Métricas/ de la Bien Templada Lyra/ de Apolo./ que a la Reverente,/ Catholica Acción,/ de AVer Ido Acompañando/ Sus Magestades/ al SS.^{mo} Sacramento./ que Iba a Darse por Viatico/ à vna Enferma,/ el día 28. de Noviembre/ de 1722. Cantaron los Mejores Cisnes/ de España./ Dédicase, y Conságrase/ a la Reyna de las Españas Nuestra,/ Señora, Doña Isabel de Farnesio (Que Dios Guarde.)/ Por Mano/ del Excelentísimo Señor Don Alvaro/ Bazán Benavides, Marqués de Santa Cruz, Mayordomo/ Mayor de la Reyna Nuestra Señora, &c.,*

El acaso de este dia
y el vèr los Reyes à pie,
es sagrada simpatia,
y en España antigua fee,
y Catholica porfia.

Nese momento, quedaban xa lonxe para moitos dos poetas pertencentes aos chamados territorios “periféricos” as consecuencias negativas derivadas da política de Filipe V. Non ocorre en aparencia o mesmo con Anselmo Feixoo e Montenegro, quen probou sorte coa composición que nos dispoñemos a comentar, escrita na “lingua en que se criou”, tal e como parecía confesarnos no *Llanto de la flota, por una ninfa gallega* (1702). No entanto, neste caso o contido metapoético semella primar sobre a suposta gabanza aos reis. A primeira das décimas que integran este poema, por unha banda, explica os motivos polos que o autor decidiu escribir este texto e, pola outra, funciona a modo de *captatio benevolentiae*:

E Vos non vedes a teima
en que deu á mia gente,
que ey de glossar de repente,
sin ter geño nin freima.
Van á Madril eu á Reina,
estas que en tal viduria
poden servir de auga fria,
e pra que non diga ò Censor:
«Non pudo glosar pior
*el acaso de este día*³⁹».

O poeta, como é facilmente apreciábel, reconece que escribe porque a súa familia o animou con insistencia para que o fixese. Porén, non figura en ningún lugar que a súa xente o instase a escribir en galego, tal e como afirmou no seu día Xosé María Álvarez Blázquez (1959:264). A confusión deste estudoso, por outra parte perfectamente comprensíbel, debeu radicar nunha suxestión provocada pola exposición realizada no poema de Plácido Feixoo e Montenegro, texto que comentaremos no seguinte apartado deste capítulo.

Tornando a esta décima primeira, o autor advirte que vai glosar “sin ter xeño nin freima”. É a partir dese momento que apreciamos o recurso da *captatio benevolentiae*, pois con esa frase Anselmo Feixoo e Montenegro

³⁹ O último verso de cada estrofa desta composición (e o mesmo ocorre coa do seu irmán Plácido Feixoo e Montenegro) figuraba en cursiva xa no orixinal.

pretende captar o favor do receptor do poema. Teme o suxeito lírico, xa que logo, que estes versos que “van a Madril” e “á Reina” non sexan tampouco do agrado do censor.

Por outra parte, presenta o texto na segunda estrofa unha temática innovadora na literatura galega deste época, como é o retrato (moi xeral) da “soidade” do poeta, tal e como vemos no seguinte extracto:

Eu nacin en tal mal sin,
que millor do que odigo,
serà, que non teño amigo
alà, que bolva por min;
mais eyqui sólo è o meu fin
contemprar, ò que se ve
nos protectores dà fee,
que, anque nè admirazón,
alábase à devocion,
y el ver los Reyes a pie.

Vemos, en primeiro lugar, como Anselmo Feixoo e Montenegro establece unha diferenciación entre un “aquí” (implícito) e un “alá” (explícito), que non semella ser máis que unha diferenza entre Galicia e Madrid. Desta maneira, a “soidade” do poeta, e por iso escribimos esta palabra entre aspas, redúcese unicamente a “alá” (“...non teño amigo/alà, que volva por min”). De todos os xeitos, o autor afirma que simplemente se dedicará a contar as súas impresións, e a realizar unha gabanza dos reis por iren a pé. Os monarcas son presentados polo poeta como “protectores da fe”, a pesar de que para el isto “no é admirazón”. Con moita probabilidade, semella que o segundo dos Feixoo e Montenegro está a realizar unha crítica á persecución das persoas que profesan unha relixión diferente da católica. Non obstante, a dita desconformidade non se fará patente até a última estrofa, polo que é ben continuarmos coa análise referíndonos á terceira décima, que é a seguinte:

Ora pois vou camiñando,
sabe Deus que levo medo,
e por si acaso me quedo
non digan cómo nin cando.
A trompicòs vou andando,
que meterme na posseía [=poesía]
foy en min gran loucaria.
Mais no causo que se exprica
eu peeso que il mesmo indica,
es sagrada simpatía.

A temática metaliteraria faise nesta estrofa máis que evidente. Álvarez Blázquez (1959:268) asegura nunha nota a rodapé que esta décima tráelle a reminiscencia daquela composición de Lope de Vega cuxo *incipit* era *Un soneto me manda hacer Violante*, da cal xa fixemos mención neste traballo ao falarmos de Xoán Correa Mendoza. Os paralelismos son evidentes. Afirmar nesta terceira décima o autor o temor que lle causa a súa condición de poeta, pois para el meterse na poesía foi “gran loucaría”.

Tamén de contido metaliterario é a cuarta décima, na cal seguimos achando puntos en común coa composición de Lope de Vega antes citada:

Non sey como sayrey
de esta dezma que me espera,
porque a mín me desaspera
vèr, que os vocabros que sey
todos acaban en ey,
os que Alà acaban en e,
y anque ay Jesè, e Josuè
non quisen vsar de historias
pra pintar no Rey à Grorias,
y en España antigua fee.

O poeta afirma sentirse atrapado e acurrulado, de xeito que non sabe se sairá con ben da empresa que iniciou ao realizar esta composición. Novamente establece a voz do texto unha distinción entre un “aquí” (implícito) e un “alá” (explícito), distinción que fai presente a diferenciación idiomática entre Galicia e Madrid, desta vez a través da afirmación de que todas as palabras que el coñece que rematan en <-ey> (<-ei>) finalizan alá en <-e> (<-é>). Non debería sorprendernos que o autor expoña o carácter diferencial do galego con respecto ao español, sobre todo se temos en conta que o seu irmán Frei Benito Xerónimo foi unha das primeiras persoas que alzou a voz para defender a idea de que o galego e o portugués eran linguas diferentes da española e non dialectos desta última, tal e como viña fomentando o poder xa desde séculos atrás. Por outra banda, Anselmo Feixoo rexeita explicitamente a utilización de referencias bíblicas, tan do gusto (xunto coas mitolóxicas) da poesía barroca no noso país.

Finaliza a composición cunha última décima en que o poeta realiza a “gabanza” dos reis:

O Monarchas Espellados,
o meu Rey, è miña Reyna,
ningun como vos se peina
de vaiso dos Estrellados:
Deus vos puso Coroados
en España, porque via,
que na terra non avia
quen pudesse dâr terror
a Mouros con mais valor,
y Catholica porfia.

Esta loanza a Filipe V e á súa esposa é tan simple nos parámetros usados que semella rozar o plano irónico. Presenta interese a aparición do tema do “determinismo”, da crenza existente no Antigo Réxime de que os monarcas eran colocados providencialmente nos tronos para gobernaren o destino dos seus súbditos. Mais o autor asegura que a divindade colocou no poder o quinto dos Filipes e máis á súa raíña debaixo dos “Estrelados”. Se ben en 1705 os rexedores e eclesiásticos composteláns berraron a favor do arquiduque Carlos de Austria e incluso ameazaron con dirixir unha anexión política entre Galicia e Portugal (Cfr. Saavedra, P.; 2007c:122-123), en 1719 todo o país, coa actual capital á cabeza, garantiría inconscientemente a tranquilidade do monarca no poder, xa que os nosos conterráneos tiñan como obxectivo primordial defendérense dos ataques británicos. Expliquemos o caso. Segundo indica Pegerto Saavedra (2007c:124-127), a política de Giulio Alberoni, conselleiro de Filipe V, provocou que a armada inglesa realizase ofensivas contra as nosas costas, chegando a ocupar Ribadeo e a exixir o pagamento dunhas cantidades desorbitadas a cambio de non asaltar Compostela. No entanto, foi unha vez máis o pobo quen caeu na obriga de coller as armas e de expulsar definitivamente os ingleses en Novembro dese mesmo ano. Tendo en conta que este feito contribuíu á consolidación do monarca no trono, e que o escudo compostelán inclúe unha estrela situada enriba do sepulcro do Apóstolo, todo parece indicar que o poeta debeu ter en mente este feito histórico á hora de compor o texto.

Por outra parte, Anselmo Feixoo e Montenegro resalta o feito de que os reis combaten os chamados “mouros” con “Catholica porfia”. Mais os reis non só loitan contra os árabes, senón que aterrorízanos. Aproveitan contra

eles, xa que logo, a súa situación de superioridade outorgada polo poder da Coroa. Deste xeito, todo semella un xogo poético, unha crítica encuberta do autor á loita contra musulmán, sobre todo tendo en conta que esta naquel momento non era máis dura nin represiva do que o foi en tempos anteriores.

É este un poema, como puidemos apreciar, que reflicte algúns dos ideais da Ilustración (igualdade de razas, “determinismo” que se converte case en “regalismo”,...). Está constituído por 50 versos, distribuídos en cinco décimas de arte menor, dotadas todas elas dun ritmo vivo e rápido, provocado polo seu carácter apenas descritivo. A súa orixinalidade radica sobre todo na súa temática, pois estamos ante o primeiro poema que trata de modo case exclusivo o tema metaliterario.

3.c.3) *Escoyten que falo eu*, de Plácido Feixoo e Montenegro:

Plácido Feixoo e Montenegro naceu en Granxa de Mato (Allariz) no ano 1682. El constitúe o último elo da cadea familiar de escritores, iniciada por Antonio Feixoo Ulloa e continuada polos seus tres fillos Benito Xerónimo, Anselmo e Plácido. Tanto o pai como o irmán máis vello (sobre todo o segundo) acadaron sona de bos escritores en español, lingua na que consta que escribiron, se non toda (pois quen sabe se algún día encontraremos textos seus en galego), si a meirande parte da súa obra.

Canto a Plácido, este tiña fama de ser un home enxeñoso e de posuír un gran sentido do humor, mais tamén de ser un home de carácter apaixonado e conquistador empedernido, o cal sorprende se temos en conta que non sabemos de ningún poema de amor da súa autoría. Casou dúas veces e morreu en 1749 na súa vila natal.

Plácido Feixoo, alén de coa composición que neste momento nos ocupa, probou sorte no certame de Juan de Aritzia con outro poema en español. Ambos os textos foron publicados no volume das *Sagradas Flores del Parnasso...* (1723). Non parece recibir dunha maneira clara este autor a influencia do seu irmán Frei Benito como si semellaba recibila o seu outro

irmán, Anselmo. Porén, as teorías lingüísticas do Padre Feixoo deberon ser convincentes tanto para el como para Anselmo, pois antes das súas respectivas glosas figura no orixinal a inscrición: “En Idioma Gallego” (e non “En dialecto gallego”). Precisamente en relación con isto cómpre indicarmos que este poema que nos dispoñemos a comentar suscitou un grande interese entre os estudosos da historia social da nosa lingua. Inicia a composición:

EScoyten que falo eu
na miña lingua galega;
que anque teño à musa lega
e pra copras non naceu:
Vn ha Nay que me pareu,
y outra bella miña tia
deron connigo à porfia,
sobre, ò Galego falar;
enil me mandan glosar
el acaso de este dia.

O suxeito lírico, como é evidente, pretende captar a atención dun hipotético auditorio, utilizando fórmulas vocativas, tal e como fixeran autores galegos anteriores, sendo este o caso de Xoán Antonio Torrado. Nesta ocasión, si acerta Xosé María Álvarez Blázquez (1959:270) cando afirma que Plácido Feixoo Montenegro escribe no noso idioma empurrado “por instancias familiares”. Isto é debido, no caso de Plácido, a unha suposta concepción prexuízosa da súa lingua, pois afirma que esta “pra copras non naceu”, de modo que precisa ampararse na presumíbel insistencia da súa nai e da súa tía (as cales, por certo, deducimos que son de avanzada idade). Mais todo isto talvez sexa un xogo poético cargado de fina ironía, pois na segunda estrofa lemos:

Pero eu ben podó dezir,
que anque en ela me criey
e inda falar nona sey,
nin e inda à sey escribir:
Mas por non dar que sentir
a Nay que en min se revè,
gardando de fillo a fee,
dijen, eu porey na glossa
vnha acción tan religiosa,
y el vèr los Reyes a pie.

Estes versos ben lembran o inicio do romance de galego de Xosé Guerrero Lasso de la Vega, onde o autor afirmaba que non coñecía a lingua en que

estaba a escribir. No entanto, se no caso do escritor madrileño a falta de dominio idiomático era patente, observamos como Plácido Feixoo escribe nun galego case perfecto (apenas o único castelanismo que encontramos “Calle”, e para iso vai sempre en maiúscula referíndose ás rúas de Madrid), polo que esta décima reflectiría unha situación case surrealista. Na nosa opinión, estes versos constitúen unha crítica, agochada detrás dun manto de ironía, ás persoas que sendo galegas negan coñecer a lingua do país, unha crítica similar á que realizará 131 anos despois Xoán Manuel Pintos n’ *A Gaita Gallega* (1853). Desta maneira, Plácido Feixoo e Montenegro afirma que escribe en galego unicamente por lle cumprir o seu gusto á nai, semellando toda esta historia ser froito dun artificio poético.

Despois destas dúas estrofas introdutorias, inicia o poeta a narración do acontecemento que deu lugar á creación do volume das *Sagradas Flores del Parnasso...* (1723). Na terceira décima podemos ler o seguinte:

A Reyna, è o Rey sairon
polas Calles de Madril,
gran dita foy de ela, è dil,
cando, ò Sacerdote viron!
Epois do Coche sairon,
dandolle à Calle alegría,
en juntarse à gallardia
do Rey do Ceo, e da terra;
calquer que dixer non erra,
es sagrada sympatia.

Achamos aquí unha moi breve descrición do feito histórico que inspirou a creación do poema, a cal deixa intuír un certo sarcasmo na loanza aos reis, xa que efectuaron un acto tan caritativo que sería propio do mesmo Deus, tal e como se desprende do “en juntarse à gallardia/do Rey do Ceo, e da terra”. Esta figura hiperbólica, que incluso no seu día podería considerarse herética (se non for entendida como un exercicio de ironía), introduce a “magnificación” de Filipe V á que asistiremos na cuarta décima:

Alegraivos Españos,
pois que tendes vn Rey santo,
que pode servir de espanto
a todas as mais Nazos:
ofreceille os curazos,
pois en todo o mundo e
sabido como A. B. C.

que na nosa Chritiandade
ay os Reys gran lialdade,
y en España antigua fee.

Nunha lectura superficial, aparecería o monarca, como podemos ver, caracterizado como un home santo, motivo polo cal os españois deben estar orgullosos e ofrecerlle os corazóns. Utilizaría, pois, Plácido Feixoo e Montenegro, unha técnica similar á que no seu día usou Xoán Correa Mendoza para a loanza de Alonso III de Fonseca. Mais coñecemos o ton irónico do poeta para a gabanza dos reis a través recoñecemento da lealdade que a cristiandade profesaba cara aos monarcas, calidade que era considerada de maneira tremendamente positiva naquela altura, mais que entra en contradición coa realidade se temos en conta as constantes disputas entre Igrexa e Coroa producidas durante o reinado de Filipe V.

Finaliza a composición cunha clara referencia ao premio do certame, utilizando Plácido Feixoo unha fórmula relativamente similar á de Xoán Correa Mendoza e á de Fabián Pardiñas Vilardefrancos:

A la meus versos che entrego,
e si acauso Juan de Ariztia
nun Engeño de Galicia
achatures cousa de apego,
a ti me escofo, è me chego
pra principiar a librería,
y aprinde da vizarria
con que os Reys à enferma derõ,
pois con amor ofijeron,
y Catholica porfia.

Nesta décima, pois, o autor diríxese a Juan de Ariztia (ou sexa, á persoa que convidou os poetas a que glosasen aquela quintilla en español) para que, aprendendo da magnificencia dos reis, dea en lle conceder o premio da librería, o cal foi parar, como dixemos anteriormente, ás mans de Diego Torres Villarroel.

Este poema de Plácido Feixoo e Montenegro, tamén constituído por 50 versos distribuídos en cinco décimas, é moito máis simple que o texto que presentou o seu irmán Anselmo ao mesmo certame. A pesar da predominancia do carácter descritivo, o dinamismo expresivo que presenta o poema é positivo. Polo demais, podemos dicir que estamos ante unha

composición elaborada sen grandes artificios retóricos, a medio camiño entre a poesía de inspiración popular e a culta.

3.c.4) Diego Antonio Zernadas⁴⁰ e Castro:

Se ben en autores precedentes, como é o caso de Anselmo Feixoo e Montenegro, puidemos apreciar claras influencias do movemento da Ilustración, despois de Frei Martín Sarmiento (quen é autor dun coloquio parateatral en lingua galega), é Zernadas o primeiro ilustrado que utiliza o verso expresado na lingua do país e, desde logo, o máis frutífero escritor na nosa lingua durante o chamado Século das Luces. Aínda que Francisco Fernández del Riego (2002:24) afirma que o Cura de Fruíme é “un non ilustrado”, nós coincidimos con Rivas Troitiño (1998:162) en consideralo como “un auténtico ilustrado”, e incluso facemos nosa a seguinte frase de Xulio Pardo de Neyra (2002:59): “Diego Antonio de Zernadas constitúese como un *ilustrado* de pleno dereito”. A noso parecer, xa a simple defensa que realiza de Galicia e dos galegos móvese nos mesmos parámetros que as argumentacións xeradas polo espírito da Ilustración, como veremos ao analizarmos os seus versos. E non só isto, o feito de que no volume II da súa obra completa figure unha longa epístola en forma de romance escrito en lingua española (concretamente o poema número XLI) dirixida a Frei Benito Feixoo e Montenegro, denota na nosa opinión non só que o Cura de Fruíme sentiu admiración polo sabio bieito allaricense (admiración que debeu ser mutua, polo que deducimos do texto), senón tamén que Zernadas e o Padre Feixoo deberon compartir unhas ideas comúns.

⁴⁰ Podemos encontrar no apelido deste autor a flutuación entre “Zernadas” e “Cernadas”. A pesar de que os editores da súa obra optaron pola segunda opción, este escritor asinaba sempre como “Diego Antonio Zernadas y Castro”, de aí que respectemos a grafía que el utilizaba. Por outra parte, encontramos unha ampla biografía de Zernadas e Castro nos volumes da súa obra completa, escrita por un autor anónimo (vid. Cernadas y Castro, D. A.; 1988). Para unha exposición estruturada e sintética da traxectoria vital deste autor, vid. Rivas Troitiño, J. M. (1977:21-40), e para un estudo xenealóxico de Zernadas, vid. García Cortés, C. (2002).

Naceu Diego Antonio Zernadas e Castro no ano 1702 (aínda que hai quen afirma que veu ao mundo en 1698, como é o caso de Murguía, 1999:154; de Couceiro Freijomil, 1951:276, I; ou de Filgueira Valverde, 1979a:365), sendo bautizado o 18 de Marzo, algo máis de cinco meses antes da creación do primeiro texto poético galego do XVIII (Cfr. Rivas Troitiño, J. M.; 1977:21). Era fillo de María de Castro e do “secretario Antonio de Zernadas”, quen casou en segundas nupcias con Bernarda Méndez. Na opinión de Rivas Troitiño:

Quizás la muerte temprana de la madre o el matrimonio segundo del padre motivan ese extraño silencio respecto a su familia en la obra de Diego Antonio, propenso siempre a recuerdos de su ciudad y datos de su entorno a lo largo de su producción (Rivas Troitiño, J. M.; 1977:23).

Durante a súa infancia estudou latín cos xesuítas, formándose posteriormente como eclesiástico na Universidade de Santiago de Compostela, recibindo o grao de bacharel en Teoloxía o 31 de Xaneiro de 1729. Con 28 anos ocupou o altar de Fruíme, aínda que non foi ordenado no seu cargo até o 26 de Decembro de 1731, en Betanzos (Cfr. Rivas Troitiño, J. M.; 1977:23 e 25). Segundo recolle Rivas Troitiño (1977:25-26), sentiuse Zernadas e Castro nun primeiro afluxido por lle tocar en sorte tal destino, pois vía esta parroquia pertencente á xurisdición de Noia como un terreo áspero e inhóspito e, malia vivir a tan só cinco leguas da súa cidade natal, Compostela, o seu corazón estivo posuído por un sentimento de compunción até que entrou na igrexa para tomar posesión do seu cargo e viu a imaxe da Virxe das Dores. Desde aquel momento quixo permanecer como párroco de San Martiño de Fruíme. A pesar dos certos complexos que semella que lle ocasionou (a xulgar polas réplicas que lle realiza ao catedrático xubilado o Padre Flórez) o feito de ser un “Cura de Aldea”, tal e como el se autodenominaba, o certo é que Zernadas e Castro desenvolveu alí un gran labor intelectual e pastoral. E en Fruíme morreu o 30 de Marzo de 1777 (de aí que tamén reciba o nome de “O cura de Fruíme” ou “Primeiro cura de Fruíme”), a pesar de recibir ao longo da súa vida varias ofertas de ocupación da reitoral de parroquias teoricamente máis apetecíbeis. Os seus restos estiveron perdidos até 1958, ano do que data a inscrición que reza na súa lápida, reproducida a seguir:

AQUI YACEN LOS RESTOS/ DE/ D. DIEGO ANTONIO/ CERNADAS Y CASTRO/
CURA DE FRUIME/ NACIÓ EN COMPOSTELA,/ HONRÓ AL APÓSTOL/
EXALTÓ A GALICIA/ Y DEFENDIÓ SU HISTORIA./ SU FAMA LLEGÓ LEJOS./
PERMANECIÓ MODESTO/ AL SERVICIO DE DIOS/ EN SU PARROQUIA/
DESDE 1730/ HASTA SU MUERTE/ PARA EL SEÑOR EL DÍA 30/ DE MARZO DE
1777./ E. G. E./ FRUIME Y SU COMARCA,/ AL REAPARECER EN 1958/ LOS
HUESOS DEL PASTOR/ NO OLVIDADO, DEDICAN/ ESTA LÁPIDA A SU
MEMORIA.

O groso da súa obra foi publicado en sete tomos e con carácter póstumo nas *Obras en Prosa y en Verso del Cura de Fruíme D. Diego Antonio Cernadas y Castro, Natural de Santiago de Galicia (1778-1781)*, obra da que existen hoxe en día dúas edicións facsimilares, unha de 1988 e outra de 2003. Con todo, semella que o Cura de Fruíme, que xa publicara algúns traballos mentres estaba aínda vivo (as súas obras máis serias, segundo José Manuel Rivas Troitiño; 1977:42-43), todos eles en español, “declarouse en contra da posibilidade de reunión da súa obra en vida” (Cfr. Pardo de Neyra, X.; 2002:140).

Non é tarefa doada saber con certeza quen foron os recompiladores. Sabemos por Rivas Troitiño (1977:47) que Ramón Otero Pedrayo (nunha obra á cal non tivemos acceso) apuntou que poderían ser os principais Mateo Taboada e Vicente Moñez, mentres que o estudoso que citamos en primeiro lugar engade o nome de Joachim Ibarra. Desde logo, Ibarra foi o impresor dos sete volumes, polo que talvez tivese algo que ver coa dita recompilación.

Unha vez realizada esta contextualización, é ben realizarmos agora a análise dos textos galegos de Zernadas e Castro⁴¹, seguindo a orde establecida por Xulio Pardo de Neyra (2002:142-194).

3.c.4.1) Ronca del rio Miño:

A composición curta *Ronca del rio Miño* é a primeira en galego das que encontramos no volume I da obra completa de Diego Antonio Zernadas e Castro, ocupando o número XXXIII do mesmo. Por tanto, foi publicada en

⁴¹ Só excluimos un diálogo parateatral bilingüe, xa que neste (como nas obras teatrais de Zernadas e Castro) predomina o español sobre o galego.

1778. Trátase dun poema curto, a primeira vista enigmático (mais de doada comprensión se é lido en relación a outros textos seus deste mesmo volume) e no que os paratextos, escritos na lingua de Castela, cobran unha especial relevancia, até o punto de que neste caso funcionan como complemento do título. Así deberon entendelo os editores que se achegaron xa no século XX a este texto, pois como era de esperar, tal e como aparecía no orixinal, antes da edición do poema figura sempre a seguinte inscrición, a cal reproducimos respectando a disposición, as cursivas e as maiúsculas do volume orixinal: “*Suponiendo que se llama Miñán la fuente/ que á alguna distancia de Lugo es origen/ del Miño, se le oye a este en su lengua/ patricia, hablando con la madre./ la siguiente/ RONCA DEL RIO MIÑO*”. Poderíamos pensar que este é o título completo do texto, mais dada a colocación da frase “Ronca del río Miño”, e tendo en conta que aparece remarcada en maiúsculas, debemos como lectores supor que ese é o título da composición e que as oracións precedentes integran un paratexto explicativo.

Trátase dun poema de curta duración, composto unicamente por dez versos de arte menor, tal e como vemos a seguir⁴²:

Cando tanta festa fan
miña Nay como se roxe,
á esta nova fonte de hoxe,
que será de tí, Miñan?
tempos ven, e tempos van;
cae Miñán, quen subeu onte;
póñase ben alta á fonte,
que non hé, por mais que o pense,
para beixarme en Ourense
no ollo da miña ponte.

Presenta o texto tres lecturas posíbeis. Na primeira, a máis superficial, teríamos a fonte a escoitar o seu fillo o río Miño, voz narradora da composición. Deste modo, o Miño sentiríase preocupado polo destino da súa nai, pois esta é unha fonte pequena e con pouco caudal, de modo que non sería suficiente para igualar o Miño no seu paso pola ponte Ourense.

⁴²As citas referentes a toda a obra zernadiana están tomados das edicións facsimilares indicadas na bibliografía. vid. Cernadas y Castro, D. A. (1988 [1778-1781]) e vid. Pardo de Neyra, X. (2002:336-375).

Nunha segunda lectura intermedia (non por iso pouco grave), decatámonos de que o texto fai referencia a Francisco Izquierdo e Távira, tal e como puxeron de manifesto tanto Carlos García Cortés (2002:233-234) como Xulio Pardo de Neyra (2002:198-204). Segundo este último estudoso, a composición faría referencia á festa organizada en Lugo con motivo da inauguración da nova fonte, situada nas terras parroquiais de Fonmiñá (nas proximidades de Meira), e que naquel momento era considerada a orixe do río Miño (Cfr. Pardo de Neyra, X; 2002:201), de aí que apareza caracterizada como nai deste. Foi Francisco Izquierdo Távira quen encargou a construción desta fonte, de maneira que xa temos a alusión non explícita ao bispo lugués.

Xa nunha terceira lectura, o poeta cuestiona o futuro da dita construción. Isto conségueno Zernadas e Castro, como é evidente, a través da identificación fonética entre “Miñán” e “mañán” (mañá)⁴³, de maneira que o poeta está a dicir que nada é perpetuo, que o tempo pasa e que a fonte nova algún día será fonte vella e, inevitabelmente, desaparecerá. De ser isto así, estaría a tocar a composición o tema do *tempus fugit*, tan do gusto da poesía e da arte do século XVIII. Mais tamén “cae Miñan, quen subeu onte”, dinos o poeta no verso sexto, polo que xa apreciamos que Zernadas e Castro realiza unha advertencia ao bispo Izquierdo, polo que deixa entrever un certo descontento pola actividade construtora do prelado lugués, de modo que esta constitúe a primeira das tres composicións breves que, xunto con outros dous textos escritos en español (colocados non por casualidade un antes e o outro despois dos tres poemas galegos), conforman unha serie de poemas en que Zernadas e Castro manifesta unha actitude crítica coa política do episcopado lugués.

⁴³ De feito, o vocábulo “Suponiendo” que encabeza o paratexto suxire que alteración entre Miñá e Miñán debeu ser intencionada co obxectivo de identificar Miñán con mañán. Pénsese a este respecto que, dadas as circunstancias sociolingüísticas da época, sería bastante probábel que Zernadas e Castro descoñecese a forma dialectal (normativa a día de hoxe) “mañá”, ou que simplemente preferise non utilizala debido aos máis diversos motivos.

3.c.4.2) *Befa do Rio da Chanca desairado da fonte nova:*

A seguir da *Ronca del rio Miño* sitúase este poema que agora nos ocupa, polo que ten asignado o número XXXIV no volume I da obra completa de Diego Antonio Zernadas e Castro. A súa colocación non é casual, pois continua coa serie de poemas referentes a Francisco Izquierdo. Tamén como a *Ronca del rio Miño*, está composto unicamente por unha décima constituída en versos octosílabos, tal e como podemos ver a continuación:

Vendo ó posto alto, que atranca
á fonte do Castiñeiro,
sae á opoñerse un regueiro
á carreira, dando á a Chanca
coa cobiza, con que arranca
furóu, volvéu e tornóu;
mais por mais que andou é andou,
nada fixo coa sua aquela,
que o Bispo votou por ela,
é á fonte á a praza levou.

Xa o propio título suxire o contido da composición, sendo importante para a comprensión dos versos que vimos de reproducir. O vocábulo español *befa* leva aparelado o significado de “desprezo”, e incluso de agravio, dependendo do contexto. Está a nos dicir o poeta, pois, que o río da chanca, enfadado, sentiuse desprezado pola fonte do monte Castiñeiro. Como é evidente, o título presenta unha clara utilización do recurso da prosopopea, pois estalle o autor a atribuír a dous seres inanimados calidades propias dun ser humano. É doado deducir que isto supón unha metáfora alusiva ao contido da décima. Como xa explicou no seu día Xulio Pardo de Neyra (2002:202), neste poema son mencionados tres elementos xeográficos: o río da Chanca (que en realidade é o río da Fervedoira, mais que desemboca no Barrio da Chanca, de aí o nome), o regato Valderas (que recollía a auga de varias fontes situadas no monte Castiñeiro), e mais as propias fontes do monte Castiñeiro. Mais que ten que ver todo isto con Izquierdo? Realmente, a composición está a nos narrar os acontecementos dunha canalización de auga feita por mandato do prelado lugués, tal e como recolle Xulio Pardo de Neyra:

O río da Chanca preséntase como cobizoso do caudal que posuía, que, aínda que “furóu, volvéu e tornóu;/ mais por mais que andou é andou,/ nada fixo coa súa aquela” (vs. 6-8), non conseguiu que o prelado se decidise pola súa entidade para proxectar o referido abastecemento (Pardo e Neyra, X.; 2002:202).

O río da Chanca, que pretende ser o escollido para a dita canalización, observa como o regato Valderas sae a se opor a unha fonte do monte Castiñeiro, optando finalmente Francisco Izquierdo por realizar o abastecemento coa auga desta última, malia as tentativas do río da Fervedoira. Como é evidente, neste poema xa latexa o malestar do pobo lugués coas obras encargadas polo bispo, o cal xa se fai explícito no texto número XXXVI (en español) deste mesmo tomo, o cal pecha a serie:

(...)
Con terrible oposición
de Lugo en el noble cielo
iba tomando gran vuelo
de la discordia el dragon:
(...)

Finalmente, destacamos o nomeamento explícito de Francisco Izquierdo e Távira a través da referencia ao seu cargo eclesiástico que encontramos no verso 9 (“que o Bispo votou por ela”), tal e como acontecía no verso 8 da composición número XXXII, referente á fonte da Magdalena e escrita en español (“el Obispo hizo una y buena”). Desta maneira, o autor permite identificar o prelado sen ningún tipo de dúbidas.

3.c.4.3) *Desengano ao Pozo da Pinguéla:*

Tendo asignado o número XXXV no volume I da obra completa de Zernadas e Castro, constitúe este *Desengano do Pozo da Pinguéla* o seu último poema galego relacionado coa figura de Francisco Izquierdo e Távira. Como os textos galegos precedentes relacionados con este, pon a composición en cuestión o labor “construtor” do prelado lugués. Unicamente está formado o texto por unha soa décima en versos de arte menor, como vemos a seguir:

Si unha pingóla querían
de ti pozo da Pinguéla,
os que ardian mais por ela
sempre en *valde* cha pedían:
postos *nas cordas* se vían,
porque unha gota lles deras;
mais agora en valde esperas;
non che queren aque tes,
aunque de valde lla des.

Como indica Xulio Pardo de Neyra (2002:202), o pozo da Pinguela era unha coñecida fonte de auga no Lugo da época, a cal (a xulgar polo poema) debeu contar no seu día cun certo caudal. Porén, coa construción da fonte da Praza do Campo, realizada por mandato de Izquierdo e Távira, o pozo da Pinguela quedou completamente desprazado. De aí o acertado título.

Por outra parte, presenta un grande interese o xogo de palabras existente entre “valde”, “en valde” e “de valde”. Así, mentres no cuarto verso o poeta explica como a xente enchía baldes (“en *valde* cha pedían”), no verso sétimo a voz poemática expresa como o pozo da Pinguela agarda “en valde” (en balde) que aqueles tempos tornen. Novamente nos presenta Diego Antonio Zernadas e Castro unha situación antitética entre un antes e un despois, neste caso entre un pasado dourado e un presente solitario, de maneira que os habitantes de Lugo xa non queren a auga do pozo da Pinguela nin aínda que llela proporcionen gratuitamente e sen esforzo (“de valde”).

Na versión orixinal, por outra banda, tanto o vocábulo “*valde*” do verso cuarto como as palabras “*nas cordas*” do verso quinto aparecen remarcadas en cursiva. No primeiro caso temos claro que podería tratarse dunha referencia ao vocábulo latino *ualde*, que significaba “moito”, “en moi gran cantidade”,... (ás veces, dependendo do contexto, tamén podería adquirir o significado de “desigual”); ou en todo caso dun modo de pór de manifesto que a palabra “valde” é independente de “en”, de maneira que non conforman a frase feita “en balde”. No entanto, presenta máis dificultades saber o motivo polo que o autor decidiu destacar “*nas cordas*”, causa que non podemos saber con certeza. Á nosa cabeza veu a hipótese de que talvez se trate dunha paronomasia latina, de maneira que teríamos: *nas cordas*<*nascor das* (é dicir, verbo *nascor* +

segunda persoa do presente do verbo *do: das*). O verbo latino *nascor* significaba “nacer”, sendo a forma galega procedente da variante latina *nascere*. Deste xeito, de ser isto así, o autor estaría a nos dicir que a auga do pozo da Pinguela era tan cobizada que incluso a xente renacía ao consumila, que incluso daba o propio nacemento, co cal estaríamos ante unha clara utilización do recurso da hipérbole.

Finalmente cómpre dicir que, como é evidente, o poeta critica a construción desta nova fonte (a cal considerase talvez innecesaria), de maneira que a voz narradora pretende que nos sintamos identificados co pozo, que sente nostalxia (claro exemplo de prosopopea) dun tempo que quizais xa nunca tornará.

3.c.4.4) Eloxio de Francisco Garrido:

Xusto a seguir dos poemas que conforman a serie alusiva ao bispo de Lugo Francisco Izquierdo e Távira, achamos no volume I da obra completa zernadiana o poema número XXXVII, o cal leva por título: *En elogio del Ilustrísimo señor Garrido, Obispo de Córdoba, natural del lugar de Berdusido en el Reyno de Galicia*. Como facilmente podemos intuír, constitúe o texto un eloxio de Francisco Garrido de la Vega, bispo de Córdoba por aquel entón, nacido na freguesía pontevedresa de San Martiño de Verducido. A composición foi elaborada a partir dunha cantiga popular que será glosada polo poeta. Este será un recurso que encontraremos noutras composicións da autoría do Cura de Fruíme, e que non será exclusivo da súa poesía, pois como todos sabemos 85 anos despois da publicación deste texto Rosalía de Castro tamén se valerá de cancións populares para realizar os seus poemas de *Cantares Gallegos* (1863). Desta maneira, tanto Zernadas como Rosalía realizan poemas completamente novos a partir da tradición musical do pobo galego. Con todo, existe unha clara diferenza entre os dous poetas. Zernadas e Castro é orixinal por facer glosas de cancións populares, mentres que a orixinalidade de Rosalía de Castro vén dada por introducir unha estrofa dun cantar

(normalmente ao principio, mais tamén pode darse o caso de que apareza ao final) en cada un dos poemas que conforman o mencionado libro.

A cantiga glosada polo Cura de Fruíme é a seguinte:

Berdusido, Berdusido,
con todos teus arredores,
non te chames Berdusido,
chamate xardin de froes.

Debemos especificar que reproducimos esta copla utilizando a mesma ortografía que usou o propio Zernadas no orixinal.

Por outra parte, tendo presente esta cantiga, comezamos a nosa análise deste poema zernadiano. Nel, a voz poemática diríxese ao lugar de Verducido para felicitalo por ser a terra natal de Francisco Garrido, tal e como vemos na primeira décima:

*Berdusido*⁴⁴, anque un lugar
fuche sempre de proveito,
hoxe con mellor dereito
te podes d'eso alabar:
moito che ten, que envexar
as terras de este partido,
pois un fillo teu querido
un ser tan novo che dá,
que non parece, que é xá
Berdusido, Berdusido.

Apreciamos como o poeta afirma que San Martiño de Verducido sempre foi un lugar magnífico, mais esta súa condición viuse ampliada por ser o berce do bispo Garrido. Esta idea que extraemos desta primeira estrofa será tamén a predominante na segunda e na terceira. Deste modo, temos na segunda décima:

¿Canto outras terras, que vés,
que dan bó trigo, é bó millo,
darian por tér un fillo,
Garrido, como ti tés?
excusas mais corrachés,
é xóeles, para póres,
raya entre as terras mellores,
porque ningunha acharás
tan guapa, como hoxe estás,
con todos teus arredores.

⁴⁴ Respectamos en todas as citas extraídas deste poema todas as cursivas do orixinal.

Observamos como a voz narradora comunica a Verducido que non lle ten nada que envexar ás terras que son fértiles en produtos importantes como son o trigo ou o millo, pois deu un home que se converteu nunha personalidade tal que compensa as hipotéticas carencias que esta parroquia puidese ter no plano agrícola. Por este motivo, Verducido converteuse nunha das mellores terras, na opinión do suxeito lírico.

Cómpre chamarmos a atención sobre o xogo de palabras que encontramos no verso 14 da composición. Zernadas utiliza nesta ocasión a palabra Garrido cun dobre significado, xa que alude tanto ao apelido do bispo de Córdoba como ao adxectivo “garrido” (guapo, esvelto,...). Este mesmo recurso encontráremolo na terceira estrofa, tal e como podemos ver no seguinte extracto:

Tendo pois, por fillo un home
de tan gran merecemento,
ó seu nobre nacemento
basta para darche nome:
xá ninguen ná boca tome,
que non és moi conecido
lugar, pois si ó teu *Garrido*
fruxe do teu terrón é,
non hay razon para qué
non te chames Berdusido.

Convértese pois Verducido nun lugar coñecido, xa que é a terra natal dun home da talla de Garrido. Por outra banda, cómpre comentarmos que a alusión ao “nobre nacemento” deste bispo non é casual, xa que sabemos por Xulio Pardo de Neyra (2002:205) que os parentes de Francisco Garrido preitearon pola súa fidalguía na Real Chancelería de Valladolid. A orixe nobre desta familia non debía de ser oficialmente aceptada no momento da redacción do poema, de modo que dá a impresión de que o poeta debeu apoiar o homenaxeado na loita polo recoñecemento do berce fidalgo da súa familia.

Mais se a gabanza a Francisco Garrido permanece latente en todo o texto, será a partir da cuarta e definitiva décima cando esta se manifeste dunha maneira explícita:

Eu vexo, que ese señor
é das vertús un tesouro,
é *Garrido*, como un ouro,
é de Galicia unha fror:
ténlle ós probes moito amor,
é moi sabio entre os Doutores,
é un Bispo dos mellores;
é pois no terruño teu
tal ramallete nacéu
chamate xardín de frores.

Aparece Garrido caracterizado como un home sabio, virtuoso, caritativo e *garrido*, sendo “de Galicia unha fror”, polo cal Verducido pode chamarse “xardín das flores”.

Mais esta composición, alén dunha loanza ao bispo homenaxeado, encerra un gráfico retrato da idiosincrasia galega. E é que desde a nosa sociedade tradicional o ser galego caracterizouse sempre por un marcado localismo. Se reparamos noutros poemas laudatorios que analizamos nesta tese, observamos que nas composicións que gaban conterráneos nosos existe en todo momento algún tipo de alusión ao seu lugar de orixe, mentres que nas loanzas de personaxes foráneos por norma xeral, e salvo excepción, non achamos este tipo de referencias. Podemos exemplificar isto tanto coa *Cançon galega en loor de Don Diego das Mariñas Parragués*, onde encontrabamos mencións positivas a Betanzos, tal e como puidemos ver ao comentarmos este poema; como cos sonetos elaborados en memoria das honras fúnebres de Margarida de Austria, carentes de alusións espaciais. Por este motivo, non debe de estrañarnos que Zernadas e Castro realice unha composición de gabanza a Francisco Garrido partindo dunha cantiga popular que caracteriza positivamente o seu chan natal.

3.c.4.5) *Se pudiera darche os tranchos:*

A última das composicións galegas deste tomo I da obra completa de Zernadas e Castro, a cal ocupa o número XXXIX neste volume, é este poema titulado (polo seu *incipit*) *Se pudiera darche os tranchos*. Antes da edición do texto no volume orixinal podemos ler: “A D. Manuel de Arcos, natural de

Galicia, y vecino de Madrid". Manuel de Arcos, xa sinalado por Rivas Troitiño (1977:113) como unha das amizades do Cura de Fruíme, foi un capitán galego que exerceu en Madrid a súa carreira profesional (Cfr. Pardo de Neyra, X.; 2002:205). Nesta composición, unha décima escrita en versos de arte menor, o autor diríxese ao militar galego do seguinte xeito:

Se pudiera darche os tranchos,
que eu sin dentes mamó acá,
meu *Arcos*, ben craro está,
que che virían moy anchos:
por alá componse os panchos
de menestra, ensaladiña,
sorbetes é garapiña;
mais eu posto donde estóu,
por canto hay alá non dóu
o rabo d'unha sardiña.

No verso terceiro, ou mellor dito na alusión a Arcos que podemos ler nel, observamos como o texto confirma o paratexto. Segundo Xulio Pardo de Neyra (2002:205), o poema realiza unha loanza dos produtos gastronómicos galegos en contraposición aos foráneos. Podemos apreciar aquí, entón, o carácter triunfalista da defensa de Galicia do que fai gala Zernadas e Castro, tal e como nos advirte en numerosas pasaxes do seu libro Rivas Troitiño (1977). Desta maneira, o poeta pon de manifesto as diferenzas existentes na preparación e consumo do peixe en función do territorio en que se produza, pois se en Galicia os tranchos se comen sen acompañamento (ou apenas sen un acompañamento copioso), en Madrid os panchos comparten mesa nesa ocasión co cocido de hortalizas, coa ensaladiña, co sorbete e coa garapiña. Mais a noso modo de ver latexan neste poema dúas outras contraposicións. Unha a social, que se demostra nas diferenzas culinarias existentes entre un crego de aldea e un capitán militar. Mais tamén podemos intuír que o autor quere manifestar as diferenzas económicas entre Galicia e Madrid, de modo que o menú é moito máis amplo na por daquela capital do imperio. En definitiva, unha maior bonanza económica propicia que en Madrid poidan confeccionar os criados das clases privilexiadas uns pratos realizados con produtos máis variados do que poidan ser os empregados para a elaboración do menú dun crego en Fruíme. Con todo, e velaquí a visión triunfalista,

Zernadas e Castro prefere rexeitar todo aquilo e prefere comer o peixe ao estilo galego, pois nos tres versos finais afirma que por todo o que hai alá non dá “o rabo d’unha sardiña”.

Como indica Xulio Pardo de Neyra (2002:205-206) este poema foi elaborado co obxectivo de lle felicitar as Pascuas a Manuel de Arcos, quen acudira a un ágape organizado pola esposa de Vicente Moñez Catarina Garinverti (chamada por Zernadas en todos os seus textos Catanla), de aí as alusións á comida que podemos encontrar no texto. Mais tamén sinala este mesmo estudoso que Zernadas e Castro enviou por correo a Manuel de Arcos unha outra composición, bilingüe en galego e en español, que incide sobre o mesmo tema. Non é de estrañar que o poeta lle escriba na nosa lingua a un galego asentado fóra do país, sobre todo se temos en conta que o propio Cura de Fruíme afirmaba nunha carta a súa intención de procurar que este capitán non esquecese a súa lingua natal (Cfr. Pardo de Neyra, X.; 2002:206). Por iso, non debe de nos parecer raro que este escritor utilice nesta composición frases feitas galegas dun xeito relativamente forzado, nin tampouco a nota a rodapé que podemos ler no orixinal, na cal Zernadas (ou os compiladores da súa obra) definen a voz *tranco*. É importante a existencia desta definición, xa que segundo podemos ler en Pensado (2002:124), Frei Martín Sarmiento explica que a palabra *tranco* ten unha dobre significación, pois comenta o sabio bieito: “Siendo yo niño era tanta la abundancia [destes peixes] que por San Lucas concurría a la ría de Pontevedra, y por el grande concurso de *estudiantes aldeanos* [o curso académico comezaba o día de San Lucas], a estos llamábamos *tranchos*”. Así pois, tendo en conta que Zernadas e Castro era crego nunha parroquia rural e que Arcos era un alto mando militar, poderíamos pensar que está a realizar unha crítica o Cura de Fruíme contra os recrutamentos de campesiños para o exército, os cales afectaban gravemente ás economías locais. Mais de ser da man de Zernadas a explicación de que a voz *tranchos* refire nesta ocasión os peixes de igual nome, non habería lugar para esta última interpretación do texto.

3.c.4.6) *Eu non sei qué hei de facer* :

A primeira e única composición galega do volume II da obra completa de Zernadas e Castro é esta décima, composta en versos de arte menor, dedicada aos bispos Bertomeu Raxoi e Carlos Riomol, a cal reproducimos a seguir de modo íntegro:

Eu non sei qué hei de facer:
¿si Raxoy é Riomol son
gallegos, por eso non
nos habemos de entender?
eso en verdá no ha de ser;
na voz paisana un cariño
lles hei de facer: ó viño
corra, é brindo de contado:
viva ó Señor afillado!
vitor ó Señor Padriño!

Este poema funciona como remate dunha serie de sete poemas elaborados con motivo da consagración de Riomol como bispo de Mondoñedo. Debeu concibir esta serie de poemas Zernadas como algo unitario, de modo que toda ela foille asignada a posición número V no conxunto do volume, figurando a seguinte inscrición antes do primeiro dos textos:

Una Musa Montañesa, a quien desde el Septiembre le pegó un asma, que no la dexa resollar, sino que con la ocasión de algún bindis se le fomenta el numen, y acalore la vena, en fuerza de la pasión que tiene al Ilustrísimo Sr. Riomol, se pone mentalmente el día de su Consagración á la obipara mesa del Ilustrísimo Sr. Arzobispo de Santiago su Padrino, y acá desde el rincón de su Gruta va brindando en seco á los Ilustrísimos concurrentes, de esta forma (Zernadas y Castro, D. A.; 1988, II: 38).

Por este paratexto, sabemos que Zernadas e Castro xa estaba enfermo de asma no momento da redacción do poema, enfermidade que lle prohibira acudir ao propio acto de consagración, tal e como deducimos destas liñas e como corrobora Xulio Pardo de Neyra (2002:207). Precisamente este mesmo investigador (Cfr. Pardo de Neyra, X.; 2002:209) explica que Carlos Antonio Riomol puido facer amizade con Zernadas e Castro xa desde a súa época de colexial de Fonseca, mentres que Bertomeu Raxoi sería coñecido polo Cura de Fruíme mercé ao seu cargo clerical, pois non debemos esquecer que era o arcebispo do poeta que neste momento nos ocupa.

A primeira composición desta serie é un soneto en versos hendecasilabos de loanza a Carlos Antonio Riomol, a segunda outro soneto dedicado ao bispo lugués Francisco Izquierdo (a quen aludían unha serie de décimas das que xa falamos), a terceira outro soneto ao bispo de Tui Rodríguez Castañón (Cfr. García Cortés, C.; 2002:232), como sonetos serán a cuarta e a quinta, dedicadas respectivamente a Bertomeu Raxoi e ao Cabido de Santiago; o texto número seis é un brinde xocoso a todos os asistentes ao acto de consagración elaborado en forma de soneto e a sétima e derradeira unha décima galega, que é a que comentaremos con posterioridade a estas liñas.

Segundo Xulio Pardo de Neyra (2002:208), a relación de amizade que denota o poema patente entre Zernadas e Castro, Riomol e Raxoi simboliza “unha alianza dentro dos máximos órganos do poder eclesiástico galego”. Ante isto, e tendo en conta o verso cuarto, o poema podería ser posto en relación co dito de: “todos somos galegos e non nos entendemos”, o cal refire con frecuencia as desavinzas que poidan existir entre os diferentes sectores dun grupo social ante unha mesma situación ou conflito ou, dito doutro xeito, ás micropolíticas existentes ante un problema dado. Nós nin moito menos negamos esta apreciación de Pardo de Neyra, coa cal tamén concordamos. No entanto, na nosa opinión, o texto desta vez máis alá. A noso entender, este poema encerra unha crítica ao abandono que a Igrexa estaba a levar a termo da lingua de Galicia. Desta maneira, o autor presenta nun primeiro unha pregunta retórica, cuestionándose se será capaz de se entender con Riomol e Raxoi, tendo en conta que eran galegos. A noso xuízo, ese “entender” refire ao plano idiomático, xa que nos tres versos seguintes alude á lingua galega, afirmando que lles ha de facer “un cariño” “na voz paisana”. Xa Rivas Triotño (1977:104-108) puxera de manifesto que Zernadas e Castro foi un gran defensor da nosa lingua. Neste sentido, non é o Cura Fruíme un caso illado, senón un produto da súa época, pois como noutros capítulos deste traballo veremos, xa outros autores (concretamente Frei Martín Sarmiento e Gregorio Couto) criticaran con anterioridade a progresiva españolación das

elites eclesiásticas e civís. Por outra parte, non debemos obviar que no século XVIII (como nos dous seguintes) unha das escusas máis comúns das que se valían as elites para non utilizar a lingua galega consistía na alegación de falta de competencia activa e pasiva na mesma. Desta maneira, cremos que Zernadas tamén nos estaría a dicir que realizará esta décima en galego independentemente da lingua que falasen Riomol e Raxoi, xa que a súa condición de naturais de Galicia garante que a comprensión do poema sexa plena.

Reserva o autor os últimos versos para a realización do brinde, en que insta a que corra o viño e no cal realiza aclamacións ao bispo consagrado (Riomol) e ao seu padriño na cerimonia de consagración (Raxoi). Para finalizarmos, podemos resaltar como trazo estilístico o feito de que poeta utilice no verso noveno a palabra “viva”, usando no décimo o sinónimo culto “vitor”, posibelmente debido á intención de non repetir o mesmo vocábulo.

3.c.4.7) *Miña Virxe dós Dolores:*

No tomo III da obra completa zernadiana achamos unha breve composición de doce versos en romance escrita en lingua galega e inserida entre un romance en español (o poema número XIV deste volume) realizado coa intención de lle felicitar as pascuas á décima Marquesa de Camarasa. Tanto Xosé María Álvarez (1959:292) como Xulio Pardo de Neyra (2002:146), así tamén Carlos García Cortés (2002:252), publicaron o pequeno romance galego como texto independente, no caso do primeiro por crer que se trataba dun cantar realizado polo pobo. Realmente, isto é o que podemos deducir a primeira vista da lectura do texto en español. No mesmo, explícalle Zernadas e Castro a Dona Baltasara Sarmiento⁴⁵ como pasou as festas do Nadal, durante as cales era visitado ás doce da noite polos seus fregueses, a quen o crego agasallaba con comida e bebida:

⁴⁵ Nos poemas en español de Zernadas dedicados a esta Marquesa de Camarasa encontramos o apelido Sarmiento. Porén, este mesmo autor, na composición galega que veremos en breve dedicada á mesma persoa, utiliza a variante galeguizada do apelido (Sarmento).

Por falta de higos y pasas,
en las ferias me prevengo
de algunas nueces, castañas,
manzanas, peras y peros.
Con esto los agasajo,
añadiendo de refresco
en vellon ocho quartillos,
y en vino seis quartillejos.

As xentes da parroquia cantábanlle ao seu pastor numerosas cantigas, de xeito que:

Entre las cantigas que
me cantan, ya que me acuerdo,
vayan estas, para muestra
del numen de estos paletos.

Desta maneira, semella que Zernadas está a reproducir un cantar que lle dedicou o pobo de Fruíme, valéndose da letra cursiva como recurso de destaque, de modo que o lector poida identificar que se trata dunha cita e non dunha parte do poema. No entanto, Xulio Pardo de Neyra (2002:212) presenta unha serie de argumentos que levan a pensar que foi o propio Diego Antonio Zernadas e Castro o verdadeiro autor do texto galego. Reproducimos a seguir, pois, o breve poema escrito na nosa lingua, co obxectivo de ilustrar as argumentacións de Xulio Pardo de Neyra:

*Miña Virxe dós Dolores,
¿ò voso Cura quen e?
unha rosa churumada
con unha retrama ò pè.
Miña Virxe dos Dolores
que de lonxe relumbrais
o Cura tènδες alegre,
mais os seus freigueses mais.
Vívamos por moitos anos,
que aínda pode ò noso Crego,
porque parece que aínda
os dentes non lle naceron.*

O primeiro dos motivos polos que o estudoso lugués arriba citado cre que o poema é da autoría do Cura de Fruíme radica na referencia vocativa á Virxe das Dores, da cal Zernadas era profundo devoto. De feito, como xa vimos ao falarmos da vida do poeta, este decidiu nun primeiro momento ficar feliz en Fruíme (ou iso di o seu biógrafo) cando viu a imaxe maxestosa que desta santidade hai na igrexa daquela parroquia noiesa. O segundo dos motivos

apuntados por Pardo de Neyra (2002:212) vén marcado por lle preguntar a voz narradora á Virxe quen é o seu crego, mentres que o terceiro radicaría en cuestións relativas ao metro e á rima:

(...) a serie ía perfectamente engastada en octosílabos que recorren a variados efectos métricos para reuniren as oito sílabas necesarias en cada conxunto versal. Desta forma, se o esquema da das tres estrofas (de catro versos e con rima non encadeada: a b c b) se repite no poema, os vs. 2 e 4 necesitan o aumento dunha sílaba máis por seren de terminación aguda e os vs. 6 e 8 recorren a senllas diéreses non marcadas graficamente polo autor a través de *cremas* (en “relumbrais” e en “mais”) para facer o cómputo silábico que orixinase senllos versos octosílabos. A rima, por outro lado, establécese de xeito simétrico, sendo asonante no primeiro e no terceiro conxunto estrófico e consonante na estrofa medial (Pardo de Neyra, X.; 2002:212).

Por estas causas, conclúe o mencionado investigador que “a peza popular parece concibida ou corrixida por unha man culta, que é a do mesmo cura loado no texto”.

A noso entender, a análise do poema revela outros indicios que apuntan cara á hipótese formulada por Xulio Pardo de Neyra. Como xa dixemos con anterioridade, a voz poemática diríxese á Virxe das Dores. Na primeira estrofa, alén da pregunta retórica á cal fixemos xa alusión, achamos unha metáfora que identifica o crego cunha rosa murcha, de modo que o que nos está a dicir é que Zernadas e Castro xa se encontraba na fase de vellez. A segunda estrofa, pola súa parte, pon de manifesto a devoción do crego e das xentes de San Martiño de Fruíme pola Virxe das Dores, mentres que na terceira encontramos unha nova referencia á avanzada idade de Zernadas, desta vez a través da identificación case sarcástica entre o poeta e un neno acabado de nacer, xa que os dous están desdentados. Respecto disto, se observamos cun mínimo de detemento a obra deste autor, deducimos que debeu padecer unha preocupación case obsesiva derivada do proceso de avellentamento, o cal ten como consecuencia a perda de pezas dentais. Valla como exemplo disto o feito de que Zernadas e Castro ten asinado textos cos pseudónimos de “O Vello de Fruíme” (Cfr. Pardo de Neyra, X.; 2002:206) ou “El Desdentado” (Cfr. Rivas Troitiño, J. M.; 1977:149). De feito, non temos máis que lembrar o “que eu sin dentes mamó acá” do poema galego dedicado a Manuel de Arcos. Estes trazos semellan remitir, pois, á man de Zernadas,

polo que podemos manifestar a nosa coincidencia no parecer con Xulio Pardo de Neyra (2002:212).

3.c.4.8) Poema galego na honra da X Marquesa de Camarasa:

Se botamos unha ollada ao tomo III da obra completa de Diego Antonio Zernadas e Castro, observamos que o poeta realizou unha composición dedicada á IX Marquesa de Camarasa, Isabel Rosa Sarmiento; e 9 dirixidas á súa irmá e herdeira Baltasara Sarmiento, X Marquesa de Camarasa. Polo contido destes textos, podemos deducir que o Cura de Fruíme debeu ser o protexido destas irmás, sobre todo de Baltasara, coa que chegou a establecer correspondencia, a cal (a xulgar por algúns testemuños) denota unha certa complicidade entre o crego e a marquesa. A ela precisamente escribirlle o único poema elaborado integramente en galego que podemos ler neste III volume da súa obra completa. Este foi constituído en décimas compostas en versos de arte menor. Canto ao seu contido, o texto supón unha gabanza da grandeza da marquesa e unha mostra de agradecemento pola amizade e protección que lle brindaba a mesma.

Ábrese o poema cunha xustificación do uso da lingua galega, baseada na orixe galaica da X Marquesa de Camarasa, da cal parece ser que “facía gala” (Cfr. Pardo e Neyra, X,; 2002:213). Resulta paradigmático da situación sociolingüística da época como un dos máis grandes defensores da lingua galega durante a décimo oitava centuria tivo que recorrer nesta ocasión á xustificación do emprego do noso idioma, o cal aparece identificado nesta composición con Galicia, pois Zernadas explica que:

(...)
De esto non hay que estrañarvos;
antes ben, facendo gala
de esta nación, estimála,
è si porque moyto dista,
non à conocès de vista,
conocedéa po la fala.

Deste xeito, se a marquesa, debido á distancia, non pode coñecer a súa terra de orixe viaxando a ela, si ten a posibilidade de coñecer a súa esencia ao ler no

idioma propio de Galicia. Tráenos este poema reminiscencia das intencións que manifestaba Zernadas para con Manuel de Arcos, a quen lle escribía o Cura de Fruíme na lingua do país co obxectivo de que o militar destinado en Madrid non a esquecese. En definitiva, non sería aventurado pensarmos que levou Zernadas e Castro a termo con boa parte dos seus amigos residentes no exterior un proceso de difusión e/ou mantemento da identidade propia.

Despois destes versos introdutorios, comeza o poeta a gabanza da X Marquesa de Camarasa. En primeiro lugar, móstrase o autor agradecido coa homenaxeada polo recoñecemento ofrecido, para despois establecer unha comparación, relativa ao plano intelectual, entre Zernadas e Castro e Baltasara Sarmiento, saíndo favorecida a marquesa, que aparece presentada cunha capacidade superior á do eclesiástico:

Sí, miña Señora, ò meu [entendemento]
è moi cativo, è mínguado,
con que non pode ò coitado
dar mais do que ten de seu:
Por ninguèn me teño eu,
posto n' à vosa presenza,
è non me estrevo en conciencia
à falar, sendo un Jan-pan,
con unha Señora tan
Grande, como Voselencia.

A continuación, enumera o poeta as grandezas de Baltasara Sarmiento, gabando o poder das familias das que descende (“Grande sòdes, e esto non/soilo pò los herdamentos/dos Cobos, è dos Sarmentos”) e mais dos títulos de nobreza que posúe (X Marquesa de Camarasa e VIII Condesa de Ricla). Mais a súa grandeza non vén marcada polo seu poder político ou económico, senón polas súas calidades persoais:

(...)
vos sòdes, Señora, aínda
mais Grande que à vosa casa.
Esto è certo, porque vos,
por tan xenerosa, è boa,
hoxe sòdes à corða
dos vosos nobres Avòs:
(...)

Desta maneira, como ben indicou no seu día Pardo de Neyra (2002:213), Zernadas adopta a actitude propia dun ilustrado, pois opina que as grandezas

nas virtudes priman sobre as enormes posesións materiais. Mais alén da xenerosidade e da bondade, habería que engadir ás calidades da marquesa a da humildade, pois afirma o suxeito lírico:

Xa sei tendes ò costume
de obrar ben con un profundo
segredo (...)

Por todo isto, o poeta podería pasar a vida enteira falando ben de Baltasara Sarmiento:

Eu pò lo menos de día,
è de noite, si aquí Dios
me dese con quen, de vos
falando sempre estaría:
De eso non me fartaría,
pois teria en eso groria;
mais tamen cousa è notoria,
que si por non poder mais,
à lingoa cala, xamais
está calada à mamoria.

En relación coa caracterización da homenaxeada, advertimos que esta lembra en parte (e salvando as distancias) á nosa lírica trobadoresca, xa que o poeta ten a homenaxeada, portadora de altas calidades, no pensamento a todas as horas. Mais neste caso a marquesa outórgalle ao poeta “honras sin comparación”, sendo a maior delas a amizade que comparten, situación que dá pé a unha nova gabanza da marquesa:

¿Con qué has de pagarlle, dí,
(si podese caber paga)
o que sendo quen è, faga
conta de un tal coma tí?
Eu respondolle, è así:
mais tamen así se vé
à sua bondà; porque
tanto favor, é tan bó,
non m’ò fai, por quen eu só,
si non por ser ela ò que è.

Así, todo o recoñecemento que Zernadas e Castro recibe de Baltasara Sarmiento débese non á grandeza do primeiro, senón á calidade persoal da segunda. Deste xeito, o escritor por un lado manifesta a súa humildade (o cal non deixa de ser neste caso un recurso poético), e polo outro acrescenta a loanza da X Marquesa de Camarasa.

Chegamos desta forma á parte final do poema. Nela, o autor explica os motivos polos que decidiu crear esta composición, así tamén as dúbidas que suscitou no seu interior a escrita da mesma. Con todo, malia as vacilacións, expón:

Pero hoxe mais advertida [a musa de Zernadas]
conoce andou á ó revés,
porque unha expresion cortés
nayde à ten por atrevida:
Po lo mismo arrepentida
de haber calado, hoxe fala,
pois anque para excusala
non faltaría disculpa,
sempre que è dudosa à culpa,
ò mellor è confesala.

Revélase o texto, por tanto, como unha manifestación cortés do agradecemento que o poeta profesa á marquesa, tanto polas honras que lle realiza como pola amizade coa que o agasalla; unha demostración de gratitude que finaliza, case en ton burlesco, cunha referencia ao mundo clerical, de maneira que os papeis fican invertidos, pois aproveitando o motivo da culpa que aparece na cita anterior, o crego actúa como penitente e a marquesa como “confesora”:

Sírvase, pois, Voselencia,
de botarme à ausoluzon,
pois en esta confeson
descargo à miña conciencia:
espero esta indulxencia,
que lle pido sen falacia,
propondo con eficacia,
como (Dios diante) cudicio
vivir n’ò voso servicio,
è morrer en vosa gracia.

Como podemos apreciar, o Cura de Fruíme despídese expresando a súa intención de conservar esa prezada amizade até o momento da súa morte, tal e como se desprende dos dous versos finais, nos cales destaca a antítese creada entre “vivir” e “morrer”.

En conclusión, á vista de todo o dito até agora, podemos deducir que é esta unha composición laudatoria simple e elaborada sen grandes artificios poéticos, mais que demostra pola súa intención creadora (facerlle chegar un texto escrito lingua galega a Baltasara Sarmiento para que polo menos

puidese ler no idioma do seu país natal) o enorme compromiso que Zernadas e Castro contraeu con Galicia.

3.c.4.9) *Meu Anton, nó que parolas:*

O texto número VIII do volume IV da obra completa zernadiana constitúe un longo capítulo titulado: “Trinca Tridente: Tacon, Malvar y D. Jayme”. Este supón un relato cuxa temática de fondo reside na problemática xurdida en torno ao chamado *rezo de Clavijo*, a cal deixou de ser ben cedo un debate relixioso para se converter nun debate literario, tal e como indica Xulio Pardo de Neyra (2002:257-275). Durante o proceso de expulsión dos musulmáns da Península Ibérica tivo lugar na localidade logroñesa de Clavijo, segundo as historiografías galega e española tradicionais (pois hoxe en día dubídase da realidade deste feito histórico), a denominada batalla de Clavijo (ano 844), contenda que figura como unha das maiores fazañas bélicas do rei Ramiro I. A historiografía galega, pois, tamén lle atribuíu a este monarca vitoria nesta contenda, mais introducía o elemento lendario e relixioso, pois aseguraba que Santiago estivo presente durante os feitos, axudándolle ao rei Ramiro I na súa empresa (Cfr. Pardo de Neyra, X.; 2002:259). O *rezo de Clavijo* sería, xa que logo, unha oración evocadora deste acontecemento. En 1719 e en 1746, o cóengo Gondar solicitou a súa institucionalización, sendo esta concedida o 6 de Agosto de 1750 (Cfr. Pardo de Neyra, X.; 2002:259).

A polémica xurdiu pola afirmación de Antonio Rioboo e Seixas de que o Padre Gondar non compuxera nin lograra a institucionalización dese rezo (tal e como afirmaba Zernadas e Castro), dirixíndolle posteriormente críticas duras e públicas ao Cura de Fruíme, as cales radicaban principalmente na utilización por parte de Diego Antonio Zernadas de léxico propio do ámbito popular. Esta polémica derivou nun cruzamento de críticas no que participaron (entre outros) os dous eclesiásticos, sendo este texto número VIII unha resposta tanto ás ofensas particulares que lle infundiou Rioboo a

Zernadas como ao desprezo que o primeiro debeu profesar pola súa terra natal: Galicia. Antonio Rioboo e Seixas cualificou a Zernadas e Castro despectivamente como “un Cura con resabios de Gallego”, mais o “agraviado” converteu tal “aldraxe” nunha manifestación de orgullo patriótico.

No medio deste texto número VIII encontramos unha composición en lingua galega e mais unha tradución (ampliada e bastante libre) ao noso idioma dun verso do autor latino Iuvenal. Canto ao poema integramente zernadiano, que é o que neste poema nos ocupa, este constitúe por un lado unha crítica á literatura realizada por Rioboo e Seixas, e polo outro unha defensa dos ataques que Zernadas e Castro recibía deste. Constrúese o texto como glosa dun cantar popular, o cal reproducimos a seguir, empregando a ortografía que utilizou no seu día o propio Cura de Fruíme, e respectando igualmente o uso da cursiva:

*Ay do Allo, ay do Allo,
ay do Allo, ay da Cebola,
ay do Allo, ay do Allo,
nunca che eu do Allo fora.*

O uso desta cantiga vén dado por ser Antonio Rioboo e Seixas fillo de Antonio Gómez Rioboo e Vilardefrancos, vinculeiro da Casa do Allo e dono das Torres do Allo de Vimianzo. Aproveita Zernadas e Castro o nome familiar de Rioboo e Seixas para construír unha crítica contra este, baseada nunha canción deseñada por un pobo que el tiña a menos. De feito, antes da citada cantiga, podemos ler:

No Señor, dixo Malvar, ese Caballero no tiene vergüenza de eso [de que *castelán* en Portugal fose naquela altura un insulto], antes si se ha de estar á su dicho, parece que la tiene de ser Gallego (...). Pero por lo que él da á entender podemos presumir que por él, ó en su nombre compusieron las mozas de nuestro país aquella famosa cántiga, tan vulgar, y frecuente en su boca (Zernadas y Castro, D. A.; 1988, IV:191).

Xorde desta maneira unha composición elaborada por Zernadas e Castro en décimas compostas por versos de arte menor, sendo a súa primeira estrofa a seguinte:

Meu Anton, nó que parolas,
en Copras mal coziñadas,
facendo mil enversadas,
mezcras Allos con Cebolas:
deyxate de ideas tolas,
que perdes tempo, é traballo,
é non sexas mal Vasallo,
pois eres do Allo, Anton,
nin te piques, que si non
*ay do Allo, ay do Allo*⁴⁶.

En primeiro lugar, observamos que o Cura de Fruíme comeza o texto cualificando a Rioboo e Seixas de mal poeta, de autor de “Copras mal coziñadas”. Isto debeu responder, en parte, ao feito de que Antonio Rioboo e Seixas “foi un dos individuos máis influentes e celebrados dentro da práctica lírica castelá na Compostela do século XVIII” (Cfr. Pardo de Neyra, X.; 2002:219), o cal supón un ataque á dignidade persoal deste escritor, mais tamén podería aludir a un feito biográfico do propio Cura de Fruíme. Como indica Xulio Pardo de Neyra (2002:268-269), Antonio Rioboo e Seixas e Diego Antonio Zernadas e Castro compartiron durante a xuventude do segundo unha estreita amizade. Coñecéronse en 1727, e ben cedo Rioboo comezou a consultar e pedirlle a súa opinión a Zernadas sobre os seus primeiros versos en español, os cales daría a coñecer en 1728 coa publicación de *La Barca más Prodigiosa*, obra en que tamén figura un romance en hendecasílabos escrito en español asinado por “Don Diego Antonio Zernadas Castro y Ulloa” (Cfr. Pardo de Neyra, X.; 2002:223). A noso entender o Cura de Fruíme, home de gran facilidade para o uso do verso, está a lle lembrar a Rioboo e Seixas con esta estrofa introdutoria quen foi o seu mestre na arte poética.

Por outra parte, Zernadas e Castro insinúa que Rioboo e Seixas confunde situacións e conceptos nos seus poemas, xa que “mestura allos e cebolas”, polo que temos unha clara referencia ás posturas diferenciadas que os dous poetas mantiñan en relación ao chamado *rezo de Clavijo*.

Mais, a noso entender, o elemento verdadeiramente importante para a comprensión do poema radica nas proposicións “pois eres do Allo” e “nin te piques”. Como xa dixemos unhas liñas atrás, Antonio Rioboo e Seixas era

⁴⁶ Todas as citas extraídas deste texto respectan as cursivas do orixinal.

orixinario da Casa do Allo. Por iso, Zernadas e Castro xoga coa orixe de Rioboo, atribuíndolle como propia a súa capacidade de picar, calidade inherente ao sabor do allo. Precisamente este xogo de palabras podemos encontralo na segunda estrofa:

Non fagas Copras mordentes
que no teu frio gaspallo,
ben conocemos ó Allo,
sin que nos mostres os dentes:
son moytos os ingredientes,
de que se fay unha ola,
é anque na tua Cachola,
ó Allo porreta bóte,
ben sabes que en qualquer póte
ay do Allo, ay da Cebola.

Alén de todo o xa arriba mencionado, cabe chamar a atención sobre o abano de vocábulos pertencentes ao campo semántico da cociña (ingredientes, ola, porreta, pote) que encontramos nesta décima. De todos os modos, estes non constitúen unha metáfora da impecábel e agradábel creación poética, senón máis ben todo o contrario, tal e como extraemos do “frio gaspallo” que encontramos no verso segundo desta estrofa, o cal se identifica coas “Copras mordentes” do primeiro. Cómpre especificarmos a este respecto que recibe o nome de gaspallo un preparado culinario destinado para o alimento do gando. Deste xeito, incide novamente Zernadas e Castro na baixa calidade dos versos de Rioboo e Seixas, quen aparece caracterizado como un home tremendamente fantasioso, tal e como deducimos do “unque na tua Cachola,/ó Allo porreta bóte”.

Na décima terceira, pola súa parte, achamos referencias á vontade primaria creadora do poema e desta sátira contra Rioboo e Seixas:

Nunca piques á ninguen,
nin fies de mosca morta,
que qualquer na sua horta
sua punta de Allo ten:
revolver caldos non he ben,
meu Anton, cara de Almallo,
é sabe pó lo meu fallo,
que para dar picazon,
donde se pensa, que non
ay do Allo, ay do Allo.

Se ben poderíamos sabelo con anterioridade, coñecemos agora (de modo dedutivo) a través desta glosa que este texto foi construído como resposta a unha crítica previa que o propio Rioboo efectuou contra Zernadas. Debemos lembrar unha vez máis que este texto insírese de cheo dentro do contexto da polémica provocada polo *rezo de Clavijo*. O Cura de Fruíme foi un dos obxectos de sátira máis recorrentes para Rioboo e Seixas, a quen incluso chegou a ridiculizar polo seu aspecto físico, tal e como lemos nun poema da súa autoría reproducido polo propio Zernadas (Cfr. Zernadas y Castro, D. A.; 1988:146-152, IV). Por este motivo, non debemos descontextualizar a identificación existente neste poema entre Antonio Rioboo e Seixas e animais, pois é comparado concretamente cun porco e cun boi, tal e como vemos no dobre significado co que é utilizado a palabra “Cachola” (o de *cachucha* e mais o de *cabeza*) que vemos escrita con letra maiúscula na segunda décima e no “meu Anton, cara de Almallo” do verso 26 da composición.

Ademais do xa exposto, a noso xuízo, nesta terceira décima o Cura de Fruíme realízalle unha advertencia a Rioboo, pois suxire que foi provocar á persoa equivocada, xa que Zernadas e Castro autodefínese como un home capaz de responder aos ataques recibidos.

De todos os modos, o poeta deixa a un lado o na cuarta e derradeira estrofa o ton visceral que predomina na terceira décima do poema (e tamén nas precedentes), tal e como vemos a continuación:

Eu non che quero negar,
que, ó ser Rioboo, he bó,
é que en escoller Abó,
non me quixera Malvar:
eu ben sey, que ó meu Solar
non ten moyta forma agora,
mais en fin, chanzas afora,
no habendo, así como así,
de ser eu mellor, que tí,
nunca che eu do Allo fora.

Como indica Xulio Pardo de Neyra (2002:221-222), dada a situación social propia do Antigo Réxime, Zernadas especifica que non está a ridiculizar a Rioboo e Seixas pola súa orixe e familia, coa cal se mostra respectuoso, pois non nega que “ó ser Rioboo, he bó”. De feito, na páxina seguinte á que recolle

as dúas últimas estrofas do texto, podemos ler: “Fuera de que la glosa no habla do *Allo* en quanto á las raíces, sino en quanto á los dientes: quiero decir, no le toca por la planta, sino por la cabeza, no habla de él en quanto legumbre, sino en quanto picante” (Cernadas y Castro, D. A.; 1988, IV:193). Así, especifica o autor que a súa intención non é a de agraviar á Casa do Allo, senón a de se defender dun individuo concreto que o atacou con anterioridade.

Finalmente, como menciona Domingo Blanco (2000:55), é de destacar a utilización do dobre significado da palabra Malvar, que por un lado alude ao apelido do personaxe que enuncia a composición e polo outro refire ao vocábulo común *malvar*, o cal deriva de *malvado* e remite ben ao acto de perverter ou corromper o estado dun ser ou obxecto para que non acade o seu desenvolvemento natural, ben ao feito de malograrse unha persoa ou cousa. Neste sentido, o poeta estaría a resaltar a nobreza dos Rioboo respecto da decadente Casa dos Malvar.

3.c.4.10) *Morder, ou andarse en chanzas:*

No texto número VIII deste IV volume da obra completa de Zernadas e Castro, como xa dixemos anteriormente, encontramos unha tradución un tanto libre, ou cando menos unha reformulación, dun verso de Iuvenal, o cal encontra ampliación na súa parte final mercé á man do propio Cura de Fruíme. Xosé María Álvarez Blázquez (1959:296) e Xulio Pardo de Neyra (2002:151) publicaron esta composición como se fose un poema máis de Zernadas e Castro, especificando que foi feita a partir do seguinte verso do autor latino arriba citado: “Porrum, Et Cæpe nefas uiolare, Et frangere morsu. O sanctas gentes, quibus hæc nascuntur in hortis Numina!”. A versión galega realizada polo Cura de Fruíme é a que reproducimos a continuación:

Morder, ou andarse en chanzas,
có á Cebola, ou có ó Allo,
conta con eso, Señores,
que he un pecado nefando:
O santas Xentes aquelas,

en cuyas hortas, ou agros,
lle nacen esas Deidades,
como andarán endiosados!

O último verso, remarcado xa en cursiva no orixinal, supón a ampliación zernadiana. Por outra parte, a lectura do texto remite inequivocamente á figura de Antonio Rioboo e Seixas. Evidentemente, trátase dun novo xeito de se defender Zernadas dos ataques de Rioboo, cargando nesta ocasión contra a suposta vaidade da que fan gala os nobres da Casa do Allo (ou polo menos Antonio Rioboo e Seixas) tal e como se desprende do verso oitavo (“*como andarán endiosados*”). Válese desta maneira Zernadas do ton irónico do verso de Iuvenal, o cal xustifica o ton irónico do Cura de Fruíme, para pór ante os ollos do lector unha nova crítica contra Antonio Rioboo e Seixas.

Mais a inclusión deste poema no texto número VIII debeu estar perfectamente planificada. Referíndose á composición que vimos de comentar no apartado anterior, cuxo *incipit* era, lembremos, *Meu Anton, nó que parolas*, comenta o personaxe de Tacón:

(...) será menester reservar todo lo posible esta glosa; porque si el Señor Rioboo la vé, la delatará por sacrílega, y por irreverente a la endiosada soberanía do *Allo*, á quien, como Vmds. habrán leído, veneraban los Egipcios por Dios del mismo modo que á la Cebolla por Diosa (Cernadas y Castro, D. A.; 1988, IV:192-193).

Xa nas palabras de Tacón, achamos como sub-texto unha crítica a Rioboo a través da alusión á “endiosada soberanía do *Allo*”, palabra esta última escrita con letra maiúscula (o cal denota que se refire a un nome propio) e remarcada en cursiva, tanto por ser unha palabra galega que aparece nun texto en español como pola intención de destacar a palabra “allo” en concreto. Mais para non levantar sospeitas, como é evidente, alude ao feito de que os exipcios veneraban o allo e mais a cebolla como se fosen deuses, de modo que o texto distrae a atención do lector despistado sobre o sub-texto. É máis: sen perder de vista que Zernadas escribiu a súa obra na segunda metade do século XVIII, e como existía o risco de que estas palabras puidesen ser entendidas como unha acusación de herexía a Rioboo, o Cura de Fruíme introduce as seguintes palabras na boca de Malvar:

No se quejará el Señor Rioboo de ese modo, que no es, gracias á Dios, ningun Gitano, sino, como diximos, un Christiano muy macizo: y aunque alguna vez padezca sus sueños, no por eso (sea Dios bendito) creyó jamas en Idolos ó Dioses falsos (Cernadas y Castro, D. A., 1988, IV:193).

Deste modo, Zernadas e Castro contaba con total impunidad para satirizar a Rioboo e Seixas (persoa de maior estamento social que o del) sen recibir ningún tipo de consecuencia desagradábel e sen aldraxar a honra da Casa do Allo como *cristiáns vellos*.

Xa para finalizarmos diremos que, como é evidente, a métrica do poema é completamente da autoría de Zernadas e Castro, pois dun verso de Iuvenal el realizou oito octosílabos con rima asonante.

3.c.4.11) *Meu Carballo, tu estás cego:*

O texto número II do volume V das *Obras en Prosa y en Verso del Cura de Fruíme* leva por título: *Padron festivo del Carmen empadronado en Ilustre Villa de Iria Flavia. Relacion epicena en verso y prosa, joco-seria de noche y de dia de la solemnidad, en que se dedicó al gloriosísimo y purísimo Esposo de María Santísima el Patriarca San Joseph de la nueva Iglesia de los Rmos. PP. Carmelitas Descalzos del Padron*. Trátase, pois, dunha relación dos acontecementos sucedidos con motivo desta celebración padronesa, o cal non exclúe que o autor realice digresións en que fale doutros festexos acontecidos noutros lugares. Isto é o que acontece no relato do día XVII, onde achamos referencia a uns sucesos acontecidos na vila de Noia. Narra o escritor (Cfr. Cernadas y Castro, D. A.; 1988:71, V) que nese lugar, o día de Santa Ana, estaba preparada unha tourada na que intervirían catro bois de tiro. En relación con isto, explica Zernadas e Castro que os espectáculos taurinos galegos estaban moi mal vistos no resto da Península Ibérica, xa que “de otros Reynos en nuestra España hacen donayre ó burla de los toros en Galicia, porque no les parece función aquella donde no hay desgracia: tienen por hermosa la fuerza, y la bárbara temeridad por azaña” (Cernadas y Castro, D. A.; 1988, V:71). Alén de criticar a concepción española das festas taurinas, Zernadas mostrará unha

visión triunfalista dos touros en Galicia, exemplificada a través do relato das peripecias do Capitán Carballo (ou Carvalho), un militar portugués que tencionou facerlle fronte a un boi galego e acabou turrado. Mais o mencionado Capitán Carballo lembra o personaxe tipo do portugués das obras de teatro e dos vilancicos da época (do cal xa falaremos chegado o seu momento) tal e como vemos no seguinte extracto zernadiano:

Lo donoso estuvo, en que acudiendo otros á levantarlo, preguntándole si se había latimado, respondia con vano disimulo: *Naon por certo*. Como le viesen ir requebrando, le decian que mirase por sí, que se había hecho mucho mal: y él echando la mano al bolsillo, decia jactancioso: *Apostemos á que naon*. Porfiaba despues en que habia de tomar la satisfacción al toro, y pedia se lo vendiesen para matarlo, y vengarse á su gusto; y como le contuviesen, decia: *Deixenme, que á min ninguen ma fez, que naon pagase*, y por ultimo acabó de explicar toda la razon de su enojo, diciendo: *Eu naon me pasmo, sinaon de que ó boy galego se atrevese á min* (Cernadas y Castro, D. A.; 1988, V:72).

Como resultado de todo isto, o Capitán Carballo ficou varios días convalecente das lesións ocasionadas. Tal persoa, cualificada de “Mofino” (parvo, estúpido,...) por Zernadas, non podía deixar de ser escarnio poético do Cura de Fruíme, quen compuxo un poema (escrito en dúas décimas con versos octosílabos) dedicado ao mencionado capitán, realizado en lingua galega, aínda que por veces achemos grafías “lusificantes” ou algún vocábulo dialectal dalgunha zona de Portugal. A primeira décima, pois, sería a seguinte:

Meu Carballo, tu estás cego,
porque, si ben ó reparas,
sin saber con que bois aras,
te zombas do boy galego:
agora sabrás, Borrego,
adonde te aperta ó callo,
pois, ainda sendo un Almallo
Galego, como á ó desgayre,
os dous garfos de Pau de ayre
soupo enxentar nun Carballo.

Como é evidente, achamos unha clara referencia á infravaloración do galego, pois por non tomar en serio o boi do país (o “Almallo Galego”), o dito portugués quedou ferido. Este preséntase como un home temerario, mais tamén como unha persoa de pouco entendemento, tal e como se desprende do

“tu estás cego” do primeiro verso (pois a luz identifícase sempre co coñecemento) e mais do apelativo “Borrego” que encontramos no verso 5.

É de destacar o xogo de palabras do verso 10, o cal xira en torno á palabra “Carballo”, e que alude tanto á árbore dese nome como ao apelido do capitán portugués. Trátase dun recurso idéntico ao que encontrabamos en composicións precedentes, e que podemos encontrar sen ir máis lonxe no poema *Meu Anton, nó que parolas*, valéndose naquela ocasión o autor do dobre significado que nese composición posuía a palabra “Allo”.

Pola súa parte, a segunda décima alude aos feitos narrados na cita que antes reproducimos, como podemos ver a seguir:

Deyxate ó touro ferido,
é tí, por verte vengado,
ó querías ter comprado,
cando él te tuvo vendido:
disparate conhecido,
comprálo, para ó matar,
eso era virche a costar
dobre as tuas fanforriñas,
pois, cando pagas llas tiñas,
llas volvias á pagar.

Refire o poema, pois, á tentativa do Capitán Carballo de mercar o boi para posteriormente matalo, actitude que é tratada por Zernadas en clave de escarnio, pois “eso era virche á costar/dobre as tuas fanforriñas”. Así, a idea principal do texto reflíctea perfectamente a primeira frase que encontramos no orixinal após da composición, a cal dá fe do carácter didáctico da composición: “Estes efectos tiene el hacer escarnio de la masedumbre” (Cernadas y Castro, D. A.; 1988, V:73). Estaba a combater o Cura de Fruíme, pois, o mito do galego manso e servil.

3.c.4.12) *Vos decis que cante, cante:*

Trátase dunha composición de catro versos octosílabos. Zernadas e Castro atribúella a “mis paisanas cuando les ruegan que canten” (Cernadas y Castro, D. A.; 1988, V:138), mais Xulio Pardo de Neyra (2002:152) edíttaa como texto zernadiano. A cantiga en cuestión é a seguinte:

Vos decis que cante, cante,
teño la gracia perdida:
cantarei como pudere;
pero non como solia.

Insírese o poema no texto número III do tomo V da obra completa de Zernadas, o cal recolle unha noticia das festas realizadas en Compostela con motivo da aclamación de Carlos III. Cumpre a composición unicamente a función de *captatio benevolentiae* en relación aos textos que o autor presentará posteriormente.

Para finalizar, cabe chamar a atención sobre o feito de que estes versos de Zernadas e Castro son relativamente similares a uns de Rosalía de Castro, pertencentes a *Cantares Gallegos* (1863):

Eu cantar, cantar, cantei,
a grasia non era moita,
que nunca, (delo me pesa)
fun eu meniña grasiosa.

Poderíamos dicir que Rosalía de Castro bebeu da poesía de Zernadas e Castro no momento da concepción e da realización de *Cantares Gallegos*? Desde logo existe unha serie de coincidencias na obra dos dous escritores, como é o caso da construción de poemas a partir de cantares populares; do uso da linguaxe do pobo; da enérxica defensa de Galicia e da súa lingua, fundamentada con frecuencia nunha resposta a algún tipo de agravio ou prexuízo,... Alén disto, trátase de escritores ligados a Compostela (e lembremos que a autora de *Follas Novas* coñecía a obra dos poetas composteláns e recibía a súa influencia), e Rosalía principiou a súa carreira literaria en Madrid, cidade en que os amigos de Zernadas publicaron os sete volumes da súa obra completa. E aínda por riba Manuel Murguía (como é sabido, esposo da escritora) coñecía xa en 1862 as *Obras en Prosa y en Verso del Cura de Fruime*, tal e como demostra o feito de que incluíse a Zernadas e Castro no seu *Diccionario de Escritores Gallegos*. Con todo, Rosalía recoñece unicamente a influencia de Antonio Trueba, o cal tamén comparte o Cura de Fruíme a técnica de compor poemas a partir de cantares populares. Aínda así, as coincidencias entre a obra de Zernadas e os *Cantares Gallegos* son patentes e abundantes. Malia o dito, de recibir Rosalía a

influencia do Cura de Fruíme, isto non quere dicir que a poesía rosaliana estivese completamente influenciada pola de Zernadas e Castro, xa que a escritora padronesa demostrou unha gran personalidade literaria en toda a súa obra.

3.c.4.13) Coplas galegas a Carlos III:

O 10 de Agosto de 1759, o rei Carlos III foi proclamado sucesor do seu irmán Fernando VI. Con motivo de tal acontecemento, a cidade de Compostela organizou uns festexos desenvolvidos durante os días 13, 14 e 15 de Outubro dese mesmo ano. Deles dá fe Zernadas e Castro no texto número II do V tomo da súa obra completa, a *Carta-Cuenta de las festivas demostraciones con que la M. N. y M. L. Ciudad de Santiago celebró la Aclamación del Rey*, a cal non é máis que unha crónica das celebracións antes mencionadas. Dado que o Cura de Fruíme era tanto un produto do Antigo Réxime como da Ilustración, non debe sorprendernos que aproveitase a ocasión para lle xurar fidelidade e lealdade ao rei entrante, talvez co obxectivo (de ser así, frustrado) de conseguir do monarca un trato máis xusto para o noso país, o cal era, na súa opinión, “la mas obediente, la mas firme, la mas rendida, la mas amante Nación (ó á lo menos nunca excedida) de todas las demas de España, en la constante ley con que venera á su legítimo Señor” (Zernadas y Castro, D. A.; 1988, V:137). Ante tal circunstancia, pois, Zernadas non deixou pasar a posibilidade de lle cantar en lingua galega a Carlos III, realizando trece coplas en forma de vilancico, con introdución e refrán en español e posto na boca das mozas compostelás. Na xustificación do uso da lingua galega que observamos no texto, Zernadas e Castro móstrase novamente como un acérrimo defensor desta, solicitando igualmente unha maior liberdade social para o uso do idioma galego:

Aqui se cantó (atendiendo á las circunstancias del sitio) la siguiente letrilla en el dialecto gallego, porque como era natural, era el propio. Dame al alma, que á Vmd. como es de la Corte, le ha de dinosar este idioma, y aun decir (en el sentido que allá le dan) que es una gallegada. Pero Vmd. no dirá bien, si dice eso; porque los Reyes, que son en la tierra los mas vivos retratos de Dios, deben ser, en su proporcion, alabados,

como el Todopoderoso, y á este le magnifican, no solo todos los Pueblos, Tribus y Naciones, *sino tambien todas las lenguas; y no era razon que los Gallegos no la tuviesen para ensalzar á su Señor, y que los Castellanos no los dexen hablar con la lengua, que Dios les dió*⁴⁷ (Cernadas y Castro, D. A.; 1988, V:180).

Mais non se limita Zernadas unicamente á dignificación e prestixiación da lingua de Galicia, senón tamén das súas xentes. Na introdución en español das coplas a Carlos III (chamada polo autor “Introducción a ocho”) podemos ler referente ás mozas galegas:

Que aunque rústicas parecen
tienen agudeza tanta,
que sienten nace[r]⁴⁸ la yerba,
y de ella hacer oro y plata.

Así, como é evidente, combate Zernadas e Castro o tópico español da falta de intelixencia dos galegos, ou neste caso das galegas, xa que as fai portadoras de “agudeza tanta”. Igualmente a expresión “sentir nacer as herbas” ou “ver nacer as herbas” é utilizada no mundo rural para loar a intelixencia de alguén. E, a parecer do poeta, outra das calidades loábeis das mozas do país radica na súa lealdade ao rei (“Dicen que del Rey tambien/son, gracias á Dios, vasallas”).

A seguir da introdución en español, encontramos as trece coplas galegas. Ao final de cada unha delas, agás da décimo terceira e derradeira, achamos o seguinte refrán, escrito na lingua da Coroa:

*Talalala, talalela,
talalila, talalala.*
Foliada, foliada:
resuenen alegres
pandero y sonajas,
que las Galleguitas,
entrando en la danza,
al sonsonetico
de su tala lala,
al nuevo Rey quieren
cantarle la gala,
y con fe sencilla
amantes le aclaman:
Viva el Rey de Galicia Don CARLOS,
Y Dios lo defienda, Santiago y su espada.

⁴⁷ A cursiva é nosa.

⁴⁸ No texto orixinal figura “nacen”, mais nós cremos que isto responde a un erro de imprenta, de aí que establecemos a anterior corrección coa finalidade de favorecer a comprensión do texto

Desta maneira, tanto o feito de que Carlos III sexa aclamado como rei de Galicia (e non como rei das Españas) como a petición a Santiago Apóstolo para que defenda o monarca ten unha clara intención política. A noso entender Zernadas e Castro, alén de lle xurar lealdade ao novo rei, estalle igualmente a suxerir que Galicia é un territorio unido e cunha cultura ou idiosincrasia diferenciada.

Respecto das coplas galegas en si, a primeira delas alude á beleza física do rei chegado:

Diz, que xá ven por camiño,
ó noso Rey, Dios o traya,
porque, segun nos din todos,
hé lindo, como unha prata.

A gabanza ao físico do homenaxeado supón unha “innovación” zernadiana, xa que é a primeira vez na literatura galega (ou polo menos, a primeira da que temos constancia) en que se loa un home pola súa fermosura, non acontecendo o mesmo cando se trata dunha muller ou santa, como é o caso Mariana de Velasco (esposa de Diego das Mariñas) na *Cançion galega en loor de Don Diego das Mariñas Parragués* (1594) ou da Virxe de Reza no romance de Nogueiro e Camba (1708). Pola súa parte, as coplas dúas e tres fan referencia ao “nacionalismo” español (se é que pode usarse esta palabra aplicada a esta época) de Carlos III, manifestado na copla segunda polo seu amor aos “Ispanoles”:

Cando era aínda mociño,
contan, que xa non paraba
sinon co os seus Ispanoles,
ben haya sua Nay, ben haya.

e na terceira polo feito de non se esquecer deles durante a súa estadía en Nápoles:

Cando se foy para Naples,
no coracion nos levaba,
que como acó se criou,
tíñanos ley: miña alma!

Na copla número catro, por outra parte, Zernadas prestixia os galegos e combate os tópicos españois sobre os fillos de Galicia, a través da amizade que dous conterráneos nosos contraeron co novo monarca:

Diz que alá de dous Gallegos
fixo grande confianza.
¡é din, que na nosa terra
no hay home que valla nada!

Na seguinte copla critica Zernadas e Castro un home que encontrou Carlos III paseando, o cal rexeitou un posto que o monarca lle ofrecera:

A outro, que n'un paseo
topou, un Posto lle daba:
engruñouse, é n'acetou:
vállache á mona, Panarra.

e na sexta, pola súa banda, achamos a incompreensión do Cura de Fruíme ante tal suceso, pois a voz narradora afirma que:

Havíache de ser éu,
que solo por verlle á cara,
lle servíra, sin levarlle
maravedil de soldada.

Canto á sétima copla, esta está destinada á gabanza de Isabel de Farnesio, nai de Carlos III:

Sua Nay, Dio la bendiga,
lle dou tan boa crianza,
que Reyna de mais governo
non á veu, xá hai moito España.

mentres que a oitava vai dedicada a María Amalia de Saxonia, esposa do novo monarca, caracterizada como fermosa e xenerosa:

A muller do noso Rey,
diz que hé unha Señora guapa:
si acá viñera, aínda había
de darnos para unha fayxa.

A novena copla alude á fertilidade da consorte do rei Carlos III, xa que foi quen de traer ao mundo oito fillos. Nela encontramos a palabra “aidapuxa”, a cal foi estudada por José Luis Pensado (1985:128-130). Correspóndese “aidapuxa!” (“eidapuxa!”) cun berro de ledicia, de modo que Zernadas e Castro estaría a manifestar a súa alegría pola fecundidade de María Amalia de Saxonia, comparada na copla décima coa da súa sogra Isabel de Farnesio. E en relación coa dita fecundidade, alude a undécima copla á boa colocación política de tres dos seus descendentes:

É que fillos? Santo Dios!
un diz que hé Duque de Parma,
outra Reyna Portuguesa,
é outra Duca Saboyana.

A copla duodécima vai dedicada ao infante Don Luís. Pola súa parte, a décimo terceira e última funciona como remate desta serie de composicións:

Esta vai por despedida;
é por fin da foliada
levántese unha de vos,
é diga en voz Castellana.
Uno : Viva el Rey de Galicia Don CARLOS,
y ponga a su lado SANTIAGO su espada.
Todos : Idem.

Malia que a gabanza do rei da súa familia é feita en galego, as súas aclamacións ao monarca figuran en español. Teremos que agardar a 1805 para que Pedro Cima de Vila realice o primeiro texto (por outra parte, un texto non literario) escrito integramente en lingua galega e destinado a ser lido polo rei.

3.c.4.14) A Cabaza. Oferta Gallega:

No ano 1959 Xosé María Álvarez Blázquez (1959:300-301) deu a coñecer as tres composicións zernadianas galegas pertencentes ao fondo documental de Salvador Cabeza de León do Museo de Pontevedra. Posteriormente Xulio Pardo de Neyra (2002) ofrecerá a edición facsimilar dos manuscritos que recollen estas tres composicións, as cales pertencen ao chamado feixe pontevedrés. O poema que neste momento nos ocupa, *A Cabaza. Oferta Gallega*, está recollido nun manuscrito de oito follas, o cal leva por título: *Papel que me Encargaron las Monjas de Villagarcía parazelebrar el Nazim^{tº} deeste Año de 75*, cuxo momento de redacción (das copias que a nós chegaron, xa que a caligrafía non é a de Zernadas) sería datado segundo Xosé María Álvarez Blázquez (1959:300) e Xulio Pardo de Neyra (2002:159) entre o ano 1774 e o 1775. No entanto, o título suxire que os poemas foron elaborados en 1775.

Neste texto apreciamos que se dirixe o Cura de Fruíme a un “*Siñor*” do cal non quere dar a identidade. Segundo Xulio Pardo de Neyra (2002:244-247), podería tratarse de Antonio Rioboo e Seixas, de modo que o texto formaría

parte do contexto motivado pola problemática derivada do chamado *rezo de Clavijo*. De ser así, a composición estaría relacionada con *Meu Anton, nó que parolas* ou con *Morder, ou andarse en chanzas*.

Na primeira décima, podemos ler:

Vexome nesta ocasion
porque non lle encontro trazas,
canto adaruos Calabazas
metida engran suspinsion:
Pode enfin soprir ô Don
da vosa Cabaza solo
amiña Cabeza polo
moyto, que ela Señor, tèn,
delixeyra, ê mais tamen
*porque ten pouco meolo*⁴⁹

Como indica Xulio Pardo de Neyra (2002:245), existe nos primeiros versos un xogo de palabras orixinado na expresión “dar cabazas”, a cal era no ámbito escolar sinónimo de “suspender” ou “reprobar”, de modo que gardaría relación este sintagma coa “gran suspinsion” do verso 4. Non debemos esquecer que Zernadas e Castro foi o mestre poético de Rioboo e Seixas na Compostela de 1727, o cal pode axudar a comprender o razoamento exposto.

Por outra banda, xa nesta primeira décima apreciamos o xogo de palabras existente entre “cabeza” e “cabaza”, manifestado de forma máis evidente nos versos 6 e 7, en que a situación no verso sexto da palabra “Cabaza” é a mesma que a da palabra “Cabeza” na seguinte, de modo que a dita identificación faise patente incluso no plano visual. Así, como xa dixera con anterioridade Xulio Pardo de Neyra (2002:163), Zernadas suxírelle ao lector que o seu intelecto é superior ao do autor de *La Barca más Prodigiosa* (1728), xa que asegura que a “cabaza” (cabeza de Rioboo) “*ten pouco meolo*”. Por outra banda, asegura o Cura de Fruíme que suplirá o poder nobiliario de Antonio Rioboo e Seixas (o “Don” do verso 5) polo seu coñecemento e capacidade de raciocinio, tal e como se desprende do “polo/ moyto que ela [a cabeza de Zernadas] Señor, tèn”, de modo que poeta estaría a lle dicir ao descendente da Casa do Allo quen non lle teme, malia pertencer a un

⁴⁹ As cursivas de todas as citas deste texto figuraban como subliñado no orixinal.

estamento inferior. Nestas mesmas ideas semella incidir a segunda décima, tal e como vemos a seguir:

Non vos causara estrañeza
canto no caso propoño,
pois no què falo, non poño
nada damiña Cabeza:
Para Cabaza nò è Peza
meu Señor de Comprimento
èla ter non ten asento,
è para enchela vos bèn
tamenuedes, que ela ten
dentro moytísimo vento.

Novamente sabemos, a través do verso 16 (“meu Señor de Comprimento”), que o satirizado é un home de estamento social superior ao do crego, tal e como era o caso de Antonio Rioboo e Seixas. Por outra parte, incide o autor no suposto pouco entendemento do escritor de *La Barca más Prodigiosa* (1728), pois asegura que ten a cabeza chea de vento. Lembremos que xa en *Meu Anton*, nó que parolas aludía Zernadas e Castro á mente fantasiosa do cóengo compostelán, pois afirmaba “que o Allo botaba porreta na súa cabeza”, en relación ao nome familiar do satirizado. Presenta o poeta o arriba dito como fidedigno, xa que asegura que non está a inventar nada (“non poño/nada damiña Cabeza”).

Finalmente, a última décima funciona a modo de conclusión do poema:

Como vos non fagas ascos
depasala â vosa man
xà â miña Cabeza yràn
quenzendolle ben *os cascos*.
Excuso acudir à os frascos.
Meu Señor para quenzelos,
porque teño meus rezelos,
que ô ar à Cabeza èu è
porme en paraxe dequè,
lebe agarrados *uns Pelos*.

Segundo afirma Xulio Pardo de Neyra (2002:246), as referencias ás críticas que Zernadas e Castro recibía de Rioboo e Seixas veñen dadas pola mención á expresión “pasar a man pola cabeza”, feito que provoca que ao Cura de Fruíme lle “quezan os cascos”. Mais son os seis últimos versos os que resumen as intencións finais da creación do poema. Na opinión de Xulio Pardo de Neyra (2002:247), a alusión aos “frascos”, referente aos “cascos”,

demostra a desconfianza que lle infundía ao autor a poesía tradicionalista en español que representaba e defendía Antonio Rioboo e Seixas. Zernadas, xa que logo, renuncia á realización da poesía que seguía os preceptos marcados polo canon. Alén disto, coa alusión a que “o aire lle dese na cabeza” e “lle levase os pelos” transmite o autor, a parecer de Xulio Pardo de Neyra (2002:247), o temor do Cura de Fruíme pola súa reputación poética, de maneira que “os canons literarios, aquí metaforizados como ‘ar’, eran vistos pola súa poética como posíbel perigo para a súa integridade literaria” (Pardo de Neyra, X.; 2002:247).

Unha vez máis, xa que logo, Diego Antonio Zernadas e Castro demostraba a súa postura definida en relación ao debate derivado a causa do *rezo de Clavijo*.

Diremos finalmente que poema está escrito na forma máis habitual da poesía galega de Zernadas e Castro, ou sexa, en décimas compostas de versos octosílabos, con rima: a, b, b, a, a, c, c, d, d, c (agás na terceira e última décima, que é: a, a, b, b, a, a, c, c, d, d, c).

3.c.4.15) *De agradecer no me farto*:

O segundo texto de Zernadas e Castro encontrado nos papeis de Cabeza de León, custodiados no Museo de Pontevedra, é esta décima construída en versos octosílabos, cuxo *incipit* é *De agradecer no me farto*. O poema “forma parte dun prego anexo a unha carta de D. José Pardo de Sacribán, datada en 1778” (Cfr. Pardo de Neyra, X.; 2002:164).

Antes da composición, encontramos o seguinte paratexto explicativo en español: “*Estando enfermo de un reumatismo en un brazo dcho. Cura, le regaló un vecino suyo Parrocho con una pierna de carnero, aque le respondió lasiguiente*”. Tanto Xosé María Álvarez Blázquez (1959:301) como Xulio Pardo de Neyra (2002:239) e Carlos García Cortés (2002:241-242) dan por sentado que a grafía <-ch-> era latinizante, de modo que deberíamos supor que se trata dun crego ou párroco. A noso entender, dado o carácter de Zernadas, e tendo en conta as

convencións sociais da época (o lóxico sería que escribise: “Párroco que é de...”), talvez deberíamos barallar igualmente que a persoa á que vai dedicada o texto fose un veciño de San Martiño de Fruíme alcuñado Parrocho. De todos os modos, neste caso non é determinante para a comprensión do texto saber a quen vai dirixido o poema. Por outra parte, Xosé María Álvarez Blázquez (1959:301) cre que este paratexto non é da autoría de Zernadas e Castro.

A composición en cuestión é a seguinte:

De agradecer no me farto,
os teus regalos, que has doito,
porque para min val moito
anque sexa solo hun carto:
do carneiriño non parto
como din con alma eterna,
porque à razon, que o goberna
me aconsella neste emprazo,
xa qe. non podoo do brazo,
que me aprobeite da perna.

Trátase, como é evidente, dun poema cuxo obxectivo é o de agradecer o Cura de Fruíme as atencións que este seu veciño ten para con el. Desde o punto de vista literario, destacamos unicamente o xogo de palabras existente entre brazo e perna. Así, como Zernadas e Castro estaba doente dun brazo, e como o regalo que recibiu foi unha perna de carneiro, o poeta constrúe un xogo humorístico nos dous versos finais (“xa qe. non podoo do brazo,/que me aprobeite da perna”).

É esta, pois, unha composición simple, construída probabelmente sen pretensións literarias, xa que era frecuente, dada a súa facilidade para a versificación, que Zernadas e Castro escribise cartas valéndose da forma en verso.

3.c.4.16) *Señor! si saver queredes:*

Trátase dunha décima contida nun prego solto custodiado no arquivo do Museo de Pontevedra, acompañada no mesmo documento por unha composición en español, escritas as dúas da man do propio Zernadas e Castro. O estado de deterioro do manuscrito afectou na recepción do texto, xa

que os versos 8, 9 e 10 presentan “lacunas” provocadas por “rompidos”. Aínda así, isto non causou un problema de tipo ecdótico, pois para o verso 8 tanto Xosé Ramón Freixeiro Mato (1996:167) como Xulio Pardo de Neyra (2002:165) coinciden coa lectura de Salvador Cabeza de León (Cfr. Álvarez Blázquez, X. M.^a; 1959:301)⁵⁰, introducindo só Álvarez Blázquez (1959:301) unha variante diferente (“leda polo voso amor”), desaconsellada pola lectura do manuscrito (“le.....da do voso amòr”). Polo demais, para os dous últimos versos, tanto Freixeiro Mato (1996:167) como Pardo de Neyra (2002:165) coinciden coas lecturas propostas por Álvarez Blázquez (1959:301).

Transcribimos a seguir, pois, o dito poema, non sen antes especificarmos que para a reprodución dos 8, 9 e 10 seguimos a proposta de lectura realizada por Xosé Ramón Freixeiro Mato (1996:167):

Siñor! si saver queredes,
ò que din no que à vòs toca,
todos din por unha boca,
que un Anxele pareceades:
solo con que à vèr vos dedes,
à tristura desterra:
con que toda à xente bèrra,
le[va]da do voso amòr
bendi[to] sexa ò Siñor,
que v[o]s trouxo à nosa terra.

Xosé María Álvarez Blázquez (1959:301) dá noticia de que Salvador Cabeza de León formulou a hipótese de que o home homenaxeado neste poema era o visitador Xoán Varela Fondevila. Xulio Pardo de Neyra (2002:226-227) estima que as apreciacións de Salvador Cabeza de León están no certo, pois argumenta que na parte dianteira do prego en que apareceu esta décima había un poema en español dedicado a Xoán Varela Fondevila, no cal Zernadas dirixíase a el “segundo as mesmas fórmulas do poema galego” (Pardo de Neyra, X.; 2002:226). Para nós, a proba máis fidedigna de que o texto alude ao visitador do arcebispado compostelán radica no paratexto que o precede: “*Otra en Gallego*”, polo que debemos supor que remite á composición anterior en español.

⁵⁰ Xosé María Álvarez Blázquez (1959:300-301) introduciu as anotacións que Salvador Cabeza de León realizou sobre os textos zernadianos que foran da súa propiedade (*A Cabaza. Oferta Gallega, De agradecer no me farto e Señor! si saver queredes*).

Canto ao contido deste poema, este é bastante simple. Zernadas e Castro presenta o bispo Varela Fondevila como un ser querido pola poboación, capaz de lle transmitir ledicia a quen o mira. Presentan dobre sentido, a noso xuízo, os dous últimos versos. Se Xulio Pardo de Neyra (2002:226) cría que remitían a que a chegada de Fondevila foi debida á intervención divina, nós cremos que alén deste significado, tamén deberíamos pensar que unha das paráfrases posibles para estes versos é a de “bendito sexa o señor que o trasladou a Galicia”, xa que Xoán Varela Fondevila fora previamente bispo de Tanes. De feito, no manuscrito o último verso (“que v[o]s trouxo à nosa terra”) aparece subliñado, polo que debemos pensar que Zernadas tivo a intención de destacalo sobre os outros. Deste xeito, o Cura de Fruíme estaría a agradecer que Xoán Varela Fondevila tivese un posto de responsabilidade no arcebispado compostelán.

3.c.4.17) Felicitación a Catarina Garinverti:

Nos primeiros anos deste século, concretamente no ano 2002, Xulio Pardo de Neyra deu noticia da existencia dun manuscrito en dous volumes que contiña poemas de Diego Antonio Zernadas e Castro datados entre 1754 e 1774. Este testemuño foi denominado por Xulio Pardo de Neyra (2002:168) como “manuscrito compostelán”, por se custodiar na Biblioteca da Universidade de Santiago de Compostela. Nel achamos cinco poemas en galego, catro vilancicos e dúas copias diferentes de dúas composicións respectivas.

O primeiro texto que encontramos vehiculado na nosa lingua leva por título *Cantigas gallegas*, sendo o seu *incipit* “Catuxiña, Catuxiña”. Malia se inserir nun *Romance bilingüe*, cunha introdución e posdata en español, semella que o texto galego ten unha certa independencia. Así tamén o debeu entender Xulio Pardo de Neyra (2002:170-173), quen o publicou illado das partes que o rodean, as cales foron editadas nunha nota a rodapé. Indica o unha vez máis citado Xulio Pardo de Neyra (2002:248) que o poema foi dirixido a Catarina

Garinverti, esposa do bo amigo de Zernadas e Castro Vicente Móñez, tal e como se especifica na primeira parte da composición (escrita en español), na cal se dirixe a ela como “dilectísima Catanla”. Precisamente nesta parte introdutoria o poeta explica os motivos da utilización da lingua galega neste romance, a cal (como medio de prestixiación) aparece equiparada á nativa de Catarina Garinverti, natural da Península Itálica.

As cantigas galegas, pola súa parte, constitúeas un grupo de vinte e dúas cuartetas de romance. A xulgar pola notación da primeira copla, debemos supor que o texto incluía algún tipo de refrán, do cal unicamente conservamos: “Talaàla &ª”. En forma epistolar, o poeta diríxese a Catarina Garinverti (chamada “Catuxiña”) co obxectivo de lle felicitar o santo, tal e como se desprende da lectura da primeira cuarteta:

Catuxiña, Catuxiña
querida da miña Alma,
Dios che dè por moitos anos
os días dà tua santa.

A ela, a Santa Catarina, solicitaralle o Cura de Fruíme que lle conserve á homenaxeada a súa beleza, pois: “unque xà non è rapaza/(...)/coida de conservàla,/frolida, como unha Rosa,/fresquiña como unhas natas”. Rógalle igualmente á santa que garde o seu bo amigo Vicente Móñez, quen aparece retratado como un home de carácter forte e de irascibilidade doada:

Dadlle tamen a o seu Home
paz, saud , è vida larga,
libre dàs murrias, que as veces
ô semblante lle avinagran.
(...)
que si èl non ten bôas pulgas
estas calando se matan.

Reflictese nestes dous últimos versos a condición de Zernadas e Castro de home do Antigo Réxime, xa que lle pide á esposa submisión ante os enfados do seu marido. Porén, non podemos insinuar que o poeta faga sempre gala dunha actitude sexista, pois como xa puidemos albiscar en liñas anteriores e como máis adiante veremos, o Cura de Fruíme foi un claro defensor da muller, especialmente da muller galega.

Continuando co desenvolvemento argumental do texto, a boa caste de Catarina Garinverti provoca que o Cura de Fruíme especule sobre a grande cantidade de pretendentes que tería se quedase viúva, xa que “anque en Madril Damas sobran/tan boas como èla, hay raras”. Isto non quere dicir, nin moito menos, que o poeta desexe que a esposa dun dos seus mellores amigos fique sen marido, pois solicítalle a Santa Catarina que:

(...)
é así gardademos ambos,
hasta que de vellos caian,
è n'un mesmo dia dèn
às ultimas boqueadas.

Tamén solicita Zernadas e Castro á santa que lle traia a prosperidade aos outros seres queridos de Catarina Garinverti: o seu fillo cadete, a súa irmá, a súa tía Dona Ana, a súa sobriña e mais os amigos da familia Seixas e Vázquez.

Xa na parte final da composición, Zernadas e Castro torna a lle desexar unha longa vida á esposa de Vicente Móñez:

Vive èn fin, miña Catuxa,
hastra que despois de farta
de bòa vida n'a terra,
à te'la n'o ceo vaias.

para despois se despedir, póndose ao seu servizo:

è manda a ese teu rendido
vello, ô das xinxibas rasas.

Novamente, apreciamos que Zernadas fai referencia á súa preocupación pola perda de pezas dentais, tal e como podemos ler noutros poemas da súa autoría, como xa dixemos ao comentarmos o texto *Miña Virxe dòn Dolores*.

Á vista de todo o que vimos de comentar, podemos concluír que estamos perante unha epístola en verso destinada a Catarina Garinverti, tal e como as que o autor escribía a outras amizades súas, como é o caso de Baltasara Sarmiento, X Marquesa de Camarasa. Unha vez máis, xa que logo, demostra Diego Antonio Zernadas e Castro a súa habilidade para a escrita en verso.

3.c.4.18) Glosas galegas de *Adan non pudo pecar*:

Realmente, non podemos falar de dúas glosas diferentes, senón de dúas copias dunha mesma glosa, existindo unicamente variantes de tipo léxico e ortográfico na segunda das copias, elaborada por unha man diferente á de Zernadas e Castro.

A composición foi feita a partir dunha copla xa existente, a cal fai referencia á contradición dalgúns dogmas de fe da relixión católica, e que reproducimos a seguir respectando a grafía da copia aparecida no segundo volume do “manuscrito compostelán”, a cal utilizamos como base para a elaboración do noso comentario:

Adan nonpudo pecar,
Christo non resocitou
SⁿXuan nõ no baptizou-
ninguen se pode salbar-

Porén, os paratextos que preceden os textos en cada unha das copias indican que o motivo do poema non é precisamente o relixioso. Así, na inscrición que precede á glosa no primeiro volume do “manuscrito compostelán” podemos ler:

Los que entienden la lengua Gallega, y saben los cuentos ruidosos, que tube con el Can^o de Santiago D. Pedro de Fole, puede ser le hallen chiste ala glosade la copla antecedente, que en aquellos tiempos corriò mucho; y porsiacaso gusta, se pone aqui (Pardo de Neira, X.; 2002:178).

Así, o poeta transmítenos de modo explícito que tivo unha polémica con Pedro Fole de Navia, e que o texto queda inserido no contexto da mesma. Mais o paratexto da segunda copia é moito máis explícito: “Segunda Glosa del Author àesta Redondilla, q. la conbirtio en Sátira contra Dⁿ Pedro de Folè, Canonigo dela S^{ta} Ygla de Santiago, de quien se sentia algo lastimado”.

Deste xeito, pois, a composición eríxese como unha mordente sátira contra o cóengo compostelán Pedro Fole de Navia. Para a comprensión deste poema, debemos remontarnos unha vez máis á polémica derivada do chamado *rezo de Clavijo*. Tal e como explica Xulio Pardo de Neyra (2002:226), Pedro Fole de Navia tomou parte a favor de Antonio Rioboo e Seixas no xa

mencionado debate literario, sendo a súa postura debida, na opinión de Zernadas e Castro, a unha conduta interesada (Cfr. Pardo de Neyra, X.; 2000:203). De aí que o Cura de Fruíme dedicase sátiras mordentes ao cóengo compostelán, as cales nunca chegaron a ser publicadas debido ao poder que este posuía no ámbito eclesiástico e social da época.

A primeira das décimas que compoñen o texto é a seguinte:

Dios à Adan coo seu poder.
puxo aquela pribacion
duna Mazan, porquè non
se desmandase en comer.
Que fixo Adan? quixo encher
ò fol, eâmazan probar;
eâ si pecou, què anò andar
(aunque con Eva foy mol)
no conto ò Demo do fol,
*Adan non pudo pecar.*⁵¹

A xuízo de Xulio Pardo de Neyra (2002:238) existe neste poema unha clara comparación entre Pedro Fole de Navia e Adán, que queda patente a través dunha sinécdoque da palabra “fol”, a cal funciona como sinónimo de “barriga”. Na nosa opinión, nestes versos a palabra “Fol”, grafada sempre con letra maiúscula, remite unha identificación entre Fole e Fol, dada neste caso pola aparición intencionada do fenómeno da apócope. Por tanto, a utilización da palabra “fol” non é, nin moito menos, casual. Por outra parte, Pardo de Neyra (2002:238) afirma que Zernadas exime de culpa tanto a Eva como a Adán, culpando á súa gula ou apetito, ao “demo do Fol” (ou “demo do Fole”) do verso 6. Trasladado todo isto á polémica do *rezo de Clavijo*, o Cura de Fruíme critica a intromisión de Pedro Fole de Navia neste debate literario, de modo que Zernadas e Castro denuncia que o cóengo compostelán tomou partido a favor de Rioboo e Seixas por interese, “por encher o fol”.

Na segunda décima, por outra banda, Zernadas ensina a súa vea máis satírica, como podemos ler a continuación:

Dende ali nò fol do embigo,
xunto à Cacà nos Criamos
sendo da Culpa, què herdamos,
òfol, ò primeir Castigo:
Deesto poño portestigo

⁵¹ Todas as cursivas que aparecen nas citas extraídas deste poema son nosas.

âquen noscomadreou;
aquele fol nos apestou,
e si algun monega; afè
tamen pode dezir, quèesta
Christo non resucitou.

Como podemos ler neste fragmento existe, polo menos na nosa opinión, unha crítica mordente á poesía tradicionalista do século XVIII, xa que “xunto à Cacà nos Criamos”. Desta maneira, a defensa de Pedro Fole deste tipo de literatura (“o primeiro castigo”) leva o Cura de Fruíme a cualificalo de “aquele fol [que] nos apestou”, ou dito doutro xeito, “aquele Fole que defende por interese unha literatura caduca”. Esta mesma idea semella estar latente na terceira décima, pois:

Ali Adan quedou tanfeò,
que enfrascado na malicia,
se ueu cheo de ynmundicia,
asì que ò seu fol ueu cheò.
Fillos, e Fillas arreò
deesta maneyra ciscou,
solo muy limpia quedòu,
à Nay de aquel Capitan,
què âoutro, como el no Xordan,
Sⁿ Xuan no no baptizou.

Deste xeito Adán, quizais identificado nesta ocasión con Antonio Rioboo e Seixas, quedou rodeado pola “inmundicia” (polo recoñecemento literario unicamente adulatorio) unha vez que “o seu fol ueu chèo”, unha vez que Pedro Fole de Navia conseguiu os seus obxectivos. Relacionado con isto, Adán “ciscou” fillos e fillas “polo mundo” do mesmo modo que proliferaron os seguidores da poesía de Rioboo e Seixas. Só quedaría libre de pecado a Virxe María, a nai de Cristo, identificada, a noso xuízo, coa poesía populista que defendía Zernadas.

A resolución do conflito presentado na totalidade da composición achámola na cuarta e última décima:

Fixo penitencias rexas,
Adan dePeles uestido,
q^e os foles fora ò Cortido,
ò mesmo son, què Pelexas:
Por Cilicio si ò Cotexas.
Ofol sepode tomar,
ènon sabendo lebar,
cando enfadan à Paciencia,

os foles en penitencia,
nadie se pode salvar.

Na copia que encontramos no volume I do manuscrito podemos ler “Adan, de foles vestido”, mais cremos que xustifica mellor o dobre sentido da palabra “Pelexas” a forma recollida na copia do volume II do manuscrito. De todas as maneiras, “peles” e “foles” non actúan como sinónimos, de forma que o significado da composición non é o mesmo segundo a copia que utilizemos. Así, Adán quedou “vestido de foles”, ou o que é o mesmo, foi apiado Rioboo e Seixas por Pedro Fole. Pola súa parte a palabra “Pelexas”, como xa antes dixemos, cremos que posúe un dobre sentido, xa que aludiría tanto ás peles como ao plural de “pelexa” (liorta, conflito,...). Sendo isto así, deberíamos facer a lectura seguinte: os foles “sen curtir” son o mesmo que pelexas, ou dito doutro xeito, acusa Zernadas e Castro a Fole de Navia de provocador e de embrollador, xa que os foles “ò mesmo son, què Pelexas”.

Finaliza o texto cunha diáfana advertencia a Pedro Fole de Navia, pois afirma o autor que se os “foles esgotan a súa paciencia” sufrirán unha “penitencia”, ou o que é o mesmo, Pedro Fole esgotou a paciencia de Zernadas e Castro, causa pola que foi satirizado nesta composición, de maneira que “ninguén se pode salvar” da pluma do Cura de Fruíme.

Quedaba así inmerso, xa que logo, Pedro Fole nas sátiras zernadianas relacionadas co debate en torno ao *rezo de Clavijo*. Mais o cóengo compostelán non foi criticado (dentro do contexto da obra poética de Zernadas e Castro) unicamente pola súa defensa de Antonio Rioboo e Seixas, como a seguir veremos.

3.c.4.19) *Con canto fai, è ten feito:*

Trátase dunha glosa realizada por Diego Antonio Zernadas e Castro (contra o 1755, tal e como indica Xulio Pardo de Neyra; 2002:229) co obxectivo de criticar as irregularidades cometidas polos cóengos composteláns Pedro Fole de Navia e Xosé Fariña. Desta composición conservamos dúas copias,

unha recollida no volume I do “manuscrito compostelán” e outra no “manuscrito coruñés”, presentando esta última lixeiras variantes respecto da primeira. No “manuscrito coruñés” o poeta atribúelle a composición á súa criada, tal e como podemos ler no seguinte paratexto:

As Panadeiras da Porta Faxeira regalaron à ama do Crego con unha cantiga, qe. con puxeron de repente; unha tarde de foliada, en que pasava por alá moita señoría; (...) Retornalla à Ama, agradecida co os reditos de esta.

No entanto, o paratexto precedente nesta composición no “manuscrito compostelán” móvese nos mesmos parámetros que a introdución á sátira de Antonio Rioboo e Seixas en *Meu Anton, nó que parolas*:

Las Panaderas dela Puerta Faxeira com/pusieron alos dos Canonigos *Fole*, y *Fari-/ña* (que eran dignos de estas llanezas) la *can/tiga* sigte, y se la cantaron en una folia/da, que hicieron en una tarde, que pasa/ba por allí mucha gente al paseo del Pi/lar. Fuè mui celebrada por el chiste grande,/que tiene p^a los que conoçian alos dosca/nonigos, y p[o]r eso me tentò a glosarla⁵², pa/ra que corriese a par con la [que] antecede.

Zernadas, pois, non lle atribuía nun primeiro momento á súa criada a autoría deste poema, malia que esta é o suxeito lírico, e a pesar da nota seguinte que figura no “manuscrito compostelán”: “(s)onaba/ (l)a glosa/ (en) nom/(b)re de/ (m)i cria(d)a”. Como xa vimos e como veremos, esta non foi a única vez en que Zernadas e Castro pon unha composición súa en boca dunha muller.

Na opinión de Xulio Pardo de Neyra (2000:192), o feito de que o Cura de Fruíme poña en boca da súa criada as composicións do “manuscrito coruñés” revela “un certo interese pola defensa e loanza das mulleres”. Nós concordamos con esta apreciación, pois a defensa da muller (especialmente da muller galega) será unha constante na obra de Zernadas, o cal é normal se temos en conta que a dignificación do xénero feminino foi un dos ideais da Ilustración, aínda que tamén a encontramos en escritoras do século XIX, como Rosalía de Castro ou Filomena Dato Muruais.

⁵² Neste último caso, o subliñado é noso. O resto de cursivas foron postas polo autor. Por outra parte, as cursivas de todas as citas deste poema respectan a edición de Xulio Pardo de Neyra (2002:177-178).

A cantiga da que parte a glosa, a cal reproducimos respectando a grafía da copia do “manuscrito compostelán” (que é a que tomamos como base para o noso comentario), é a seguinte:

Ilustrísimo Cavildo
mandará compor as cribas,
que ò santo Apostol lle dòn
ò Fol, è mais a Fariña.

Unha vez máis, como xa apreciamos na glosa galega de *Adan non pudo pecar*, encontramos unha clara identificación entre “Fol” e “Fole”, desta vez apreciable dun modo aínda máis evidente. A composición que agora nos presenta Zernadas presenta o mesmo ton combativo que a glosa referida con anterioridade, sendo talvez a alusión case explícita ao cóengo Pedro de Fole (e tamén ao cóengo Xosé Fariña) unha das causas do seu presumíbel éxito. Na primeira décima podemos ler:

Con canto fai, è ten feito,
para pôr a casa en modo
o Cabildo, aínda con todo
non ten un Fol de proveito:
como non lle vexo xeito,
por gran lastema lla tildo,
è así a decervos me humildo,
(è havesme de perdonar)
ò Fol se hà de gobernar
Ilustrísimo Cabildo.

Na nosa opinión esta primeira décima, pois, funciona a modo de introdución, xa que nela non se expón a existencia de ningún conflito concreto. Comeza nesta composición Zernadas, como claramente podemos apreciar, por identificar o goberno do cabido co goberno dunha casa, imaxe que lle serve ao Cura de Fruíme para crear unha voz poemática feminina de baixa extracción social (unha criada) que poida criticar con total autoridade a política de Pedro Fole de Navia, quen aparece caracterizado como un home incompetente (“non ten un Fol de proveito”), que exerce unha estratexia de goberno á que a voz do poema “non lle ve xeito”. Mais en que basea o texto tales afirmacións? O poeta irá dando as súas razóns de maneira progresiva. Deste modo, expón na segunda décima:

Como eu sò Ama, aunque tonta
sei moi ben, ò que se pasa,
è que se perde unha casa,
si non hai cò os foles conta:
ben sei que vos dan afronta,
señor, cousas tan cativas,
è así, pois entendo as bribas,
xà que alimpálas conven,
en compondome ò Fol ben,
mandarà compor as cribas.

A noso parecer, critica nestas liñas o Cura de Fruíme o poder autoritario da Casa dos Fole, que pode chegar á expropiación de bens, xa que “se perde unha casa” se “non hai cò os foles conta”, incluso por asuntos de pouca importancia (“cousas tan cativas”), de modo que “ò Fol” (“o Fole”) xa pode “mandar compor as cribas”, xa pode ordenar tomar represalias contra os seus disidentes. Nesta mesma idea semella incidir a terceira décima:

A quen ten ò su grão mundo,
si un Fol llo bota a perder,
serà capaz de ô facer
andar c’ un fol polo mundo:
este hè un dano moi profundo,
conque así, meu sènor ou!
si o Fol se desgovernou,
àtemo su señoría,
è non perda a regalia
que o santo Apostol lle dòu.

Deste modo, Fole pode desposuír dos seus bens a calquera que non concorde coa súa maneira de gobernar o cabido, até o punto de que pode facer andar os seus opositores unicamente “c’ un fol polo mundo”. É de destacar que o ton irónico, predominante en toda a poesía de Zernadas e Castro, faise patente dun xeito especial nesta terceira décima, ao igual que na cuarta:

En sendo os foles singèlos,
si adubados ben m’ estan,
non valen branca de pan,
è perdense hastra os farèlos:
soide pois de compoñèlos
su señoría afè miña,
è eso canto mais axiña,
que, si remedio lle dà,
aínda se aproveitarà
o Fol, è maia à Fariña.

Queda patente nesta última décima a insinuación que realiza o Cura de Fruíme sobre a presumíbel falta de intelixencia do cóengo Fole de Navia, a

través do enunciado “foles singèlos”. Por outra parte, como é facilmente observábel, na parte final do poema encontramos unha crítica satírica ao cóengo Fariña. Como indica Xulio Pardo de Neyra (2002:234), o cabido compostelán mandara no seu día mercar unha partida de fariña, negocio co cal se lucraron os cóengos Fole e Fariña. De aí que o poeta xogue co dobre sentido da palabra “fariña”, que nesta ocasión tanto refire ao ingrediente alimenticio como ao apelido deste eclesiástico. A xulgar pola copla glosada, este tema debeu ser o que motivou a escrita deste poema. Nunha nota situada á altura dos últimos versos, a cal encontramos unicamente na copia recollida no “manuscrito compostelán”, podemos ler: “A este aire/ y asunto hu/vo otras De/cimas tam/bien Galle/gas, que iran/ si place”. Probabelmente estas décimas galegas sexan as contidas no chamado “manuscrito coruñés”, composicións das que falaremos chegado o seu momento.

Finalmente, e retornando á glosa neste apartado comentada, cómpre chamar a atención sobre o feito de que sexa Fole de Navia o personaxe verdadeiramente satirizado neste poema, xa que as críticas a Fariña non son recorrentes no texto, e limítanse unicamente ao xa mencionado negocio da fariña. Talvez isto responda á disputa existente entre Pedro Fole e Zernadas e Castro en relación ao debate motivado polas posturas diferenciadas que estes dous eclesiásticos mostraban ante o debate do *rezos de Clavijo*.

3.c.4.20) *Eu non pensei, meu Farruco:*

É este o *incipit* dun conxunto de cinco décimas dirixidas a Andrés de Gondar no día do seu santo. Andrés de Gondar, como creo que xa temos sinalado en máis de unha ocasión, foi un cóengo compostelán e chanfre da súa igrexa. Foi el quen conseguiu a institucionalización do *rezos de Clavijo*, oración que provocou a aparición do debate literario do que vimos falando desde páxinas atrás. Esta composición, que nunha primeira lectura semella simplemente unha amigábel felicitación de santo, alude nunha segunda lectura á xa mencionada polémica.

Antes de comezarmos o noso comentario, debemos aclarar que existen dúas copias deste texto, copias que poden lerse no segundo volume do “manuscrito compostelán”. Tomaremos como base para o noso comentario a copia situada nos folios 83 e 84 deste mesmo testemuño, xa que esta non presenta mutilacións no texto. Nas dúas copias, de todos os modos, e con variantes unicamente ortográficas, podemos encontrar o seguinte paratexto: “Estando enfermo el Autor segunda vez de la Garganta escribe los dias de su Santo al Sor. dⁿ Andres de Gondar, por medio de un Page Suyo”. Non debemos perder de vista a alusión á enfermidade de Zernadas e Castro, a cal vale como xustificación para incluír as referencias á morte que encontramos nos primeiros versos:

Eunon pensei, meu Farruco,
po lo que vòs xa saves,
chegar à este Sⁿ Andres,
nin oir mais outro cuco:
Cobrar queixo ô seu trabuco
de min co as súas gadañas
a Morte (...)

Mais, a pesar da aparencia, non está a falar Zernadas e Castro nestes versos do trazo final. Tal e como referiu no seu día Xulio Pardo de Neyra (2002:250), semella gardar relación este extracto cun feito autobiográfico do propio Cura de Fruíme, simbolizando o cuco as críticas recibidas. Nós tamén cremos que esta parte inicial referencia os ataques que Zernadas recibiu durante o desenvolvemento do debate literario do século XVIII, mais realizamos unha interpretación lixeiramente diferente. A noso xuízo, o que realmente alude os ataques recibidos por Zernadas e Castro é a construción do discurso relacionado coa morte, pois o poeta asegura que non contaba con sobrevivir á súa “enfermidade”, mais non á provocada polas súas doenzas de gorxa, senón á derivada da dureza das críticas das que era obxecto. De feito o verso segundo (“po lo que vòs xa saves”) refire unha certa complicidade entre Zernadas e Gondar, mais tamén nos leva a pensar que a causa desta composición conduce a un certo ocultismo, ou o que é o mesmo, non estaba

na mente do Cura de Fruíme a idea de expor abertamente as intencións que motivaron a escrita deste poema.

Canto á alusión ao cuco, esta ave pode significar no plano simbólico, segundo Chevalier e Gheerbrant (1982:293), tanto os celos como o parasitismo. Calquera dos dous significados pode ser válido para a lectura desta composición, pois o cuco sente celos da aguia porque non ten a súa grandeza (como teoricamente Rioboo e Seixas podería ter de Zernadas e Castro), e compórtase como un parasito porque pon os seus ovos nos niños doutros paxaros (tal e como metaforicamente procedía Fole de Navia con Rioboo e Seixas).

Mais neste texto Zernadas e Castro non só leva a termo unha defensa da súa persoa, senón tamén da de Andrés de Gondar, xa que o autor solicítalle a San Andrés que:

(...)
entre as miñas agonias
aunque chorava os meus danos,
decía entre desengaños
mais que eu morra, pois queres,
Señor, pero â o meu Andres
gardaimo por moitos anos.

Deste modo, o Cura e Fruíme estaríanos a dicir que é capaz de soportar as críticas que el recibe, mais non os ataques inxustificados dos que era obxecto Andrés de Gondar. De feito, a elas alude o poeta en versos posteriores:

Gardaimo de adulazons
dos que obran po los seus fins,
gardaimo de mas Latins,
è dê peores Cicerons:
metense estes en questions,
que nin *llevan* nin *lleven*
(...)

Repárese no feito de que "*llevan*" e "*lleven*" aparecen remarcados a través do subliñado (nós optamos pola cursiva) xa no manuscrito orixinal, o cal nos suxire unha paronomasia que remite á terceira persoa de plural do presente e do imperativo do verbo español *llevar*, de maneira que unha vez máis estaría Zernadas a criticar o carácter avarento de Pedro Fole. Precisamente a este cóengo e a Antonio Rioboo e Seixas aluden estes versos, tal e como indica

Xulio Pardo de Neyra (2002:251), pois o segundo estaría representado polos “mas Latins” (Rioboo era seguidor das estéticas latinizantes e de reminiscencias clásicas) e o primeiro polos “peores Cicerons” que se meten “en questions/ que nin *llevan* nin *lleven*”, sendo esta unha clara referencia á intromisión de Fole no debate sobre o *rezo de Clavijo*. Mais Zernadas e Castro non se retracta da súa postura ante o mencionado debate literario, senón que pola contra se reafirma nas súas ideas conforme pasa o tempo:

Esto pois que o meu [a]mor
no meu peito reboibia
si entonces ben ò decia
a ora o digo mellor.

É máis, non só mantén a súa ideoloxía literaria, senón que o Cura de Fruíme bota a vista atrás e rememora con morriña os tempos en que traballaba man a man con Andrés de Gondar pola institucionalización do *rezo de Clavijo*, tal e como afirma Xulio Pardo de Neyra (2002:251) e como podemos deducir da referencia aos “dias festexados”. E non só iso, senón que tamén se compadece das críticas recibidas polo chanfre da igrexa catedralicia de Compostela, a quen Zernadas chama “mal pocado”, adxectivo que podería ser un xogo de palabras que referise a “mal pecado” (como afirmación irónica), pois o seu traballo a prol da institucionalización desta oración provocou unha axitada polémica. Por iso, Zernadas e Castro rógalle na parte final do poema a San Andrés que garde a Gondar.

Dada a súa personalidade, non é de estrañar que o Cura de Fruíme tivese a necesidade de saír en defensa non só de si mesmo, senón tamén de Gondar. E tendo en conta a facilidade que o escritor presentaba para a versificación, non existía mellor vehículo para tal defensa que un poema, poema que, por certo, pecha o ciclo do “manuscrito compostelán” referente ao debate literario galego do século XVIII.

3.c.4.21) *Ja que sodes tres Josès:*

Esta breve composición de quince versos organizada en tercetos octosílabos con rima: a, —, a (con múltiples variantes, como —, a, —; ou —, a, a), supón o último poema galego do “manuscrito compostelán”. O texto foi concibido, seguramente sen pretensións literarias, coa intención de lle felicitar o santo ao colexial Xosé de Boán (vello coñecido de Zernadas durante a súa etapa en Compostela), o seu medio irmán Xosé Antonio e o seu fillo Xosé. As intencións que motivaron a escrita do poema exponas o Cura de Fruíme xa no primeiro terceto:

Ja que sodes tres Josès
n'essa casa, vos saludo
n'unha copra à dous por trè.

Como os homenaxeados son tres, sendo dous deles respectivamente pai e fillo, xoga o poeta coa referencia a un dos dogmas de fe da relixión católica: o misterio da Trindade, tal e como vemos a continuación:

Pai, Fillo, è outra persona,
[è Josès sodes] os trè,
a trinidadà parecès.

Mais por outra parte, Zernadas aproveita esta felicitación para lle reprochar aos Boán que non se lembren del, xa que:

Eu ven me acordo de vos;
è vos facès ò revès:
vallame a Virge: entendès?

Con esta composición, cuxa única innovación respecto do conxunto da poética do autor é a métrica (é dicir, a distribución dos versos en tercetos e non en décimas), finalizan, como xa dixemos, os poemas galegos do “manuscrito compostelán”. Porén, a obra galega de Zernadas e Castro (polo menos a súa obra coñecida) complétase cos textos do “manuscrito coruñés”, os cales serán comentados a seguir.

3.c.4.22) *Ô Pandeiro de Fol na man da Ama do crego de Aldea...*:

Hai uns anos, Xulio Pardo de Neyra (2000) deu noticia da descuberta dun manuscrito, ao cal chamou dous anos despois “manuscrito coruñés” por pertencer a unha biblioteca particular domiciliada na Coruña (Cfr. Pardo de Neyra, X.; 2002:183), en que se recolle un grupo significativo de textos da autoría de Zernadas e Castro, sendo varios deles inéditos. Este testemuño podería supor un corpo documental preparado pola man do propio Cura de Fruíme (Cfr. Pardo de Neyra, X.; 2002:183). A primeira composición galega que encontramos neste manuscrito foi datada por Pardo de Neyra (2002:229) entre o ano 1752 e o 1753. García Cortés (2002:232), pola súa parte, apunta como data de redacción o ano 1752. Leva por título o poema: *Ô Pandeiro de Fol na man do Crego de Aldea, quenon pode Calar sempre qe. oie pandeiradas*, e nel a criada do Cura de Fruíme, voz narradora do poema, diríxese a Pedro Fole para realizar unha defensa do seu amo.

Xa nos versos iniciais, o poeta compostelán deixa ben clara a súa intención de satirizar ao cóengo Fole de Navia, pois a voz poemática diríxese a el como “meu Peruchiño”, o cal seguramente provocase a hilaridade entre os receptores do texto, xa que este (como é evidente) non era o tratamento adecuado para unha persoa cun *status* máis elevado, tratamento, en definitiva, que indica unha certa proximidade ou familiaridade.

Principia o texto cunha introdución de trinta versos, nos cales explica o poeta os motivos polos que escribiu esta composición, tal e como podemos ler neste pequeno extracto:

Non te queijes sí chas cantan,
ní andes facendo monecras
que non setocan as tecras,
si os Foles non se lebantán.

Aclara Zernadas, tal e como fixera na glosa galega de *Adan non pudo pecar*, que as súas críticas a Fole veñen motivadas como resposta aos ataques que recibira deste eclesiástico lugués. Deste modo, opina o autor “que os foles en meu juicio,/ para seren de servicio/escusan ter tanto vento”. No entanto,

neste poema pasa da simple defensa á ofensa do seu “opoñente”, tal e como vemos nos seguintes versos:

Non sopres, non me degoles,
que acà no meu Lar, si alguen
sopra, sino sopra ben
Ile dizen, Merda nos Foles.

De todos os xeitos, debemos lembrar que esta non é a única mostra dunha pasaxe dun texto relacionado co debate do *rezo de Clavijo* en que un autor perde a compostura e a elegancia, polo que non podemos desvincular o texto do seu contexto.

A partir do verso 31, Zernadas e Castro inicia propiamente a súa defensa. Comeza o Cura de Fruíme por se amparar na súa condición de humilde, para despois comparar a Pedro Fole cun raposo, resgardándose nunha das denominacións populares e eufemísticas que recibe este animal no noso país:

Cata que conto donoso,
que agora por esta guerra
sei por que na nosa terra
Ile chaman Pedro a ò Raposo.

Afirma Zernadas e Castro, como é facilmente apreciábel, que non se dera conta da conduta de Fole antes da súa intromisión no citado debate literario, ou o que é o mesmo, suxire o poeta que non se decidira a denunciar os negocios corruptos do responsábel do cabido antes de sufrir os ataques que deste recibiu. Esta corrupción viría manifestada polo carácter avarento de Fole de Navia (“enchendote coma un Bode,/na Coresma non sepode”), tal e como tamén viamos na glosa galega de *Adan non pudo pecar*.

Non obstante, máis unha vez apreciamos que o tema de fondo da composición conduce á polémica derivada do debate literario do século XVIII galego, tal e como apreciamos neste extracto:

(...)
mais todo alegre a funcion,
vendo metidos de ganga
à Rioboð na Mogiganga
è a Fole, no Folion.

Remite o autor ao lector á obra de Antonio Rioboo e Seixas *Mogiganga de Mogigangas,...*, na cal Zernadas era fortemente satirizado e criticado. Por outra banda, é interesante que o Cura de Fruíme utilizase no verso 91 referente a Fole a expresión “vir a Niziolo”, expresión do ámbito eclesiástico que segundo Xulio Pardo de Neyra (2002:233) alude ao Nicolaísmo, polo que estaría a sinalar o poeta a intromisión deste cóengo lugués no xa mencionado debate. Por isto, o escritor réalízalle unha nova advertencia a Pedro Fole, como xa fixera noutros textos, e como podemos observar no seguinte extracto:

Deixarmo quere às escuras,
coidado coas escrituras,
por que na man de Zernadas
yà sabe, que estan notadas
por todas as Foliaturas.

Conclúe a composición cunha petición a Pedro Fole de Navia para que “amoleza”, é dicir, para que reconsidere a súa postura.

A disputa entre Fole e Zernadas patente nestes versos case monopoliza a temática dos textos galegos do “manuscrito coruñés”, disputa que será recollida na composición que comentaremos a seguir.

3.c.4.23) *Ô Baruto da Criada de Fol peneirando à Ama do Crego:*

A segunda composición en galego que encontramos no “manuscrito coruñés” é a segunda copia do poema *Con canto fai, è ten feito*, xa comentado ao falarmos dos textos do “manuscrito compostelán”, testemuño en que figuraba outra copia desta mesma glosa. Así, o seguinte texto escrito no noso idioma que encontramos neste manuscrito é o titulado *Ô Baruto da Criada de Fol peneirando à Ama do Crego*, texto que se erixe como unha especie de continuación ou segunda parte de *Ô Pandeiro de Fol na man do Crego de Aldea,...* Mais desta vez non actuará a criada de Zernadas como voz da composición, senón que neste caso a voz poemática será a criada de Pedro Fole, quen se dirixe á do Cura de Fruíme, chamada nesta ocasión Mingotiña.

Como apunta Xulio Pardo de Neyra (2002:235), xa o propio título remite a aquel negocio da fariña do que xa falamos ao comentarmos *Con canto*

fai, è ten feito, pois a palabra “baruto” é sinónimo de “peneira”. Porén, tendo en conta o contido do poema, poderíamos pensar que o título *ten* outro sentido, que é o de considerar a imaxe da peneira como o símbolo dunha chamada de atención, de modo que a criada de Fole estaría a lle advertir á de Zernadas que “peneirase” o seu carácter, pois en toda a composición a primeira aconséllalle á segunda, en ton cómplice, que teña coidado co cóengo, quen aparece retratado de maneira negativa incluso pola súa serventa, quen chega a cualificalo de “fistol”. O adxectivo “fistol” ou “fistor” foi estudado por José Luis Pensado (1985:152-154), quen lle atribúe o significado de “bellaco, astuto y sabelotodo” (Pensado, J. L.; 1985:154). Segundo este mesmo estudoso, este vocábulo xa se rexistraba na obra de Frei Martín Sarmiento (ou mellor dito, xa o recollera o bieito no seu catálogo de frases e voces galegas), polo que debemos supor que contaba na segunda metade do século XVIII cun uso relativamente estendido. Mais a citada non foi a única crítica recibida por Pedro Fole nesta composición. Nos versos 18, 19 e 20 podemos ler:

(...)
que o non tratalo con Ley [a Fole];
e darlle no ollo a ô rey,
epor se en contos cò Conde.

Tal e como sinala Xulio Pardo de Neyra (2002:236-237), neste extracto do poema estaría o suxeito poético a pór de relevo o poder social e político de Pedro Fole, pois *criticalo* é sinónimo de “darlle no ollo ao rei” e de ter problemas co Conde de Lemos. Na nosa opinión estes versos, alén de sinalar os poderosos amigos de Fole de Navia, supoñen un ataque ao referido cóengo. Tendo en conta que Fole accedeu á coenxía por designación directa do Vaticano, sen realizar ningún tipo de proba que demostrase a súa valía para o cargo, pensamos que Zernadas está a pór ante os ollos do lector que o lugués chegou á coenxía compostelá por recomendación, polo cal sinala a súa incompetencia á fronte do cabido, tal e como fixera en textos anteriores.

Mais se Fole aparecía caracterizado noutras ocasións por Zernadas e Castro como un home incompetente, nesta composición preséntase unha serie

de versos en que o poeta pon de manifesto a súa intelixencia proporcionada pola experiencia da vida:

Mira que è moito home fol,
esaue mais que ninguen,
porque os foles, visto ten,
oque non ten visto o sol

de maneira que a voz narradora recoméndalle á criada do Cura de Fruíme que procure non enfadar a Fole.

Nos versos 31 e 32, por outra parte, encontramos unha clara alusión ao debate sobre o *rezo de Clavijo*, tal e como podemos ler neste extracto:

Falas como nun Cortello
e aínda hà de aver un estrozo,
(...)

Lembremos que unha das acusacións que Antonio Rioboo e Seixas vertía sobre Diego Antonio Zernadas e Castro radicaba na utilización do segundo dunha linguaxe moi próxima á do pobo, o cal atentaba, a parecer do descendente da Casa do Allo, contra a literatura culta e tradicionalista.

Finalmente, non podía deixar de existir neste texto unha alusión tremendamente clara ao negocio da fariña en que participou Fole e que Zernadas xa criticara, como vimos con anterioridade, noutros poemas. Deste modo:

Mingota? Èu non chas arrendo,
tanto os foles bàs enchendo,
que has de pagar às maquias:
non metas con fulerías
teu amo no trimiñado;
que ò beras tan enfulado
que cantes como às serenas
acudi ao Crego nenas
que vai todo enfariñado.

A seguir, réalízalle novas advertencias a voz poemática a Mingota para que teña coidado con Fole de Navia, advertencias coas que conclúe a composición: “jà viche que por un Fol,/no Cauildo hovbo unha queima”.

Este é o último texto de Zernadas e Castro escrito en lingua galega no cal encontramos referencias a Pedro Fole de Navia. Con el, finalizaban os

poemas galegos (polo menos os que coñecemos) relacionados co debate sobre o *rezo de Clavijo*.

3.c.4.24) *Meu chisepe, aunque che pida:*

O último texto galego de Zernadas e Castro do que temos constancia é esta décima en que o poeta se dirixe a Xosé Hermida, poema que xa fora editado con anterioridade ao ano 2002 por Xosé Ramón Freixeiro Mato (1996:168). Se ben a forma da composición non debera de nos estrañar (pois a maior parte das zernadianas escritas no noso idioma están constituídas en décimas), tampouco debe chamarnos a atención o seu ton. Esta insírese nunha serie de cinco décimas, sedo catro delas en español (unha dirixida ao reitor de Fonseca, outra a Torrente, outra a Armada e outra a Pardo, Peña, Folgueira, Vallejo e González) e unha, a terceira, en galego, dirixida a Xosé Hermida. Todos os poemas teñen algo en común, que é o feito de que o Cura de Fruíme diríxese ás persoas neles aludidas para lles solicitar algo, xa sexa que salden as débedas que con el contraeron como algún tipo de favor. Os textos, por tanto, teñen unha función práctica máis que literaria, tal e como exemplifica a composición galega:

Meu chisepe, aunque che pida,
non chese faga esto estraño,
que non pode un Hermitaño
vivir se lle falta Hermida
eu ando buscando à vida,
pero nada ou pouco Collo,
alguns me mandan à orollo,
ebendome desbotado,
por si acaso; òseugrado
me val, a Hermida me acollo.

Por se tratar dunha composición de significado transparente, non vemos preciso realizar un comentario moito máis extenso. A voz poemática acóllese a pedir o favor de Xosé Hermida, pois “anda a buscar a vida” mais “nada ou pouco colle”, ou o que é o mesmo, non obtén beneficio ningún do seu traballo e das súas accións. Como é habitual na obra de Zernadas, fica patente o xogo de palabras existente arredor da palabra “Hermida”, que tanto refire ao

templo relixioso como ao apelido da persoa aludida no texto, até o punto de que incluso chega a utilizar con dobre sentido o derivado “Hermitaño”, sendo este útil para se declarar o poeta dependente de Hermida.

Remata con este poema a obra galega coñecida do noso máis prolífico poeta (que non escritor en verso) do século XVIII. Os seus textos nunha primeira lectura poden aparentar provocadores ou sinxelos. Porén, na súa poesía latexa unha fervorosa defensa de Galicia e do galego, do seu pobo e das súas mulleres; alén dunha sinxeleza por veces traballada (esta é unha das máximas da súa obra) e por veces real, debido a que moitos dos seus escritos en verso non semellan concibidos con finalidade literaria. Xunto con María Francisca de Isla e Losada, de quen falaremos unhas páxinas máis adiante, constitúe a súa literatura en galego un dos máis claros exemplos de poesía prerromántica na Galicia do século XVIII. Con todo e ante todo, Zernadas é o primeiro poeta galego que coñecemos (se exceptuamos as coplas de Frei Martín Sarmiento) autor dunha obra relativamente extensa.

3.c.5) Xosé Cornide e Saavedra:

Xosé Andrés Cornide e Saavedra naceu na cidade da Coruña en 1734. Estudou Humanidades en Compostela e alí iniciou a carreira de Dereito. Trátase dunha das grandes figuras da Ilustración galega, destacando como ensaísta mercé ao cultivo de estudos pertencentes aos campos da Xeografía, da Historia, da Economía e da Antropoloxía. En Couceiro Freijomil (1951:301-304, I) achamos unha relación completa da súa ampla obra ensaística en español. Alén disto, dominaba á perfección (ademais do galego e do español) o inglés, o francés, o italiano, o grego clásico e o latín. Desde moi novo demostrou un grande interese polo estudo da realidade galega. Segundo Couceiro Freijomil (1951:301, I), cando contaba con tan só vinte anos de idade presentou unha disertación na Real Academia da Historia sobre a situación actual da cidade Lémica (terra natal de Idacio, situada a parecer de Cornide na zona de Xinzo de Limia). O autor perseguía como obxectivo ser nomeado

membro honorario desa institución, logro que acadou xa en 1755, ocupando posteriormente varios cargos nesa mesma entidade.

Seguindo de novo a Couceiro Freijomil (1951:301, I), podemos dicir que en 1763 foi elixido rexedor bienal da Coruña, en 1764 foi nomeado capitán da Milicia Urbana coruñesa, en 1765 participou na cidade herculina na fundación da Academia de Agricultura de Galicia (sendo designado secretario da mesma en 1770), en 1766 foi nomeado rexedor perpetuo de Compostela, en 1775 foi elixido por Carlos III para ser un dos directores do Monte Pío de Galicia, en 1777 foi proclamado “individuo de mérito” pola Real Sociedade Vascongada, en 1782 foi proposto por todas as cidades galegas e nomeado polo rei primeiro vocal da Xunta Nacional de Camiños, participou na fundación da Sociedades Económicas de Santiago (1784) e de Lugo (1785), en 1785 foi nomeado comisario do Consulado da Coruña e entre 1769 e 1781 representou a Compostela nas Xuntas do Reino de Galicia. En 1789 trasladouse a Madrid, onde faleceu en 1803.

Mais a figura de Cornide non se limitou unicamente á súa faceta de escritor de ensaios. É igualmente autor dalgúns poemas, tres deles en galego, poemas estes últimos que foron dados a coñecer por Manuel Murguía (1917), aínda que o autor do seu descubrimento foi Antonio A. Rey Escaríz (Cfr. Murguía, M.; 1917:165), quen os puxo ao dispor do estudoso arteixán, da primeira persoa que os editou e que realizou un breve achegamento a eles. Son dúas destas composicións de circunstancias, tendentes ao prosaísmo, tal e como afirma Manuel Murguía (1917:166-167). Mais, sobre todo, os textos galegos de Cornide representan a tímida vontade de ser poeta deste autor coruñés.

3.c.5.1) *Da quenta un Hidalgo de Polaina...:*

En Xaneiro do ano 1761 foron celebrados na vila de Sada uns festexos co gallo do aniversario do nacemento do monarca Carlos III. A eles debeu acudir Xosé Cornide e Saavedra, quen realizou unha pequena crónica en

verso de parte deste acontecemento, titulada: *Da quenta un Hidalgo de Polaina de aquellos mas rancios, y refinados Aldeanos aun apasionado de la Academia de Apolo, de lo qe. su rudeza pudo sacar a luz de una Comedia que los oficiales de la Rl. Frábica de Sada, representaron el día 20 de henero al cumpleaños de nro. Rey, y Sor. qe. Ds. ge. en las siges. Decimas*. Como indica o propio título, a voz narradora relatará en verso (concretamente en 16 décimas con rima: a, b, b, a, a, c, c, d, d, c) a representación dunha comedia, ou mellor dito dunha función teatral, representada na honra do rei.

No inicio do poema, a voz poemática especifica que non fará relación da vila de Sada, para despois afirmar que aos festexos acudiron en masa (“enmaranhada” é a palabra que utiliza Cornide) xentes de estrato social elevado (“que era jente da primeira/e algunha túa e minha”). Mais o feito de que a voz narradora sexa un “Hidalgo de Polaina” semella indicar que se trata dun fidalgo vido a menos, polo que podería estar a dicir o autor que ao acto acudiron persoas de estratos sociais diversos.

Respecto disto, non sabemos a quen é ese apaixonado da Academia de Apolo ao que lle fala a voz do poema, mais o tratamento de “ti” que lle profesa ao receptor suxire ou ben que está a falar cunha persoa coa que ten confianza, ou ben cunha persoa de estrato social similar ou inferior, pois os tratamentos de cortesía daquela sociedade do Antigo Réxime, completamente xerarquizada, non deixa moitas máis posibilidades.

Na estrofa terceira, o poeta relata que a función abriu cunha loa, para despois realizar unha pequena digresión en que fala da amabilidade de Xil Taboada, segundo xefe da fábrica e director da festa (Cfr. Álvarez Blázquez, X. M.^a; 1959:312), para coas persoas de categoría social máis ou menos elevada, tal e como exemplifican os seguintes versos:

o millor, por Cristo, sí,
é que Gil, como é raio
da fraqueza non é paio,
á jente de bon vestido
deu un refrezco cumprido,
tal o dé Deus ó meu saio⁵³.

⁵³ Todas as citas dos poemas de Cornide Saavedra están tiradas da edición de Xosé Ramón Freixeiro Mato (1996:173-180). No entanto, as letras ou palabras elididas no manuscrito

A cuarta décima, máis que interese literario, presenta nos seus últimos versos interese de fonte histórica, tal e como apreciamos a seguir:

(...)
entramos por uns taboados
que tiñan tantos mecheiros
que parecían luceiros
alumbrando moitos moito,
e entre eles tamén escoito
tocar us poucos gaiteiros.

Estes versos, pois, permítennos saber como era a iluminación do taboado, alén do tipo de espectáculos que podían preceder no século XVIII galego unha función teatral, neste caso unha actuación musical de gaiteiros.

As décimas 5 e 6, pola súa parte, narran unha sorte de achegamento amoroso entre a voz narradora e unha muller, até o punto de que o primeiro, arrimado a ela, afirma entre os versos 55 e 60:

(...) “O demo porte
quen desexa mellor canto;
deste modo no m[e] espanto
que sea bo[a] a comedia,
mais que sea noite e media
antes qu[e] eu deije este canto.

A función abriuse cunha loa de Diego Antonio Zernadas e Castro, loa que mereceu unha crítica positiva por parte de Xosé Cornide, tal e como vemos na seguinte estrofa:

Palabras non foron ditas
cando os da loa saliron;
decirche que non luciron
foran palabras malditas;
basta que fosen escritas
por Fruíme as que dijeron
catro qu[e] alí se pujeron,
no nome dos elementos,
a dar a Carlos contentos
os días que lle souperon.

Vemos nesta ocasión como Zernadas aparece presentado como un autor de coñecida fama, pois “basta que fosen escritas/por Fruime”, de modo que o feito de seren escritas as loas polo crego natural de Compostela funciona

representarémolas valéndonos do uso de corchetes e non da cursiva (como procedeu o citado autor). Esta mudanza responde simplemente á nosa vontade de traballar cuns criterios unificados e comúns a todas as citas que presentemos nesta tese.

como marca de calidade. Acto seguido desta peza zernadiana comezaría a comedia principal da función, a peza breve de Pedro Calderón de la Barca *Afectos de Odio y Amor*, obra á que Cornide dedica dúas décimas. Dela falaban nos seguintes termos algúns dos asistentes:

De un tal Caldeirón disq[ue] era,
oín a uns poucos señores,
e mais q[ue] era das mellores
q[ue] o tal Caldeirón fijera;
q[ue] entre todas a escollera
o contador da Mestranza;
e porque n'era de chanza,
entre os pousos da comedia
dous entremeses lle media
par[a] acabar cunha danza.

O feito de que o contador da Mestranza escollese esta peza entre todas indica por un lado que a compañía contratada debía contar cun repertorio amplo, e polo outro que os cómicos seguramente xa deran a mostra ante as persoas que os contrataran.

Por outra banda, como vemos no extracto arriba reproducido, o poeta dá fe de que nos pousos (denominación tradicional galega do que hoxe coñecemos como entreactos) da comedia principal foron representados dous entremeses. O argumento do primeiro é descrito por Cornide nos seguintes termos⁵⁴:

Despois do pouso primeiro
veu no primeiro entremés
un escribano e un juez
con seu papel e tenteiro.
Alí embargaron enteiro,
podo decir, o lugar,
pois chegaron a embargar
a igrexa co campanario,
hasta q[ue] un estrafalario
todo lles fijo borrar.

Resulta curioso que o escritor describa as pezas secundarias mais non a principal, tal e como o propia voz do poema reconece nos versos comprendidos entre o 121 e o 130:

⁵⁴ Repárese en que o argumento deste entremés é de corte reivindicativo e social, a xulgar polo descrición que del fai Xosé Cornide neste poema. Como veremos no apartado correspondente, o teatro galego desta época movíase nos mesmos parámetros. Estaranos o autor a dar noticia de maneira inconsciente dun entremés galego perdido?

Teño dito que da hestórea
máis grande non me renembro,
e de falar dela tembro
porque son bobo de Corea;
solo si fago mamoria,
q[ue] os que como eu miraban
todos as venias lle daban
a todos e a cada un;
e eu do mesmo voto fun
porque todos me folgaban.

Con toda probabilidade, Xosé Cornide non resume o argumento da obra calderoniana por se tratar dunha peza coñecida, presumibelmente pertencente ao repertorio de moitas das compañías cómicas que chegaban desde outros puntos da Península Ibérica para traballaren no noso país.

Describe o poeta nos versos seguintes aos reproducidos os espectáculos de danza que pecharon a función, para despois afirmar que Xil Taboada aínda quería continuar a festa cunha cea e cunha posterior ruada (“el quería enche-la panza/e mais dar noite de rúa”), pretensión que non foi apoiada polo suxeito poético.

Na décimo sexta e derradeira décima, a voz do texto despídese deste modo:

Adiós, que por esta vez
mais non che podo decer,
porque ch[e] están a caer
cáseque, cáseque as dez.
Ben sei que dirás: “¡Pardez,
que aínda esto era escusado!”
Confésoche o meu pecado
e que tes moita razón;
por eso pido perdón
do pouco e mal cucinado.

As funcións teatrais normalmente tiñan lugar ao mediodía ou nas primeiras horas da tarde, polo cal unha función finalizada preto das dez é unha función que goza dunha duración ampla.

Este poema, como puidemos apreciar, carece de lirismo. Trátase, por así dicilo, dun relato en verso, similares a algúns dos realizados por Diego Antonio Zernadas e Castro. Paulino Pedret (1934:108) afirmou que na obra ensaística de Xosé Cornide existe unha gran tendencia a dar informacións detalladas, e nós podemos dicir que este poema reflicte igualmente ese gusto

pola exhaustividade. Probabelmente este foi un dos motivos que levou a Murguía (1917:166-167) a afirmar que a poesía de Cornide era tendente en exceso ao prosaísmo. Porén, como poderemos ver en páxinas futuras deste traballo, o poeta ensaia varios estilos e formas, polo que esta afirmación do estudoso arteixán, a noso entender, debe ser unicamente aplicábel ao poema que vimos de analizar, e non ao conxunto da obra galega conservada do autor.

3.c.5.2) *Anque puxeche o pucheiro:*

Segundo Manuel Murguía (1917:167), a composición de Cornide comentada no apartado anterior provocou que o autor recibise duras críticas por parte dun tal Salgado. Para se defender destes ataques, o intelectual coruñés decidiu realizar unha “contraofensiva” a base dunha serie de romances e décimas en galego e en español. Destas composicións coñecemos unha décima escrita en lingua galega e datada de 1761, a cal reproducimos nestas liñas:

Anque puxech[e] o pucheiro
para cocer no Parnaso,
foiche a carne do Pegaso
e estaba duro o calleiro.
A leña veu do palleiro
e púxocho chamuscado,
mais porque mal amañado
fose o teu present[e] asnal,
botáchelle pouco sal
e saúche mal, Salgado.

Como xa fixera Diego Antonio Zernadas e Castro (en *Meu Anton, nó que parolas*) para se protexer dos ataques recibidos por parte de Antonio Rioboo e Seixas, Cornide utiliza a figura metafórica da cociña para articular o seu poema.

Xa desde o verso segundo apreciamos que o autor posuía unha boa formación en cultura clásica, tal e como afirmou Pedret (1934:103). Como é facilmente observábel, existen na décima referencias tanto ao Parnaso como a Pegaso. O primeiro é no plano simbólico o paraíso dos poetas, mentres que o

segundo identifícase coa inspiración e coa creación poética, tal e como puidemos apreciar cando falamos do romance de Xoán Antonio Torrado, quen afirmaba de maneira metafórica que “o Pegaso è mala vesta”. Despois desta pequena digresión, e retornando ao poema de Cornide, a noso xuízo con esta décima o escritor estaría a lle comunicar ao seu contendente que, malia os ataques de Salgado ao autor (quizais en forma e verso, de aí que “preparase o pucheiro para cocer no Parnaso”), estas críticas non poderán superar a inspiración poética de Cornide (identificada co Pegaso), de modo que Salgado deu en molestar coas súas críticas a un “calleiro duro”, a unha carne difícil de dixerir, que non é outra que a do creador desta décima.

Por outra parte, a partir do verso 5, observamos como Xosé Cornide verifica a identificación entre o pucheiro e os ataques recibidos, o cal “quedou queimado”. Alén disto, acusa no verso oitavo o poeta a Salgado de realizar as súas críticas con pouco xeito (“botáchelle pouco sal”), sendo esta a causa do seu fracaso. Como xa fixera Diego Antonio Zernadas e Castro con algúns dos seus contrarios (por exemplo, os cóengos Fole e Fariña), Xosé Cornide xoga no último verso co significado da palabra “Salgado”, que tanto refire ao adxectivo “salgado” como ao apelido do aludido, quen é comparado cun burro a partir do verso 8 a través do vocábulo “asnal”.

Valéndose dun estilo similar ao dos poemas deste tipo realizados polo Cura de Fruíme, Cornide foi quen de se defender dunha maneira elegante das críticas recibidas.

3.c.5.3) Soneto *A Filida*:

Até onde sabemos, a práctica totalidade dos estudosos que se achegaron con anterioridade a este poema coincidiron en afirmar que se trataba non só do mellor texto de Xosé Cornide, senón tamén do mellor texto da literatura galega do século XVIII. Nós non desbotamos nin corrobóramos esta valoración, aínda que si a cualificamos de arriscada. Trátase dun soneto, en efecto, de gran calidade, datado por Xosé Ramón Freixeiro Mato (1996:180)

en 1761. Resulta curioso, por tanto, que todos os poemas galegos do autor daten do mesmo ano, o cal debe indicar ou ben que os tres poemas pertencen a unha mesma fase de escrita do poeta (o que semella improbábel, pois cada un dos textos presenta un estilo diferente) ou ben que este organizaba as súas creacións literarias en función da data en que foron escritas, de maneira que correrían a fortuna de se salvar do esquecemento unicamente as creadas no ano 1761.

Por outra parte, o título real do poema no manuscrito é o seguinte: *Un gallego con sus humos de Poeta que tambn. en Galicia tienen las Musas su Pindo, creiendo formar un ta-la-la-las con motivo de cierta imaginada ausencia, prorrumpio en el sig. mal aliñado soneto, qe. pa. qe. diga sale ala vergüenza (delo qe. Ds. nos libre) le visitó con su sayo, Polainas, y Zirolas.* Apreciamos como Cornide combate o tópico existente sobre a carencia de escritos líricos en Galicia, tópico contra o que viñan loitando (ben en forma de reivindicación, ben en forma de lamento) algúns dos nosos escritores xa desde finais do século XVI, concretamente desde a *Cançion galega en loor de D. Diego das Mariñas Parragués*. Mais, se vimos de citar o título que podemos ler no manuscrito, por que o poema é coñecido como *A Filida*? Supoñemos que isto é debido a que no primeiro verso o suxeito lírico diríxese á “Filida amada”, á muller obxecto do desexo amoroso do poeta. E é que se trata dun poema de temática amorosa, en que a voz da composición láíase pola súa situación sentimental.

No primeiro cuarteto podemos ler:

¿Viche, Filida amada, o pajariño
q[ue] arando desos aires nas campiñas,
descoidado se achanta polas liñas
que cauto cazador pon no camiño?

En primeiro lugar, como xa comentamos con anterioridade, observamos que o suxeito lírico está a se dirixir a unha muller á que chama Filida. Tendo en conta que en latín *filis* significa “querido/a”, poderíamos entender a expresión “Filida amada” como relativamente redundante, a non ser que o sufixo <-ida> adquira o mesmo valor que posuía na Grecia clásica: o de patronímico (é dicir, os fillos de Peleo eran os Pelidas, os de Laertes,

Laertidas,...), pois de ser así o poeta estaría a dicir literalmente: “amada filla da/o querida/o”, ou o que é o mesmo: o suxeito lírico sentiría afecto por algún dos proxenitores da persoa á que se dirixe o texto. Non debemos perder nunca de vista, pois, que Cornide era un bo coñecedor da cultura e do mundo clásico, tal e como xa sinalamos unhas páxinas atrás.

Detalles como este á parte, apreciamos nesta estrofa como o poeta nos ofrece unha composición dotada dun bo número de figuras simbólicas. Quizais a máis destacada sexa a do paxaro, animal que segundo Cirlot (1997:356-357) pode identificarse quer coa alma, quer cun desexo amoroso, aínda que en función do contexto pode adquirir outros significados. Neste caso, o paxaro ve o seu camiño interrompido por caer nunha das trampas que lle puxo o cazador, ou o que é o mesmo, o suxeito lírico queda atrapado nun desexo amoroso que lle provoca unha situación sentimental adversa, tal e como apreciamos dun modo máis evidente no segundo cuarteto:

¿Viche que forza fai para soltarse
e levar a bicada ós seus pajaros
(parte do corazón e fillos caros),
que deixara no niño ó remontarse?

Reparemos no feito de que o paxaro esfórzase por fuxir da trampa en que se encontra atrapado, sendo o amor a raíz da súa loita. Mais non se trata dun amor de parella, senón dun amor “maternal”, xa que a única preocupación do paxaro é a de verse libre para lle dar de comer ás crías.

Xa no primeiro terceto, o poeta aproveita a introdución realizada nos cuartetos para presentar identificada a situación da ave coa do suxeito lírico, tal e como vemos nestas liñas:

Pois vich[e] a quen ch[e] adora pola vida,
que, chantado no ichó de un imposibre,
cat[a] aquí, cat[a] alí s[e] acha saída

Desta maneira a voz do poema considérase atrapada, como atrapado estaba o paxaro (o anhelado amoroso), no desexo dun amor que el considera inalcanzábel, sendo este o motivo da súa procura dunha evasión da súa situación sentimental. Mais este terceto presenta un encabalgamento no seu

último verso, de modo que (como é ben sabido) o significado do primeiro terceto fica completado no segundo e derradeiro:

para fugir, podendo verse libre
e acurrujarse firme no teu seo,
en que chorara atento o seu deseo.

Así, o suxeito lírico busca unha saída que lle permita liberarse da súa ansiedade e, asemade, que lle propicie a opción de consumir o seu amor pola Filida. Alén de que o primeiro terceto suxire desbotar esta posibilidade, poderíamos pensar que o autor podería estar a lle manifestar o seu cariño á súa filla, conclusión á que se chegaría tanto polo nome Filida (que tamén podería vir do latín *filia* < *filla*) como polo segundo cuarteto. Porén, tanto o feito de que a filla de Xosé Cornide (Maria Hermitas Cornide e España) non naceu até 1776 como o significado dos tercetos desaconsellan esta lectura. Deste modo, coincidimos completamente co resumo que deste poema realizou no seu día Anxo Tarrío (1994:94), quen afirmaba que nesta composición o amado aparecía identificado cun paxariño que chora por non poder voltar ao seu niño: o corazón da amada, o seo da Filida.

Para finalizarmos, cómpre agora referirnos brevemente á estrutura do texto, e cabe comezar por dicir que se trata dun soneto realizado en perfecto hendecasilabo. Como acontece coa maior parte dos sonetos, podemos establecer dúas partes diferenciadas. Na primeira, constituída polos cuartetos, formulados en aparencia de pregunta retórica, observamos unha profusa utilización de elementos do imaxinario, os cales son menos comúns na segunda parte, nuns tercetos en que achamos un ton afirmativo e semisentencioso.

3.c.6) Romance de María Francisca de Isla ao Cura de Fruíme:

Se unhas páxinas atrás estudabamos a obra de Diego Antonio Zernadas e Castro, primeiro Cura de Fruíme, nestas liñas comentaremos un romance de María Francisca de Isla dirixido a este escritor.

María Francisca de Isla naceu en Compostela no ano 1734. Filla do segundo matrimonio de Xosé Isla Pis, era irmá e afillada do famoso ilustrado o Xosé Francisco Isla (o Padre Isla), tal e como podemos ler en Martínez Barbeito (1957:25). A relación fraternal, segundo percibimos máis de dous séculos despois, debeu estar baseada na mutua admiración. Afirman Carlos Martínez Barbeito (1957:29-30) e Xosé María Álvarez Blázquez (1959:302) que foi ela a autora da biografía do Padre Isla que publicou Joachim Ibarra en 1803, biografía que Carlos García Cortés (2007:290-292) atribúe a José Ignacio Salas, aínda que especifica que “la edición del escrito fue programada, documentada y asesorada directamente por nuestra escritora” (García Cortés, C.; 2007:291), de modo que finaliza por establecer unha especie de coautoría. Tamén foi ela quen reuniu e editou a obra do seu irmán. Tratábase dunha muller de extraordinario talento. Non por acaso, recibiu os sobrenomes de “Perla Gallega” e “Musa Compostelana”. Contan dela feitos abraiante Martínez Barbeito (1957:23-24), Álvarez Blázquez (1959:302) e Filgueira Valverde (1984:71-72). Din estes autores que un notario certificou como foi quen de ditar doce cartas á vez (Xulio César ditaba sete e Antonio Feixoo, pai dos Feixoo e Montenegro, catro) mentres mantiña simultaneamente unha conversa cos presentes, e que revisaba os sermóns do arcebispo Francisco Alexandro Bocanegra nunha época en que as mulleres non podían competir no mundo intelectual debido á concepción machista da sociedade. Segundo Murguía (1999:159), Martínez Barbeito (1957:25-26) e García Cortés (2007:133-141), xa participaba en tertulias intelectuais desde moi nova, e incluso a Academia de Boas Letras de Porto envioulle un nomeamento de académica. Despois de vinte anos de matrimonio, ficou viúva en 1774, finalizando os seus días no ano 1808. Como informan xa Murguía (1999:158) e Couceiro Freijomil (1952:247, II) (quen descoñecía o seu romance galego a Zernadas) mandou queimar a maior parte da súa obra pouco antes da súa morte, tal e como por desgraza farán outros poetas da nosa literatura (Alberto Camino, Rosalía de Castro, Curros Enríquez,... tamén condenaron ao lume os seus respectivos inéditos). Álvarez Blázquez (1959:303) cría que só correra a sorte de se salvar

da queima este poema (que apareceu entre os papeis de Xosé Cornide), talvez porque andaría entre os manuscritos de Zernadas e Castro. No entanto, conservamos algúns textos dela en español, como o canto heroico en 135 oitavas reais titulado *Despedida de Lidia y Armido*, o cal podemos ler íntegro en Carlos García Cortés (2007:297-334) e mais unha décima e un soneto ao arcebispo Bocanegra, datados ambos os textos en 1772 e recuperados polo citado estudoso (vid. García Cortés, C.; 2007:237 e 241). Igualmente, creu Filgueira Valverde (1984:73) que foi María Francisca Isla aquel “biógrafo anónimo” de Zernadas e Castro, cuxo traballo pode lerse nas *Obras...* do Cura de Fruíme.

Centrándonos na composición que agora nos ocupa, diremos que esta constitúe un romance composto por 96 versos, o cal leva por título: *Romance escrito pr. mi Sra. María Franc^a de Isla y Losada al Sor. Abad de Fruime*. Tanto Martínez Barbeito (1957:34) como Xosé María Álvarez Blázquez (1959:306), así tamén Filgueira Valverde (1984:73), coinciden en datar este poema entre 1774 e 1777, mentres que Carlos García Cortés (2007:242) considera que foi elaborado por volta de 1775. Nós só podemos dicir que no verso 73 defínese a poeta como unha “probe viuda”, polo cal sabemos que o pasamento de Nicolás de Ayala xa tivera lugar no momento da escrita do texto. Non así, evidentemente, o de Zernadas e Castro.

Adopta o texto forma epistolar, polo que talvez non fose concibido con finalidade literaria. Lembremos que Zernadas e Castro tiña o costume de realizar cartas en verso, costume que quen sabe se sería correspondido pola súa boa amiga María Francisca. De feito os primeiros versos se ben connotan unha gran complicidade entre os dous poetas, tamén é certo que transmiten un enorme ocultismo que refire ao ámbito do privado, pois neles a poeta reprende ao Cura de Fruíme por un malentendido do que nada sabemos:

Ôu, meu crego?, ¿sei que' qué^s
que eu vote a lengua â paseâr?
Catao ben, e despois non
che pese, ò que âgora fás.

⁵⁵ Todas as citas deste poema están extraídas da edición de Carlos García Cortés (2007:244-245).

Se, contra toda conciencia,
pensache de min tãn màl,
(...)

A partir do verso 9, sabemos que María Francisca de Isla visitou San Martiño de Fruíme. Demostra a poeta quizais a súa admiración por esta terra, ou talvez de maneira irónica o seu desagrado pola paisaxe desta parroquia noiosa (“ai da puja!, q’ a terriña/èvós para cubizár”), pois esta naquela altura, como xa vimos ao falarmos da vida de Zernadas, tiña fama de ser un lugar agreste e desagradábel.

Nos versos seguintes aproveita a ocasión a autora para lle agradecer a Zernadas o bo trato que lle ofreceu durante a súa estadía en Fruíme, para lle transmitir ao seu amigo o seu cariño e para lle solicitar a este o seu (debemos supor que habitual) apoio:

Dime algùnha còusa dòce,
como habes doito, é catá
que si asi no no fazedes
me escatimo, é velo hàs.
Ven sabèdes, vaiche bòa!,
como estas cousas se fàn
è madia tendes, senon
eu eime de encabujar.

Acto seguido, María Francisca Isla e Losada principia a se laiar dos seus males, primeiro dos físicos (dor de sofraxes, de peito, calafríos, febres, dores incesantes), despois dos afectivos:

Soi mentes en Deus do Céo
agarimo podo achàr,
pois, cuitadiña de min,
ja non teño Pay, nin Nay!

O carácter de muller con problemas de saúde debeu perseguir a María Francisca durante toda a súa vida, tal e como vén afirmando a crítica desde Martínez Barbeito (1957:29). Porén, chámamos a atención a referencia ao seu total desamparo afectivo. Se ben con posterioridade a 1774 falecera (sen deixar descendencia) xa o esposo da poeta, Nicolás de Ayala, tamén o é que o seu irmán Xosé Francisco (con quen cruzaba correspondencia) non faleceu até 1781, e non sufriu a parálise que finalizou coa súa existencia até 1778. Debemos entender, por tanto, que se trata dunha figura hiperbólica, tan do

gusto dos poemas prerrománticos como ela ou como o propio Zernadas. De feito, encontramos este recurso da hipérbole no fragmento da composición en que esta acada o seu maior *climax*:

Estouche feita un Cadabre
e às vagoas dos ollos cán
à cantos me ben no Leyto:
ay miña Virgen da Paz!

Vemos como a través destes versos, situados (non por casualidade, a noso xuízo) xusto na parte central do poema, a escritora consegue transmitirle ao lector unha grande dose de patetismo. A autora encoméndase polos seus sufrimentos á Virxe das Dores, santa da que tamén era devoto Zernadas e Castro. Non en van, no verso 55 o suxeito lírico afirma “pois coàs dores relouco”, frase que ten dobre sentido, xa que alude por un lado á súa devoción pola Virxe das Dores e polo outro ao seu enorme sufrimento. Mais en relación co padecemento da poeta, este non se limita unicamente ás súas propias dores, pois María Francisca de Isla era consciente de que Zernadas tamén tiña problemas de saúde, problemas dos que xa dá noticia o Cura de Fruíme en parte dos seus textos. Por este motivo, María Francisca debeu acompañar dun pouco de tabaco a epístola en que se contén a composición, pois debía pensar que este produto podería axudarlle a mellorar a súa enfermidade respiratoria, tal e como vemos a seguir:

Tamen bay ese tabaque,
meu velliño, pois fungàs
que cada grao de èl gorenta;
con eso as fremas sairàn.

Solicítalle igualmente a Zernadas a poeta que lle devolva a visita, mais rógalle que o faga cando o tempo mellore, xa que teme que o Cura de Fruíme poida sufrir un accidente (“porq^e si escorrega a Besta/è esbaroufàs, ala bay”). É posíbel que estes versos poidan aludir ás disputas (“contos”, como el lle chamaba) que mantivo publicamente Diego Antonio Zernadas e Castro con Antonio Rioboo e Seixas e con Pedro Fole de Navia, as cales poderían traerlle ao crego consecuencias desagradábeis.

Remata o romance coa utilización de fórmulas propias da forma epistolar (“Deus vos garde bó e san./ Santiago, Febreiro doce”) e cun novo lamento da autora polo seu estado de saúde:

Ay!, que non sey que me dà,
que me esfraquezo de todo
e non podo vafexàr.

Como valoración do poema, Filgueira Valverde (1984:73) afirmaba que o romance galego de María Francisca de Isla e Losada supón un avance prerromántico, e fala desta escritora como unha precursora de Rosalía de Castro “polo achego consciente á fala do pobo, pola mistura de reuxebeira ironía e de sincera tristura, polo autocompadecimento da «eterna enferma»” (Filgueira Valverde, X.; 1984:73). Nós cremos que esta apreciación deste estudoso é acertada, mais tamén pensamos que precisa dunha matización. Todos os trazos sinalados por Filgueira Valverde (1984:73) comúns ás dúas poetas son compartidos pola poesía de Diego Antonio Zernadas e Castro. A noso parecer, María Francisca de Isla recolle os trazos significativos da obra do Cura de Fruíme, adaptándoos ao seu propio estilo. É dicir, María Francisca de Isla móvese na órbita do crego de San Martiño de Fruíme, polo que sería este o principal precursor da obra rosaliana. Desta maneira, a irmá do Padre Isla non sería só unha boa amiga de Zernadas e Castro, senón tamén a súa discípula literaria.

4.c) A POESÍA DO PRERREXURDIMENTO:

Despois de 1779, data en que se publica o tomo V da obra completa de Diego Antonio Zernadas e Castro, no cal se recolle a penúltima composición coñecida do século XVIII, vivimos un período de 29 anos en que non asistimos a practicamente ningún tipo de produción poética expresada en lingua galega, sendo a única paréntese entre este hipotético silencio (pois descubrimentos futuros poderían desautorizar estas palabras) un poema de Manuel Pardo de Andrade datado en 1797. Mais se temos en conta que a obra zernadiana, como xa dixemos, foi publicada con carácter póstumo, debemos

considerar que a última autora do século XVIII (pois Pardo de Andrade podemos consideralo como un autor plenamente prerrexurdimentista) foi María Francisca Isla e Losada e que, por tanto, o límite *ante quem* deste suposto semibaleiro poético en Galicia tería que ser retrasado como mínimo dous anos máis.

Mais no ano 1808 asistimos a un acontecemento político de gran importancia para o desenvolvemento da literatura galega, como foi a chamada guerra contra o francés. A invasión napoleónica propiciou a aparición no noso país dun auxe intelectual considerábel, tal e como expresa Carré Aldao no seguinte parágrafo:

En la guerra de la Independencia de 1808, durante cuyo período puede decirse que Galicia tiene vida propia, renace poderosamente el espíritu gallego y el movimiento intelectual es grande, apareciendo en gran número libros, folletos periódicos y hojas sueltas en el idioma del país (Carré Aldao, E.; 1911a:29-30).

Así, pois, as novas circunstancias sociais e políticas exixían unha resposta por parte da intelectualidade galega, posta nesta primeira fase ao servizo dun só bando (polo menos os textos conservados así o evidencian), que non é outro que o antifrancés. Mais a loita contra as tropas transpirenaicas en Galicia practicamente iniciou e desde logo finalizou no ano 1809, tal e como vimos no apartado do capítulo do contexto histórico relativo á primeira metade do século XIX. A partir dese momento, a creación literaria galega de circunstancias xirará principalmente arredor das disputas entre absolutistas e liberais. E é que nesa época as circunstancias eran tremendamente propicias para o desenvolvemento deste tipo de literatura, pois como afirma Xosé María Dobarro Paz (2000a:97), xa que con inmediata posterioridade á conformación das Cortes de Cádiz foi emitido un decreto que establecía que todos os textos publicados na prensa estaban libres de calquera tipo de revisión ou censura previa por parte das autoridades. Deste modo, a prensa erixiuse como un medio favorábel para a publicación de escritos literarios de calquera índole (mais especialmente de tendencia liberal), sendo parte deles elaborados no idioma de Galicia.

Na nosa poesía da primeira metade do século XIX, por outra parte, achamos dúas tendencias diferenciadas. Son estas as mesmas que vimos encontrando xa na literatura anterior, mais maniféstanse desde 1797 dun modo diferente e máis igualitario. Deste xeito teríamos por unha banda a creación de textos políticos e de circunstancias, cuxos máximos representantes serían Manuel Pardo de Andrade e Antonio Benito Fandiño; e pola outra unha liña de textos creados principalmente con finalidade literaria, como é o caso dos realizados por Antonio Arias Teixeira ou Nicomedes Pastor Díaz. A gran novidade desta época radicaría, pois, en que un dos máximos cultivadores da poesía política (Pardo de Andrade) é igualmente un dos máis destacados autores de poesía intimista. Con anterioridade só Xosé Cornide, como xa tivemos a oportunidade de ver, mesturara na súa obra poesía de circunstancias con poesía de carácter intimista.

Unha vez feita esta pequena introdución, iniciamos o noso percorrido pola literatura poética do Prerrexurdimento, sendo o primeiro texto analizado a *Proclama na Guerra da Independencia, por un labrador que foy sarxento ós soldados do novo alistamento* (1808).

4.c.1) *Un labrador que foy sarxento ós soldados do novo alistamento:*

Malia que a poboación galega non se implicou realmente neste conflito bélico até 1809, a partir do estalido da guerra contra o francés, como xa dixemos no capítulo relativo ao contexto histórico, xurdiron en varios puntos de Galicia manifestacións de resistencia e iniciativas contrarias á chegada das tropas francesas a Madrid. Non temos máis que lembrar, por exemplo, a milicia formada en Vilagarcía co obxectivo de combater o exército napoleónico. Debido a esta situación de tensión padecida por algúns sectores da sociedade, apareceron algunhas manifestacións literarias (se é que ás veces pode usarse ese nome) deseñadas coa intención de chamar á loita aos mozos galegos. Unha destas mostras literarias é o poema que neste momento nos ocupa, o cal leva por título completo: *Proclama na Guerra da Independencia, por*

un labrador que foy sarxento ós soldados do novo alistamento, de aí que sexa máis coñecido como: *Un labrador que foy sarxento ós soldados do novo alistamento*. Foi publicado por primeira vez o 15 de Maio de 1861 en *Galicia. Revista Universal de este Reino* e reproducido posteriormente por Antonio de la Iglesia (2006:205-207, I). Segundo Xosé María Álvarez Blázquez (1959:203) o seu autor debeu ser un crego vello coñecedor da fala popular, mentres que Ricardo Carballo Calero (1981:31) afirma que, a pesar de que o ton e a linguaxe son populares, o poeta estaba versado nas leis preceptivas da rima e era capaz de utilizar recursos poéticos como o hipérbato ou o encabalgamento, polo que considera que debeu ser obra dun crego, dun escribán, dun fidalgo ou doutra “caste de persoa ilustrada que vivía en contacto cos labregos e coñecía familiarmente os seus xeitos e os seus costumes” (Carballo Calero, R.; 1981:31-32). Por contra, Mariño Paz (1990:44) apunta que non ten por que tratarse necesariamente dunha persoa de carácter tradicionalista.

Centrándonos agora na análise do contido do poema, diremos que principia o autor por facer chamamento aos mozos para que se esquezan das súas familias e dos seus haberes coa finalidade de combater mellor o inimigo:

No'hay, Mozos, que relembrarse⁵⁶
para sacudir en duro,
das Mulleres, nin dos fillos,
nin menos dos bois do xugo.

Comeza a composición, por tanto, cun consello da voz narradora (“un sarxento labrador”) aos mozos do novo alistamento, consello que lles permitirá loitar mellor nesta guerra. A noso entender, estes versos teñen un dobre sentido, xa que aludirían tanto ás mulleres, fillos e haberes dos receptores (de modo que a mensaxe sería a de abandonar todo pola defensa da patria) como do inimigo (que sofre un proceso de deshumanización), de maneira que estes labradores convertidos en improvisados soldados poidan

⁵⁶ A non ser que especifiquemos o contrario, todas as citas de poemas do Prerrexurdimento estarán tiradas das edicións depositadas en Aneiros, R. (coord.) (2008). No caso concreto desta composición, utilizamos igualmente unha copia dixitalizada da primeira edición coñecida. vid. Anónimo (1861).

“sacudir en duro” nos franceses sen piedade, sen pensar no sufrimento que lle puidese provocar ás súas familias a súa perda.

Mais que sentido ten esta guerra? Esta é unha das preguntas que podería formularse a xuventude receptora do texto. Por este motivo a voz do poema xustifica o mencionado conflito bélico, primeiro a nivel material, xa que o exército francés aparece caracterizado como un ente devastador e expropiador:

Líbrenos Dios que vos pille
o demo do Vagamundo
que rapa vidas, facendas,
gando e cartos todo xunto.

A seguir, o poeta xustifica a loita a nivel moral e relixioso, pois:

O peor do conto, mociños,
é que de Fráncea, o Verdugo
en vez de Cristianos, quere
facernos á todos, Turcos.

Repárese en que as tropas napoleónicas non son caracterizadas de xeito negativo non unicamente a través das construcións alusivas “demo do Vagamundo” e “de Fráncea, o Verdugo”, senón tamén de modo indirecto, pois son asociadas aos “Turcos” (musulmáns) e, por tanto, aos contrarios da fe cristiá, os cales naquela altura, como é ben sabido, eran identificados coa maldade e como portadores de todo tipo de atributos negativos. Neste sentido, a intención do escritor de se aproveitar da presunta ignorancia dos labregos fica reflectida de modo manifesto nestes versos. Dado que os franceses non eran xa nesa época maioritariamente católicos, o autor asóciaos aos inimigos por excelencia do catolicismo dentro do imaxinario popular galego, que non son outros que os árabes, de modo que consegue que a excitación para a contenda sexa maior, pois ningún conterráneo noso a primeiros do século XIX queredo verse convertido “en turco”.

Dada esta conxuntura, o crego dun lugar indeterminado (e é significativo que sexa precisamente o crego) insta os mozos para que combatan por Deus, pola patria e polo rei:

Por esto diz' o meu Cura,
todos apreten os puños
pol a Patria e pol o Rey
e morrer por Dios con gusto.

En palabras de Ricardo Carballo Calero (1981:32): “O programa do futuro carlismo: Deus, patria e rei, áchase xa curiosamente espresado nistes versos”. Resulta igualmente curioso que sexa o crego quen pronuncie estas palabras tendo en conta que o sector eclesiástico apoiará economicamente anos máis tarde as partidas carlistas.

Nas dúas estrofas seguintes, o “sarxento labrador” afirma que a pesar da súa vellez sería quen de levar á súa aldea como trofeo “mil cabezas francesas”, sendo esta unha clara mostra do uso do recurso da hipérbole, recurso que encontraremos igualmente no resto da argumentación, pois a voz do poema quere convencer aos receptores de que se el sendo vello sería capaz de tal proeza, un home novo non tería motivos para tornar triunfante da guerra (non deixarés un Gabacho,/se poñedes Bén os puntos”).

Mais se até aquí o chamamento á loita era feito de modo quer relativamente indirecto, quer amparándose a voz poemática nunha frase do crego, a partir do verso 26 esta diríxese de maneira directa aos receptores para instalos a combater contra as tropas francesas:

Ide á guerra, meus Garridos
Dios vos axude, meus Rulos
e aquel Patron das Españas
que tén o pelo moy rubio.

Como no seu día indicou Xosé María Álvarez Blázquez (1959:204), existe nestes versos unha certa reminiscencia das *Décimas ao Apóstolo Santiago* (1627) na caracterización do Apóstolo Santiago, xa que se na composición de Frei Martín Torrado é denominado “santo de barba dourada”, nesta ocasión o poeta anónimo refírese a el como “aquele Patron das Españas/que tén o pelo moy rubio”.

Por outra parte, como acontecía en textos anteriores, aparece a figura do Apóstolo Santiago como o gran salvador que axuda a liberar as Españas

dos seus inimigos, tal e como vén acontecendo na literatura galega xa desde o *Pseudo Turpin*.

Desde o verso 31 o poema sofre un cambio estrutural, xa que o autor enumera unha serie de vantaxes derivadas da vitoria no campo de batalla, das cales serían beneficiarios os soldados unha vez retornasen ás súas aldeas. A primeira delas consiste no recibimento ofrecido polas rapazas máis novas, o cal sería feito do seguinte xeito:

Salirán cando volvades,
para traervos en trunfo
con gaitas e con ferreñas,
total as Mozas de rumbo.

Observamos como o “sarxento labrador” promete para os labradores convertidos en soldados un recibimento de heroes, pois á súa chegada daríanlles a benvida as mozas a tocar instrumentos musicais no medio dun ambiente festivo, mentres as vellas:

Veredes como se botan
total as Vellas de bruzos
para darvos moitos bicos
por pés, por pernas, e muslos.

Como xa mencionamos noutros parágrafos deste traballo, na nosa sociedade tradicional a xente de avanzada idade era considerada como símbolo de sabedoría. Desta maneira, obter o recoñecemento das vellas implica así mesmo obter un certo recoñecemento social, recoñecemento que fica parcialmente reflectido na seguinte estrofa:

Cada Escarapela vosa
dirán que val un escudo
e para gardal a casa
tanto coma un bon trabuco.

Se fixamos a nosa atención neste extracto, apreciamos que no primeiro verso a palabra “Escarapela” aparece encabezada por un <e> maiúsculo. A noso entender esta grafía non é causal, de modo que nesta ocasión o vocábulo sería utilizado con dobre sentido, pois adquiriría tanto o seu significado de “lazo de chapeu” como o significado de “pelexa”. Así, despois de tornar da guerra, as liortas en que participase o antigo combatente cobrarían especial repercusión e valor, pois cada “escarapela” súa valería un “escudo”, ou o que

é o mesmo, por un lado requiriría de protección quen con el pelexase e polo outro “sería un espectáculo” (por así dicilo) velo loitar, pois presenciar as súas escarapelas “ben merecería” o pagamento de un escudo (antiga moeda española de ouro e prata).

Outro dos premios que obtería o improvisado soldado no caso de que participase na guerra sería un trabuco para defender a casa, unha arma de fogo, un obxecto cobizado nunha época de enorme inestabilidade social como era aquela.

Mais como se dunha enumeración gradual se tratase, a principal recompensa é a citada no último lugar:

Xa no' habrá Casamento
nas aldeas de este mundo
que non sexa para o mozo
que gastou moitos cartuchos.

Ser destacado no campo de batalla reporta, segundo a voz do poema, a facultade de poder escoller con éxito para matrimonio calquera muller solteira. Como indica Rios Panisse (2000:115), “implica conservadurismo a gratificación amorosa que se promete ós bos loitadores”. En efecto, a dita compensación non só implica un carácter conservador senón que reflicte un factor importante da sociedade da época, como é o feito de que a práctica totalidade das mulleres (salvo excepcións) non podían casar sen obtengan primeiro a aprobación dos pais. Por iso, o prestixio provocado por unha vitoria contra o invasor proporcionaría (segundo o “sarxento labrador”) unha dote suficiente para consecución da man de calquera muller.

Conclúe a composición cun final relativamente aberto, pois a voz narradora afirma que non enumerará todos os beneficios que retribúe a loita no fronte:

Estas con outras vantaxes
de honra e proveito que escuso
nomealas, vos trahe, amigos,
sacar á Patria de apuros.

Canto á estrutura do poema, este constitúese de 49 versos distribuídos en 12 cuartetos de romance. Presenta o texto unha estruturación anómala, xa

que malia ter conclusión, carece totalmente de calquera parte introdutoria. Se ben Ricardo Carballo Calero (1981:31) destacou a utilización do encabalgamento e do hipérbato, nós consideramos que o uso deste recursos vén dado unicamente polas exixencias do metro e da rima. Si presenta na nosa opinión interese a utilización da hipérbole, utilización que aparece de modo preciso na parte central da composición. A noso xuízo, é totalmente lóxica esta ausencia practicamente total de recursos literarios, xa que non debemos esquecer que se trata ante todo dun texto deseñado con finalidade propagandística, único testemuño poético deste tipo que conservamos na actualidade relativo á Francesada. Ramón Mariño Paz (1990:43) puxo de manifesto que os argumentos presentados neste poema concordan cos recomendados pola Xunta Suprema de Sevilla para animar aos mozos ao levantamento contra o exército napoleónico, de modo que cre que puido existir un acordo xeneralizado referente aos motivos aducidos para o chamamento ás armas. Porén nun traballo de recente publicación de José Luis Campal Fernández (2008), no cal o autor escolma textos antinapoléonicos producidos en Asturias, non encontramos ningún extracto de ningún cantar que participe das mesmas características que a composición que agora nos ocupa. Sexa como for, debido a que este é, xunto coas *Proezas de Galicia* (1810) de Xosé Fernández Neira (das cales falaremos en vindeiras páxinas deste traballo), o único texto galego conservado creado como propaganda antibonapartista, non podemos saber se realmente existiron eses criterios comúns ou se estamos perante trata unha simple coincidencia, pois é para nós a día de hoxe complicado coñecer se os antifranceses do noso país decidiron adoptar ou non as súas propias estratexias.

4.c.2) Antonio Arias Teixeira:

Antonio Arias Teixeira naceu no ano 1772, probabelmente en Pontevedra, segundo pensa Xosé María Álvarez Blázquez (1959:323). Foi un político de corte absolutista que chegou a acadar postos de importancia. En

1809 ocupou o cargo de rexedor da actual cidade do Lárez, en 1813 obtivo un posto de deputado pola provincia de Tui na Xunta Superior do Reino de Galicia e en 1821 foi elixido deputado suplente na por daquela recentemente formada Deputación Provincial de Pontevedra. Non sabemos como nin cando tivo lugar o seu pasamento. Afirmo Carballo Calero (1981:41) que en 1823 estaba preso no castelo de San Antón da Coruña. Tanto este estudoso como Álvarez Blázquez (1959:323) e Rios Panisse (2000:130) dan noticia de que Antonio Arias Teixeira foi un dos poucos superviventes do asasinato en masa producido (precisamente en 1823) na baía coruñesa durante o traslado de presos absolutistas desde a cidade herculina até as Canarias. Ao pouco de saír da Coruña, 48 absolutistas foron tirados pola borda da embarcación, morrendo por conseguinte afogados.

Arias Teixeira foi poeta en español e en galego. Dos seus textos escritos no noso idioma, conservamos unicamente dous sonetos, os cales foron datados por Xosé María Álvarez Blázquez (1959:323) entre 1810 e 1812⁵⁷. Canto á súa poesía, o investigador que vimos de citar albisca que a súa vea poética é humorística; vea sarcástica máis que humorística, diríamos nós despois da lectura dos seus versos galegos, os cales conforman unha serie titulada: *Desaogo del Duende contra dos ignorantes, q[u]e han querido criticar sus versos publicam[en]te*.

4.c.2.1) *Estando Apolo un día no Parnaso:*

Este é o *incipit* do primeiro dos sonetos que conforman a citada serie de *Desaogo del Duende...* Segundo Ramón Mariño Paz (1990:35), os versos de

⁵⁷ Segundo podemos ler en Aneiros, R. (coord.) (2008:24), o propio Álvarez Blázquez, nunhas anotacións súas que non gozaron de publicación até 2008, databa os textos entre 1805 e 1808, xa que aparecían no orixinal, escritas coa mesma letra do copista, informacións sobre unhas débedas de foros correspondentes aos anos situados entre 1801 e 1805 (incluídas as datas de inicio e fin). Posteriormente, á hora de publicar o tomo II da súa *Escolma de Poesía Galega*, decidiu datalos entre 1810 e 1812, aínda que na parte inferior da páxina que contén os textos podemos ler (ca. 1810). O estudoso tudense non explica as causas polas que cambiou de opinión respecto o ano en que foron elaborados os poemas. Malia isto, decidimos respectar a datación que deu en 1959, xa que pensamos que Álvarez Blázquez debeu ter motivos convincentes para rectificar o seu parecer.

Arias Teixeira “seguen a vea satírica e desenfadada que acostumaba aparecer nas composicións poéticas en galego feitas durante os séculos escuros”. En efecto, o poema lembra algúns dos romances das Festas Minervais de 1697 ou á décima de Xosé Cornide deseñada para se defender dos ataques de Salgado, pois encontramos nel referencias cultas e clásicas mesturadas cunha intencionalidade de humorismo sarcástico. Isto non sucede por casualidade, pois como xa fixeran con anterioridade Diego Antonio Zernadas e Castro ou o mencionado Xosé Cornide, Arias Teixeira válese da forma poética para criticar os ataques recibidos pola súa poesía.

Xa o primeiro cuarteto denota a grande formación da que gozaba o poeta, tal e como podemos ler neste extracto:

Estando Apolo un día no Parnaso
coas nove compañeiras en porfia
pegalle á Ventoleira é á mania
de botar á fuxir ó gran Pegaso.

Así pois, un día que Apolo estaba no Parnaso a discutir coas musas (as “nove compañeiras”), decidiu ceibar o Pegaso, animal mitolóxico que, como xa dixemos ao falarmos da décima de Xosé Cornide, é considerado como símbolo da inspiración poética. Apreciamos facilmente nestes versos que o autor está a preparar unha introdución ao posterior desenvolvemento do poema, introdución que continua no segundo cuarteto. Nel observamos que Pegaso:

Pasa polo Helicon con veloz paso
é chegando ó Hipocrene vin q[ue] bebia
mais distraida á miña fantasia
miro ó sitio é non esta gracioso caso.

O Helicón é un monte próximo ao Parnaso. Segundo a mitoloxía grega, neste encontrábase a cova das musas. Deste modo, o Pegaso abandona con celeridade o refuxio das musas e bebe da Hipocrene, unha fonte situada ao pé do monte Helicón, e que segundo a lenda foi creada polo propio cabalo alado como consecuencia dun mandato realizado por Poseidón. Así pois, o Pegaso abandonou o seu lar e:

presentase ná Vila este Cavalo
vírono dous Rapaces meus Veciños
quixeron polo Rabo aseguralo

é soltoulle dous peidos nos fociños
cada un ó seu consiguíu tragalo
e desde entonces estes dous Mociños
compoñen algun verso mais q[u]e malo

Apreciamos na parte final deste soneto con estrambote o lado satírico da obra de Arias Teixeira do cal vimos falando desde practicamente o inicio desta aproximación á obra do escritor pontevedrés. O Pegaso, desbocado, chega á vila de Pontevedra (lembramos que Pontevedra non foi cidade até 1835, tal e como podemos ler en Pérez Constanti, P.; 2008:34). Alí tencionaron cazalo dous mozos locais, mais o cabalo con ás non só non se deixou atrapar senón que para se defender emitiu gases corporais, gases que foron absorbidos por estes rapaces. A imaxe é bastante clara: estes mozos quixeron atrapar a inspiración poética, mais non só fracasaron na súa tentativa senón que saíron malparados (“soltoulle dous peidos nos fociños”), por iso “compoñen algun verso mais q[u]e malo”. Quixeron, en definitiva, ser poetas, mais unicamente lograron, segundo o suxeito lírico, ser pésimos versificadores.

Chama a atención, para concluírmos, o contraste que encontramos na tonalidade do poema entre os cuartetos e mais o terceto e o estrambote, de modo que podemos establecer atendendo a este criterio dúas partes diferenciadas. Na primeira, chea de referencias clásicas, encontramos un ton case solemne, apropiado para calquera texto culto. No entanto na segunda parte, dotada dun dinamismo expresivo positivo, encontramos un ton de reminiscencia popular. Esta mestura de literatura culta e popular nun mesmo texto, común a boa parte da poesía galega xa desde as súas orixes, recórdanos especialmente nesta ocasión aquel romance de Xoán Antonio Torrado publicado no volume conmemorativo das Festas Minervais de 1697.

4.c.2.2) *Son dous mozos solteiros polas trazas:*

A segunda composición que axuda a conformar esta miniserie de sonetos leva por título (ou mellor dito, por *incipit*): *Son dous mozos solteiros polas trazas*. Este segundo poema presenta un estilo diferenciado respecto da

primeira parte do anterior, e aínda tamén da segunda. Nesta composición o autor prescindirá da utilización de metáforas e presentará un ton aínda máis directo. Semella tratarse dunha defensa máis visceral que premeditada, o cal provoca que o dinamismo expresivo da composición sexa rápido. Xa desde o primeiro cuarteto, a noso xuízo, apreciamos como a elaboración do texto debeu ser movida nunha alta porcentaxe por un claro interese de vinganza:

Son dous Mozos solteiros polas trazas,
son dous Asnos q[u]e andan sempre juntos,
foron á Santiago á buscar puntos
é viñeron cargados de cabazas

Nunha primeira lectura, observamos como o poeta pon en dúbida a capacidade intelectual dos satirizados, a quen cualifica de “Asnos”, narrando posteriormente un presunto fracaso académico que hipoteticamente padeceron na Universidade, pois “foron á Santiago á buscar puntos/é viñeron cargados de cabazas”. Mais xa nunha lectura máis profunda, dá a impresión de que o poeta está a acusar estes rapaces de homosexuais. En primeiro lugar, a palabra “Mozos” aparece encabezada por un <m-> maiúsculo, o cal talvez poida indicar que quizais este vocábulo está a ser empregado con dobre sentido. Mais alén disto, o substantivo “Mozos” aparece modificado polo adxectivo “solteiros”. Aínda así, o poeta non está a dicir que son solteiros, senón que teñen aparencia de solteiros, tal e como mostra a utilización da expresión “polas trazas”. Se ben a figura do solteiro na sociedade tradicional pode aparecer asociada tanto á libertinaxe sexual como a homosexualidade, a referencia ao feito de que “anden sempre xuntos” semella denotar nesta ocasión que estes dous rapaces eran, segundo Arias Teixeira, parella. A día de hoxe, ningún destes indicios referiría homosexualidade, e aínda que a referise, xa non sería vista como un insulto. Non obstante, non debemos esquecer que estamos a comentar un soneto producido nos primeiros anos do século XIX, e que naquela época unha acusación de “pecado nefando” (tal e como aínda se lle chamaba naquela altura) era unha das peores ofensas que podía recibir calquera home.

No segundo cuarteto, encontramos datos que teoricamente permiten identificar estes veciños de Pontevedra, de maneira que:

Á un chamanlle ó *Vizconde* equí ás Rapazas⁵⁸,
non direi p[o]r q[u]e causa, ou p[o]r q[u]e asunto;
mais do outro sei decir q[u]e ó Pai difunto;
vendeu moitas letriñas é letrazas.

Despois da lectura deste cuarteto, apreciamos que un dos rapaces é alcuñado *Vizconde* por un motivo que o autor non quere dicir. Non sabemos quen é ese *Vizconde*, e aínda que na Pontevedra da época debía ser este un dato suficiente para identificalo, o certo é que para nós foi imposíbel localizalo. Tendo en conta tanto que a palabra “*Vizconde*” aparece remarcada en cursiva como o feito de que Arias Teixeira non queira explicar as causas de tal alcume, quizais fosen dirixidos estes versos a algún fillo ilexítimo do *Vizconde* de Tui ou do de Fefiñáns.

Canto ao segundo dos mozos, o poeta afirma que é fillo dun home defunto que vendeu moitas “letriñas e letrazas”, polo cal debemos supor que foi descendente dalgún escritor, libreiro ou editor coñecido no ámbito pontevedrés durante o período de creación do soneto.

Por outra banda, na parte final do soneto explica Arias Teixeira os motivos polos que decidiu escribir esta serie de poemas:

A estes Facos pegoulles á mania
de morder os meus versos critiqueiros
dispreciábanos muito ó outro día
diante de tres ou catro compañeiros;
é p[o]r tanto con toda cortesia
dou gracias á dous *Facos Burrufeiros*
dicindolles q[u]e ó *Trasgo* os desafia.

Desta maneira, asegura o poeta que está a se defender dos ataques sufridos. Se no cuarteto primeiro apreciamos que o autor cualifica estes rapaces de “asnos”, agora compáraos con cabalos, pois denomínaos tanto “Facos” como “*Facos Burrufeiros*”. Tanto a palabra “faco” como a palabra “barrufeiro” designan cabalos de pouca calidade, de modo que no segundo dos casos encontramos un reforzo significativo. O feito de o autor identifique os

⁵⁸ Todas as cursivas que aparecen nas citas deste texto non son nosas, senón da mencionada edición de referencia. vid. Aneiros, R. (coord.) (2008:25-26).

satirizados con cabalos de caste ruín talvez aluda a unha vontade de contraposición destes “facos” co Pegaso, citado este último, lembremos, no primeiro soneto da serie, pois o equino alado (relacionado, repetimos, coa inspiración poética) era, xunto co Unicornio, o cabalo por excelencia dentro da mitoloxía clásica. Unha vez máis, pois, Arias Teixeira estaría a dicir que os mozos satirizados eran malos poetas; e faino identificándose cun trasno (“ó *Trasgo* os desafia”). Resulta curioso que o escritor se denomine trasno tendo en conta que, como todos sabemos, na mitoloxía popular este ser aparece sempre caracterizado negativamente e asociado a calquera tipo de actividade maléfica ou desgraza. Supoñemos que a dita identificación terá que ver con algún asunto vinculado aos ataques que estes rapaces emitiron contra o autor do soneto.

Co comentario destes últimos versos do soneto chegamos igualmente ao final da análise da obra poética conservada de Antonio Arias Teixeira. A pesar de se tratar estes de textos de circunstancias, pois foron deseñados como mecanismo de defensa do autor ante unhas críticas recibidas, dá a impresión de que foron creados con finalidade maioritariamente literaria. Isto non debe de nos estrañar, xa que os nomeados ataques eran referidos á calidade poética dos versos de Arias Teixeira, de aí que o autor quixese talvez demostrar que os seus detractores estaban equivocados.

É Antonio Arias Teixeira, para concluímos, un autor que nos lembra especialmente a Xosé Cornide no que respecta ao xogo de rexistros e á mestura do culto co popular. Aínda que de signo ideolóxico diferente, os dous ocuparon cargos políticos, e malia que por razóns de idade non pensamos que chegasen a se coñecer estes poetas, o certo é que é patente a existencia de motivos comúns á obra dos dous escritores. Mais Xosé Cornide lembra especialmente á súa vez a Diego Antonio Zernadas e Castro na décima en que se defende dos ataques de Salgado, e o segundo soneto de Arias Teixeira insírese na liña defendida polo Cura de Fruíme durante o debate do *rezo de Clavijo*, polo que quer de maneira indirecta, quer de maneira directa, a

influencia de Zernadas semella latente unha vez máis na obra dun escritor posterior a el.

4.c.3) Manuel Pardo de Andrade, poeta:

Un dos máis destacados cultivadores da poesía galega na primeira metade do século XIX foi Manuel Ignacio Pardo de Andrade. Hoxe en día existe unha tendencia xeneralizada a afirmar que naceu en Xaz, en San Martiño de Dorneda (Concello de Oleiros), se ben ao longo da historia existiu discrepancia entre os estudosos verbo do seu lugar e data de nacemento. Así, Antonio Meijide Pardo (1983:156) presenta un documento que demostra que Manuel Pardo de Andrade foi bautizado o 5 de Novembro de 1759. Deberon seguir a Meijide (1983:156), Xosé María Dobarro Paz (1984:24), María Rosa Saurín de la Iglesia (1991:6) e María Carme Rios Panisse (2000:147), quen afirman que o poeta veu ao mundo no undécimo mes dese mesmo ano. Pola súa parte, Andrés Martínez Salazar (1992) e Antonio Couceiro Freijomil (1954:25, III) cren que o seu nacemento tivo lugar en 1760 e Xosé Ramón Barreiro Fernández (vid. Aneiros, R.; 2008:19) incluso apunta (sen especificar a fonte) que naceu o 21 de Novembro de 1760, mentres que Benito Varela Jácome (1951:160) e Ricardo Carballo Calero (1981:38-39) deducen pola súa partida de defunción que naceu na cidade da Coruña en 1762, sendo este último o ano apuntado (sen argumentar motivos) por Xesús Alonso Montero (1981:33).

Tal e como podemos ler en Meijide Pardo (1983:157-158) ou en Saurín de la Iglesia (1991:8), xurou os votos pouco antes de cumprir os 15 anos, ingresando no convento de San Agostiño de Santiago de Compostela. Mais ao pouco de entrar no citado mosteiro, e de estudar no Real Colexio de San Agostiño da Coruña, trasládase a Salamanca para cursar con éxito os estudos de Filosofía e Teoloxía.

Malia a súa tendencia ao estudo, non se sentía cómodo coa vida monacal, e incluso chegou a enfermarse, de aí que no verán de 1782 partise ao

territorio que hoxe denominamos Italia (Cfr. Saurín de la Iglesia, M.^a R.; 1991:23), ficando posteriormente tres anos na Península Itálica, principalmente no mosteiro de San Agostiño de Roma. En 1787, xa en Galicia, abandona a vida secular e refúxiase na casa familiar, xa en propiedade do seu irmán máis vello. Mais en 1790 trasládase ao convento de San Agostiño da Coruña e solicita de novo a secularización argumentando tanto problemas de saúde como persecucións por parte dos membros da Orde, secularización que foi aceptada en 1792. Con posterioridade a ese momento, serviría once anos como capelán militar. En 1797 tencionou sen éxito crear na Coruña unha publicación periódica titulada *El Curioso Herculino*. O seu ambicioso propósito non só abranguíu a creación dun xornal co obxectivo de crear opinión entre os lectores, senón tamén a fundación dunha imprenta. Malia que o proxecto estaba perfectamente planificado, tal e como podemos ler en Meijide Pardo (1983:159-162) ou en Saurín de la Iglesia (1991:75), o certo é que as súas tentativas non chegaron a frutificaren, o cal foi unha mágoa, pois *El Curioso Herculino* adiantaría tres anos a chegada da prensa a Galicia, sendo o primeiro xornal publicado no noso país *El Catón Compostelano* (1800), tal e como veñen afirmando todos os investigadores desde Pérez Constanti (1992:13-14).

Fracasado o seu primeiro intento de publicar o seu propio xornal, continua a colaborar na prensa madrileña, publicando innumerábeis textos, algúns deles asinados cos pseudónimos de León de Parma e Pardo de Xas. Comezaba así o seu idilio coa prensa, medio que utilizou igualmente para publicar os seus primeiros poemas. En 1808 asume a dirección do *Diario de La Coruña*, e a partir de 1809 conseguirá por fin editar a súa propia publicación, o *Semanario Político, Histórico y Literario de La Coruña* (1809-1810). Unha vez forzado a clausurar a edición deste semanario, volta a colaborar en diversos xornais de índole liberal.

Algúns meses despois da de ficar restabelecido o absolutismo no poder, concretamente o 5 de Xuño de 1815, é condenado á pena capital (Cfr. Meijide Pardo, A.; 1983:181 e Saurín de la Iglesia, M.^a R.; 1991:279). As causas desta condena radican tanto no feito de que desde 1813 Pardo de Andrade

fora elixido censor, permitindo a publicación de textos de índole liberal (para desesperación da prensa absolutista da época) como nos libros da súa autoría en que se recollían críticas á Inquisición. No entanto, o escritor de Dorneda conseguiu elidir o castigo mercé a unha fuga ao estranxeiro, pasando unha breve estancia en Londres para se asentarmos posteriormente en París. Retirado do sacerdocio xa en 1808, coñece na capital francesa unha cupletista chamada Marie Rose Hardy, coa cal chegou a ter unha filla (Cfr. Dobarro Paz, X. M.^a; 1984:25 e Saurín de la Iglesia, M.^a R.; 1991:305).

En 1820 retorna a Galicia aproveitando a nova situación política (o Trienio Liberal), dirixindo entre 1821 e 1822 o *Correo de la Diputación Provincial de Galicia*. Mais pouco tempo puido vivir o escritor oleirense no seu chan patrio. En 1823, coa intervención dos *Cen Mil Fillos de San Luís*, vese na obriga de retomar o camiño da diáspora, e tras pasar por dous anos de completa itinerancia exiliado en París, Londres, Liexa, Bruxelas e en varios puntos da actual Alemaña, torna finalmente á cidade parisina. Alí, no inverno de 1832, viuse afectado por unha epidemia infecciosa que circulaba por daquela por toda a urbe, a cal provocou a fin da súa existencia o 7 de Maio de 1832⁵⁹ (Cfr. Saurín de la Iglesia, M.^a R.; 1991:345). A partir desa data, terminaba non só a vida de Manuel Pardo de Andrade, senón tamén a dun home que marcou unha etapa tanto no xornalismo como na literatura galega, destacando de maneira notábel en ambos os campos.

4.c.3.1) *Mais Garrida que a rosa no seu leyto:*

Leva este *incipit* un soneto publicado no *Diario de Madrid* o día primeiro de Novembro de 1797 e asinado por León de Parma. Como xa dixemos con anterioridade, este era un pseudónimo de Manuel Pardo de Andrade. Segundo Saurín de la Iglesia (1988:45), o feito de que o escritor de Dorneda colaborase no *Diario de Madrid* con escritos “cada vez máis varios y

⁵⁹ A súa partida de defunción foi publicada (até onde sabemos, por primeira vez) por Carré Aldao (1916a:136).

apresurados” provocou a “ficción de una multiplicidad de autores con una serie de firmas diferentes”, sobre as que acabaría prevalecendo a antes citada de León de Parma.

Canto á forma do poema, Saurín de la Iglesia (1988:49-54) especifica que o feito de que Pardo de Andrade frecuente o uso do soneto nos seus textos publicados no mencionado xornal madrileño deixa entrever que talvez tivese peso para o escritor á hora de escribir as súas composicións a literatura española do chamado Século de Ouro, e incluso da anterior, pois aínda que esta investigadora advirte a influencia de Francisco de Quevedo nalgunhas das súas composicións en español, apunta sobre todo a de Fray Luís de León. A noso parecer, *Mais Garrida que a rosa no seu Leyto* foi creado en parte baixo a inspiración renacentista. Con todo, o soneto está marcado igualmente pola presenza dun ton familiar e popular, ton que predomina en boa parte dos textos poéticos galegos construídos a partir de 1617 (posíbel data de redacción daquela composición en que se relata o saqueo de piratas musulmáns en Cangas), polo que talvez fose precipitado situar a Pardo de Andrade entre os poetas neoclásicos.

Canto ao contido do poema, sinalaremos en primeiro lugar que se trata dun texto de temática principalmente amorosa. O primeiro cuarteto está dedicado en exclusiva á descrición da muller da que fala o suxeito lírico, tal e como vemos a seguir:

Mais Garrida que a [r]osa no seu le[y]to,
cando pola mañan a rega ó ervallo
mais vixiosa, que aquil que sube o atallo
sin baixiar os cadris, semp[re] direyto;

Apreciamos en primeiro lugar como esta muller é descrita de maneira abstracta e a través de metáforas, de imaxes que lle transmiten dun modo gráfico ao lector a intención comunicativa do poeta. Pola primeira das figuras que presenta a composición, situada nos dous primeiros versos do soneto, deducimos pola identificación coa rosa que podería tratarse dunha persoa bela e delicada, mentres que as referencias á “mañá” e ao “ervallo” transmiten á nosa cabeza a idea de xuventude e frescura. Precisamente a esa frescura

aludiría o verso 3 se consideramos que a palabra “vixiosa” (é dicir, “vixosa”, pois en todo o texto o son /j/ aparece representado como <xi>) acha o seu correspondente no vocábulo “vizosa”. Por outra parte, a lectura dos versos 3 e 4 suxírenos unha alusión á compostura da muller, que mantén sempre unha postura erguida.

Mais se no primeiro cuarteto encontrabamos unha descrición da amada, no segundo atopamos un retrato introdutorio da situación exposta no texto, xa que:

Istaba a dona do meu amante peyto
nó eydo di seu pay, no seu travallo;
cheguey eu, sentouse ela, e doume un tallo
que era come úa pera lindo e feyto:

Repárese en que o texto nesta parte utiliza unha linguaxe de tendencia arcaizante, utilizando incluso a forma do artigo indeterminado feminino singular “úa” (no canto de “unha”), forma que xa se cría en desuso desde a Idade Moderna. A rapaza, por outra parte, sitúase ao carón do seu pai, o cal posúe para nós un claro significado simbólico, pois a figura do proxenitor acostuma a se identificar coa autoridade, coa protección e co proteccionismo. Porén, ela deixou o seu ascendente (con toda a carga significativa que isto leva canda si) para lle ofrecer un tallo ao suxeito lírico, sentando con el acto seguido. Unha vez acomodados, a voz do poema decide confesarlle os seus sentimentos a esta muller:

Discubrinlle o meu mal, a pena miña
os choros meus, e todo o meu tormento,
e choraba di gozo a Garridiña:

Chamemos a atención sobre a contraposición existente entre a palabra “choros” referida ao suxeito lírico e a palabra “choraba” en relación a esta muller, xa que no primeiro caso é sinónimo de sufrimento, mentres que no segundo equivale a unha profunda alegría. Por outra banda, resulta curioso que o poeta utilice dúas veces no mesmo soneto a palabra “Garrida” (a segunda vez a través do seu derivado “Garridiña”) encabezada sempre por un <g-> maiúsculo. Talvez o autor estea a usar a palabra con dobre sentido, de modo que cabe a posibilidade de que estea a dirixir o poema a unha rapaza

cuxo apelido fose Garrido, recurso que xa utilizaran autores anteriores como Diego Antonio Zernadas e Castro ou Xosé Cornide e Saavedra.

Até agora, semella que a lectura do poema prepara o receptor para un desencadeante feliz. No entanto, o segundo terceto condúcenos cara a un final relativamente incerto:

Pedinlle á man, brincando di content[o]
je creeredes, que xia a bribona tiña
feyto a outro papel di casamento[!]

Así pois o suxeito lírico, esperanzado, pide esta muller en matrimonio, mais descobre que ela xa estaba prometida con outro home, xa lle fixera a outro papel de casamento. Por tanto, presenta o soneto un final aberto, pois non sabemos se ela conseguiu (ou quixo) convencer o seu pai para anular o seu compromiso ou se pola contra decidirá casar con ese outro home deixando o suxeito lírico sumido novamente na desesperación e na soidade.

Mais estas derradeiras liñas da composición a noso parecer actuarían igualmente como pano de fondo dunha crítica de tipo moral, pois non só a muller talvez non poida casar con quen quere senón que lle dá esperanzas ao suxeito lírico sabendo que xa aceptara (voluntaria ou involuntariamente) con anterioridade un compromiso de matrimonio con outra persoa. O ton de reprobación moral é, na nosa opinión, evidente, e aínda queda manifestado dunha maneira máis explícita se tomamos en consideración que a moza da que fala o texto é tachada no penúltimo verso de “bribona”.

Finaliza así unha composición que presenta unha aglutinación curiosa de débedas poéticas, da cal xa mencionamos algo uns parágrafos atrás, unha aglomeración que chega a se reflectir parcialmente na estrutura do soneto. Así, sobre todo no primeiro cuarteto e nos dous primeiros versos do segundo, encontramos unha clara influencia da poesía quiñentista, a cal pode vir dada tanto pola formación monástica do autor e pola súa acumulación de lecturas de textos creados nesa época como polas hipotéticas influencias que puidese recibir durante a súa estadía na Península Itálica. Porén, a partir do terceiro verso do segundo cuarteto apreciamos unha mestura de estilo prerromántico e de estilo de vontade popular, moi similar ao que encontraremos tanto en

escritores anteriores (como Zernadas e Castro, María Francisca de Isla ou Cornide) como en autores que publicaron versos con posterioridade a estes (como é o caso de Arias Teixeira ou Nicomedes Pastor Díaz). Estamos, xa que logo, ante unha interesante mestura, a cal por un lado acrecenta o valor do poema (pois demostra a capacidade de fusión de rexistros do poeta) e polo outro evidencia que foi deseñado nunha etapa de transición na literatura galega, mais tamén na primeira etapa da obra poética de Pardo de Andrade quen, xa no século XIX, utilizará a nosa lingua para crear textos transmisores dunha temática ben diferente á deste.

4.c.3.2) *Os Rogos d'un Gallego...*:

Son estas as primeiras palabras do primeiro libro galego (ou polo menos o primeiro do que temos constancia) escrito por Manuel Pardo de Andrade, *Os Rogos d'un Gallego Establecido en Londres, Dedicados os seus Paysanos para Abrirlles os Ollos sobre certas Iñorancias, e o demais que Vera o Curioso Lector*, editado por primeira vez na Coruña (no ano 1813) na caixa tipográfica do *Diario de La Coruña* e escrito, tal e como podemos ler na capa da primeira edición, “á instancias de varios patriotas amantes del Gobierno y la Constitución”. Trátase dunha obra que gozou dun interese enorme entre o público, converténdose sen dúbida no primeiro *best-seller* elaborado na nosa lingua. As súas edicións sucedéronse desde o principio con gran rapidez (boa proba disto é que as 5 primeiras datan de 1813). Respecto delas, nun artigo publicado o 17 de Maio de 1979 no *Faro de Vigo*, Antonio Odriozola chegou a identificar sete edicións distintas, sendo unha delas unha tradución ao español publicada en Madrid en 1820. Mais ante isto poderíamos pensar que se trataba de edicións de pouca tirada. Nada máis lonxe da realidade, pois unha delas chegou a contar con nada menos que 10.000 exemplares, unha cifra máis que respectábel se temos en conta tanto a época e o idioma en que foi escrito como o público ao que ía dirixido.

Os *Rogos d'un Gallego...* chegaron á luz pública sen asinar, mais entre todos os estudosos da literatura galega, xa desde Carré Aldao (1911a:31), existe unha certa unanimidade en afirmar que foron obra deste escritor oleirense. Até onde sabemos, só Antonio Odriozola chegou a dubidar (que non a negar) nalgún dos seus traballos (como é o caso dun artigo publicado en *La Voz de Galicia* o 15 de Agosto de 1983) a posíbel autoría de Pardo de Andrade. Con todo, como indica Saurín de la Iglesia (1988:112), os propios contemporáneos eran conscientes de que estes versos eran da autoría do poeta que neste apartado nos ocupa, tal e como se deduce da lectura da prensa absolutista da época, especialmente da *Estafeta de Santiago*. Manuel Pardo de Andrade nunca negou ser o autor malia as duras críticas que recibía nas páxinas deste e doutros xornais. Alén disto, na edición de 1841, nunha nota a rodapé situada na páxina 3, encontramos que “El autor de estos Rocos [sic.] fue un respetable eclesiástico, bien conocido en este país por sus luminosos escritos” (vid. Aneiros, R.; 2008:116). Non hai motivos, pois, para crer que non foi a de Pardo de Andrade a man creadora desta obra. En relación con isto, os motivos do anonimato xulgámoslos evidentes. Sabedor o escritor (como antigo eclesiástico que era) do poder da Igrexa en Galicia durante a primeira metade do século XIX (e non só), era consciente das represalias que podería recibir por publicar un libro de contido antinquisitorial. E é que asemade saían do prelo *Os Rogos d'un Gallego...* publicou Pardo de Andrade un folleto en español titulado *El Pueblo Gallego no Hizo Gestión Alguna para que el Supremo Gobierno Restablezca el Tribunal de la Inquisición, no Obstante las Representaciones que la Junta Superior y las Provinciales Hicieron sobre este Particular al Congreso*, en que Pardo de Andrade criticaba o poder eclesiástico, e especialmente ao arcebispo Rafael Muzquiz, por solicitar a restitución do Santo Oficio en Galicia argumentando falsamente que a dita petición era feita como resposta á vontade do pobo galego. O contido destes escritos non debe chamarnos a atención se temos presente que o seu contexto insírese nunha etapa de relativo cambio, no momento en que unha nova rexencia (a cuarta desde 1808) suprimiu a existencia e as funcións da Inquisición. Malia isto, a

represión por parte da Igrexa non cesou, como tampouco o medo a esta institución. Boa proba disto é que o escritor e mais o editor⁶⁰ tiveron que ocultar a súa identidade ante o público lector.

En 1815 Martín Ordaz e Xosé Mendoza, dous doutores en Teoloxía da Universidade santiaguesa, realizaron en forma de informe unha análise pormenorizada d'*Os Rogos d'un Gallego...*, análise da que dá boa relación Meijide Pardo (1983:186-189) e que podemos ler completa en Saurín de la Iglesia (1991:400-412). Mais Martín de Ordaz xa realizara informe sobre o libro no ano 1813, cuxo resultado foi:

Resumo, en fin, que el papel impreso intitulado *Os rogos dun gallego* es malo, puesto que contiene proposiciones respectivamente calumniosas, piarum arium ofensivas, escandalosas, inductivas al tolerantismo, obscenas, lascivas que provocan la incontinencia y eversivas de la sana moral (...). Santiago, 21 de mayo de 1813. Martín Ordaz (...) (vid. Meijide Pardo, A.; 1983:186).

Case un mes despois, o texto recibía aínda duras críticas por parte da prensa absolutista, chegando a ser cualificado este libro de “pápés d’emprensa condenada” nun artigo de Freire Castrillón (o cal comentaremos en futuras páxinas deste traballo) publicado na *Estafeta de Santiago* o 23 de Xuño de 1813. Todo este malestar contra a obra de Pardo de Andrade foi recollido e aproveitado pola Inquisición unha vez tornou o absolutismo ao poder, de modo que o 7 de Outubro de 1815 un Fiscal do Santo Oficio (unha vez restituído este) decretou a prohibición de ler *Os Rogos d'un Gallego...* incluso para os que tivesen licenza para estudar libros prohibidos. Hoxe en día, despois da lectura do texto, concluímos que o seu autor conseguiu o obxectivo que perseguía no momento da súa redacción: crear opinión pública. Por iso era tan importante para a Inquisición e para os absolutistas que o conxunto do pobo nunca chegase a ler este traballo de Pardo de Andrade, atribuíndolle características que non posúe, como a va obscenidade ou o chamamento á incontinencia lasciva.

⁶⁰ Segundo Antonio Odriozola (1974:254), o editor de *Os Rogos d'un Gallego...* debeu ser Valentín de Foronda, destacado impresor de ideoloxía liberal. Do seu prelo saíron varias obras contrarias á Inquisición, algunhas delas do propio Manuel Pardo de Andrade.

Deixando xa a un lado o contexto d'*Os Rogos d'un Gallego...*, diremos que este libro está formado por un longo poema de 616 versos octosílabos dispostos en romance. A obra está composta por dúas partes. A primeira, titulada *Rogos* na primeira edición de 1813⁶¹ constitúena 120 versos, e consiste nunha oración á Virxe coa intención de lle solicitar que libere as Españas da Inquisición, funcionando como introdución da segunda parte, *O Santo Oficio sin carantoña*, na cal o poeta pon de manifesto dun modo pormenorizado as atrocidades cometidas polo chamado Santo Tribunal.

Por outra parte, antes da exposición do texto encontramos na *editio princeps* dous paratextos. O primeiro consiste na reprodución do seguinte verso de Horacio: “Non omnis caro eadem caro, sed alia caro hominum, alia uolcrum, alia piscium”, mentres que o segundo é unha tradución libre desa mesma cita:

PAXAROS, PEIXESE HOMES
DE DISTINTA CASTA SON:
AQUELESCOMENSE ASADOS,
PERO OS RACIONALES NON.

Esta tradución, como é evidente, crea un horizonte de expectativa respecto do conxunto do libro, xa que nela podemos intuír unha crítica á condena a morte na fogueira.

Paremos agora a nosa atención no comentario da primeira parte da obra, a cal inicia coa seguinte cuarteta:

Miña virxe, vos que sodes
madre de consolacion,
libradenos dos nubeiros
da maldita Inquisicion (v.v.: 1-4)

A noso modo de ver, resulta significativo que a voz poemática dirixa os seus rezos á Virxe co obxectivo de que esta santidade libere o pobo dos “nubeiros” da Inquisición, institución que afirmaba actuar en nome da fe. Xa desde os primeiros versos, pois, encontramos unha referencia ao que logo será unha constante ao longo das páxinas d'*Os Rogos d'un Gallego...*: a crítica á falsidade

⁶¹ Na edición de 1841 existe unha mudanza do título xeral da obra: *Rogos de un Escolar Gallego a Virxê do Bo acerto para que Libre à Terra da Inquisición*. A primeira parte do libro foi retitulada dese mesmo xeito.

do Santo Oficio, o cal aparecerá na segunda quarteta definido como un axente de terror (identificado co medo, cos espías e coas visións), mais tamén como un tribunal que non respecta os mandatos de Deus (“de luto/cubreu a casa de Dios).

Canto a estes primeiros 8 versos, Martín Ordaz e Xosé Mendoza tiñan deles a seguinte opinión:

[Respecto da primeira estrofa:] (...) es una impiedad y una profanación sacrílega y escandalosa del augusto nombre de la misma Virgen. Asimismo es una impiedad llamar maldito al Tribunal establecido para conservar la pureza de la Fe...

[Respecto da segunda:] Es una calumnia atribuir a la Inquisición males que cubren de luto la casa de Dios. Y cualquiera proposición en que esto se enuncie es falsa, temeraria, escandalosa, *piarum aurium*, ofensiva, injurioso al Santo Tribunal... (vid. Mejjide Pardo, A.; 1983:187 e Saurín de la Iglesia, M.^a R.; 1991:401).

Estes doutores en Teoloxía da Universidade santiaguesa, como vemos, realizaron o seu informe desde unha perspectiva favorábel á Inquisición, e os seus testemuños son válidos para coñecer o modo e os criterios de avaliación dos libros prohibidos polo Santo Oficio. Deste modo, mercé a este informe sabemos as causas alegadas para a censura desta obra.

Presenta un claro interese para o desenvolvemento argumental do texto, por outra parte, a seguinte estrofa:

Os pecados desta vida
seran na outra de Dios
castigados; pois Dios solo
ten esta xurisdiccion (v.v.:29-32).

Repárese en que a voz narradora fai fincapé en que a redención dos pecadores só se consegue ante Deus, que os perdoa se demostran un sincero arrepentimento. Lembremos para corroborar estas palabras a metáfora bíblica do Fillo Pródigo, ou pensemos en que Cristo permitiu que un dos ladróns que o acompañaron na crucifixión puidese entrar no Reino dos Ceos por se arrepentir dos seus pecados. Deste xeito, fica patente que o poeta bota man da propia *Biblia* para desacreditar o labor da Inquisición. Nesta mesma idea semellan incidir os versos do 17 ao 20, onde o autor afirma que se Cristo morreu para salvar a humanidade, non tería lóxica que a condenase posteriormente coa invención do Santo Oficio, que se perpetuaba no poder argumentando que a súa existencia derivaba da vontade divina. Por iso uns

versos antes (os comprendidos entre o 13 e o 16) a voz do poema pide á Virxe que guíe polo bo camiño os membros da nova rexencia (“ós homes bos, que xuntou/a España, para formar,/ a sua lexislacion”), xa que o poder político até aquel momento sempre fora da man da Inquisición, dun tribunal que nunca poderá identificarse con Deus, pois:

O mundo en arrendamento
pola vida Dios nos dóu
para ganar coas obras
a Gloria ou a perdicion (v.v.:25-28).

A través da metáfora do mundo en aluguer, expresa Pardo de Andrade, como podemos apreciar, a idea do libre albedrío, o cal provoca que só as persoas poidan lograr cos seus propios actos o Ceo ou o Inferno, polo que a intervención do Santo Oficio atentaría contra a mesma vontade divina, de modo que unha vez máis a voz do poema presenta unha situación de incoherencia que afecta á Inquisición. Así, como indicaba a propia voz narradora nos versos comprendidos entre o 29 e o 32, só Deus (e non a Inquisición) ten potestade para xulgar os pecadores, e unicamente:

Para absolvernós de culpas
Christo a S. Pedro lla dou,
non para poñer no espeto
os homes, como capos (v.v.:33-36).

Só San Pedro (é dicir, a Igrexa), pois, por delegación de Cristo, pode absolver os pecados en confesión, unha absolución imposible de conseguir mediante a tortura, tal e como procede o tribunal da Inquisición, un tribunal cuxos ministros aparecen identificados nos versos situados entre o 37 e 40 como demos que reteñen o pobo na ignorancia, xa que o manteñen atrapado nas “cabernas de Pratón”, ensinándolle as sombras e privándoo da visión da verdade. Demostra esta referencia á filosofía platónica por un lado que talvez os *Rogos d’un Gallego...* non foron deseñados unicamente para a creación de opinión entre os membros do chamado “terceiro estado” (xa que a moitos deles o mito da caverna de Platón é probábel que nin sequera lles soase) e polo outro que Manuel Pardo de Andrade non abandonou por completo os

ideais da Ilustración, ideais que apreciamos de modo exemplar no seguinte extracto:

Non é o home burel gordo,
que con tundilo e millor;
a os homes mudaos o tempo,
e convenceos a razon (v.v.: 49-52).

Recolle o poeta, como podemos apreciar, un dos ideais propios do movemento ilustrado: a violencia non é o mellor medio para convencer a xente, senón que a mellor vía para tal finalidade é razón. Non debe chamarnos isto a atención, xa que Manuel Pardo de Andrade, por un lado, viviu nunha etapa de transición entre a Ilustración e o Liberalismo, e polo outro este escritor, como liberal que era, recolle as principais ideas do movemento ilustrado, pois o Liberalismo (como é ben sabido) bebe dos ideais da Revolución Francesa.

Despois desta pequena digresión, retomamos o fío do comentario da primeira parte deste longo poema. Se con anterioridade Pardo de Andrade presentaba os ministros da Inquisición equiparados a demos, agora ínstaos a que:

Vayan pois a cociñar
ao Inferno aqueles que son
tostadores, que ali poden
ter praza de Marmitòs (v.v.: 41-44).

Alude claramente esta quarteta ás condenas á morte na fogueira, condenas que o escritor compara de modo sarcástico co acto de cociñar, tal e como fixera naquela tradución libre dun verso horaciano que encontramos precedendo o texto. Por este motivo, o autor manda os inquisidores a cociñar no Inferno, o cal sen dúbida remite ás torturas que os demos e espíritos malignos infrinxen aos pecadores condenados a pasar a eternidade nos dominios de Satán. A mensaxe da obra refuga de toda esta barbarie, de xeito que a partir do verso 53 comeza o poeta a predicar a tolerancia cara aos que profesan relixións diferentes do catolicismo, pois:

Vivamos ben, e teñamos
do proximo compasion,
que Dios e aquel que ilumina,
e que move os corazos (v.v.:57-60).

A incitación ao “tolerantismo” realizada nestes versos foi un dos motivos que levou os inquisidores a prohibir este libro, xa que consideraban que a tolerancia cara aos denominados infieis era incompatíbel coa relixión católica, unha relixión que Pardo de Andrade, talvez polas inercias da súa anterior etapa como eclesiástico, denomina como “a relixión verdadeira” (vid. v.v.:66-67). De todas as maneiras, o autor propugna o respecto para aqueles que non cren en Deus, pois considera que:

O irexe tan solo ofende
a Dios: a nosoutros non:
¿porque logo lle quitamos
a Dios a xurisdicion? (v.v.: 69-72).

Só Deus pode castigar a quen o ofende, causa pola que Pardo de Andrade manifesta o seu parecer contrario á queima de persoas en vivo:

¡Chamuscar a os homes vivos
en este mundo! ¡meu Dios!
¡ay que xudiada! non pode
inventarse outra peor.

Se os xudios nos queimaran,
inda pase, porque Dios
mandanos que perdonemos
a os que nos fagan traicion.

¿Pero que nos os queimemos,
e íles a nosoutros non?
inda somos mais xudios,
que os mesmos xudios son (v.v.: 73-84).

Apreciamos nestas quartetas os prexuízos existentes na sociedade da época contra os xudeus, quizais expostos co obxectivo de gañar nun primeiro plano o apoio dos máis cristiáns. Talvez co mesmo obxectivo recolle o texto alusións á oración cristiá por excelencia (o *Pai Noso*), xa que asegura a voz poemática que Deus pide que perdoemos os que nos ofenden. Mais a verdadeira causa pola que extractamos estas tres quartetas radica no xogo de palabras constituído arredor do vocábulo “xudeu” e dos seus derivados. Así, os católicos culpan os xudeus da morte de Cristo e de varios santos, mais son eles os que realizan auténticas “xudiadas” ao queimar e torturar os hebreos. Son os católicos, xa que logo, os únicos malfeitores, son eles os únicos

“xudeus”. Consideramos que non é preciso recordar que naquela altura “xudeu” era un adxectivo que designaba calidades asociadas á maldade.

Este xogo de palabras do que arriba falamos forma parte dunha especie de pensamento siloxístico, tipo de razoamento que achamos igualmente nesta quarteta:

Os Marrocos e os Ingreses
non teñen Inquisición
con ser irexes e Mouros:
¿e debemos tela nós? (v.v.: 97-100).

Non cabe dúbida de que este siloxismo vai destinado a combater a Inquisición desde o plano emocional, xa que se esta institución é axente de actos inhumanos, e se os ingleses e marroquís (representantes respectivamente das igrexas anglicana e musulmá e por tanto, tendo en conta a ideoloxía desta época, das máis baixas accións) non tiñan ningún tribunal deste estilo, carecía de lóxica que existise actividade inquisitorial no noso país, pois en Galicia rendíasele culto maioritariamente á relixión católica.

Este ataque á Inquisición desde o plano afectivo verase continuado en versos sucesivos, pois:

Ala solo entre indios bravos
xente, que o sol da razon
non alumou todavia,
queimanse por devocion.

Mais, segun rezan os libros,
os seus sacerdotes son
us notorios tramuyeiros,
e ladros de profesion (v.v.: 101-108).

A voz narradora alude a certos rituais relixiosos realizados polos pobos precolombinos e/ou indíxenas americanos (os cales eran vistos como inferiores, bárbaros e atrasados no imaxinario europeo desta etapa), insinuando posteriormente que as súas prácticas non difiren demasiado das do Santo Oficio. Alén disto, os sacerdotes indíxenas (tachados de “notorios tramuyeiros,/e ladros de profesion”) son comparados indirectamente cos inquisidores, ou o que é o mesmo, aproveita a ocasión o autor para denunciar as expropiacións de bens que levaban a termo os membros do chamado Santo Tribunal. Non por casualidade, a acusación de ladróns aos inquisidores

aparecerá tamén na segunda parte do libro, ás veces de maneira explícita, como vemos nos versos comprendidos entre o 213 e o 216, en que o escritor toma como punto de partida o episodio bíblico da crucifixión de Cristo para posteriormente asegurar que a imaxe dunha cruz entre os tres xuíces da Inquisición lembra o Mesías “no calvario/metidíño entre ladrós”.

Por todo o antes mencionado a voz do poema pídelle á Virxe que guíe polo bo camiño os mandatarios civís e relixiosos, aos “españoles que cuidan/da ley e da religion”. Desta maneira, unha vez feita a súa oración, Pardo de Andrade finaliza así a primeira parte do libro:

Volo rogo muy de veras:
e feita a miña oracion:
a o chamado santo oficio
quitarlle a mascara vou (v.v.: 117-120).

Aluden estes versos ao traballo de Antonio Puig Blanc *La Inquisición sin Máscara* (1811), obra publicada coa intención de desenmascarar as actividades do Santo Oficio. E é esta precisamente a intención que debeu perseguir Manuel Pardo de Andrade na segunda parte do libro. Esta leva por título *O Santo Oficio sin carantoña*. A xulgar polo testemuño que ofrece un diálogo parateatral de 1813 titulado *Conversa no Adro* (do cal xa falaremos chegado o seu momento), semella que se trata do nome co que era coñecido entre os liberais galegos o escrito de Puig Blanc antes mencionado. Este foi reeditado en Compostela no ano 1812, polo que non sería estraño que Pardo de Andrade non só o lese senón que quixese homenaxear e imitar o seu creador.

O poeta combate nesta segunda parte a Inquisición utilizando novamente como base da súa argumentación a mención de episodios bíblicos, tal e como lemos nesta cuarteta:

O Demo para tentar
no deserto a o salvador,
puxose a mascara, e quixo
inganar a o mesmo Dios: (v.v.: 121-124).

Como podemos apreciar, refire esta estrofa o episodio bíblico dos corenta días e das corenta noites de Cristo no deserto. Durante ese período de tempo, recibiu en varias ocasións a visita de Lucifer, que tencionou sen éxito tentalo

por diversas vías e adoptando diferentes formas. Esta cuarteta serve como medio de introdución dunha comparación entre Luzbel e a Inquisición, pois esta última tamén ten máscara e adopta formas, xa que baixo a aparencia de piedade e de camiño de redención expropia bens, tortura e mata. De feito, en clara referencia ás condenas á fogueira padecidas polos supostos inimigos da fe, Pardo de Andrade denomina o Santo Oficio “oficio de tostadores” (“o oficio dos tostadores/santo oficio se chamóu”, v.v.:127-128). Mais como lemos entre os versos 129 e 132, é a propia Inquisición quen adquire unha postura verdadeiramente herética, pois segundo a relixión católica os homes son a imaxe de Deus, e os inquisidores están a transformar en cinza nada menos que reproducións divinas. Por este motivo nos versos 133 a 136 o escritor crea un xogo de palabras a partir dun dos nomes da Inquisición, pois esta denomínase Santo Oficio mais o seu comportamento é o propio dun demo, xa que “purga” os pecados a través da tortura, do pánico e do lume. De todas as maneiras, malia as atrocidades cometidas, este tribunal non incorre en ilegalidade, xa que:

Pero, como van as leyes
adonde quer o señor
Rey que nos manda, tuvemos
que aguantar a Inquisici[o]n (v.v.: 141-144).

Como é claramente apreciábel neste extracto, Pardo de Andrade realiza unha clara crítica ao apoio do poder político e dos reis á Inquisición, protexida esta por leis que consenten a súa existencia e que permiten os tormentos padecidos polos que son por ela interrogados e axustizados. Lémbrese que o texto foi escrito en 1813, nun momento en que España aínda estaba en loita contra os franceses e no que Galicia aínda gozaba dunha certa autonomía. Por iso o poeta pode atacar con impunidade os reis, xa que o noso país non contaba aínda cun monarca definido. Presenta para nós interese o encabalgamento situado entre os versos 142 e 143, onde o autor afirma que a Inquisición existe por “vontade do señor”, completando no verso seguinte a frase coa palabra “Rey”. Deste modo, encontrámonos perante un manifesto xogo de palabras, xa que nun primeiro temos a sensación de que Pardo de

Andrade vai afirmar que existe o Santo Oficio porque “quer o señor” (ou sexa, porque quere Deus, tal e como defendían os inquisidores), cando en realidade, despois de lermos a totalidade da quarteta, sabemos que a voz poemática expón que este tribunal existe por vontade do “señor/Rey”. No entanto, mercé a que asumiu o poder a nova rexencia, o goberno propugna leis que perseguen desenmascarar o “tribunal do terror” (v. 148). Non en van, a nova rexencia chegou a suprimir a Inquisición.

Como observamos en varias quartetas desta obra, o denominado Santo Tribunal basea a súa razón de ser no escurantismo, o cal combate Pardo de Andrade do mesmo modo que procedían os ilustrados no século anterior:

Meigas, feitizos e bruxas
que persigue a Inquisicion,
sin mascara, socialiñas
de cregos e frades son (v.v.: 157-160).

Advirte a voz narradora que as meigas, bruxas e feitizos son, xa que logo, unha invención de cregos e frades. Por isto esta actúa co propósito de lle descubrir ao pobo as barbaries levadas a termo pola Igrexa desde o século XVI coa Reforma de Luceiro (“aquele bribon de Luceiro/fixo sobre ascuas carbon”; v.v.: 151-152), a cal defendía a consecución da unidade dos cristiáns pola vía da autoridade e da conversión ao catolicismo dos chamados infieis, creando un caldo de cultivo propicio para o desenvolvemento e crecemento do Santo Oficio, cuxo nome intuímos que xa estaba desfasado en 1813, tal e como parece indicar a lectura dos versos 155 e 156 (“do chamado santo uficio/po los nosos bisabós”), versos que talvez remiten á vontade do pobo de suprimir este tribunal.

Inicia Pardo de Andrade o seu “desenmascaramento” da Inquisición falando das mulleres de avanzada idade acusadas de meigas ou feiticeiras sen motivo ningún, só pola súa aparencia física, só “por ter cara de carton”. Son neste sentido para nós destacábeis os versos 163 e 164 (“pero solamente hay meigas/en donde hay Inquisicion”), pois neles o poeta volta acusar o Santo Oficio de inventar toda esta mitoloxía, de modo que:

E se as ay [as meigas], que diga Inguanzo,
Cañedo e o outro Burrol,
donde hay ua, a fin que embruxe
ao perverso Napoleon (v.v.: 169-172).

Existen lugares chamados Inguanzo (Asturias), Cañedo (Cantabria) e Brull (en Barcelona), mais nesta ocasión semella máis ben que estes nomes aluden a antropónimos e non a topónimos. Concretamente, cremos que o poeta está a se dirixir ao Cardeal Inguanzo, Alonso Cañedo Vigil e o Comisario Inquisitorial Burrull. A voz narradora pon en dúbida a existencia de meigas utilizando o recurso da ironía, manifestando por outra parte o seu espírito antinapoleónico, espírito extensíbel ao propio Pardo de Andrade. Mais a pesar da inexistencia de seres capaces de faceren meigallos, o autor si concede lugar para a existencia dun tipo específico de “feitizos”:

O feitizo está nos ollos
dua nena de Padron:
as nenas tamen feitizan
à os cregos da inquisicion.

Garridiñas, nos chegedes
a os que manexan tizós,
que a estopa cabe do fogo
e vos ua tentacion (v.v.:173-180).

Os feitizos residen, por tanto, en cousas naturais como o amor e a atracción sexual, e non nas sobrenaturais. Consideramos interesante a metáfora dos versos 173 e 174, pois permite que nas liñas seguintes Pardo de Andrade acuse os inquisidores de incumpriren o seu voto de castidade. Así, as rapazas “garridiñas” supoñen unha tentación para os eclesiásticos do Santo Oficio, tentación que estes son incapaces de vencer, de modo que intuímos que talvez o autor estea a denunciar violacións padecidas polas mulleres que lles resultasen atractivas aos inquisidores.

Chegados a este punto, Pardo de Andrade rompe coa tensión creada nos versos precedentes e introduce a crítica baseada no humor irónico, tal e como exemplifica a seguinte quarteta:

E inda contan, que ua uez
que a un espello se mirou
o Demo dixo: é mais fea
do que eu son, a Inquisicion (v.v.: 189-192).

Observamos aquí a existencia dun novo xogo lingüístico realizado a partir da expresión popular “ser máis feo/a que o demo”. Así, a Inquisición ten un aspecto desagradábel incluso para o propio Belcebú, afeito a presenciar as máis dantescas visións. Con esta quarteta finaliza aquela paréntese da que falamos con anterioridade e queda introducido o desenvolvemento argumental que veremos nos versos seguintes, tal e como apreciamos a continuación:

Ela [a Inquisición] mora nua casa
en donde contra razon
e xusticia a os homes privan
da vida, e do mesmo Dios (v.v.: 193-196).

A Inquisición, coas súas prácticas de reminiscencias demoníacas, conduce o torturado a crer na inexistencia de Deus. Respecto da estrofa citada, mencionaban Ordaz e Mendoza:

Se dice que en la Inquisicion se priva a los hombres del mismo Dios. Parece se quiere decir con esto que [en] el Santo Tribunal se priva a los reos de los recursos espirituales. Entendida así la proposición es sumamente calumniosa, escandalosa e injuriosa al Tribunal... (vid. Mejjide Pardo, A.; 1983:187).

A noso parecer, a interpretación que estes doutores fan desta quarteta é equivocada, e seguramente adrede errada. Nós cremos que a intención do autor non é outra que a de chamar a atención sobre o feito de que os interrogados, despois de pasar por unha experiencia tremendamente dolorosa (tanto física como psicolóxicamente), non teñen motivos para crer nunha divindade que consente tales atrocidades, de maneira que pensarán que se o Santo Oficio actúa en nome de Deus, El non é un ser caracterizado pola súa bondade. Mais non só o condenado, senón tamén os seus familiares e veciños (ou polo menos os familiares e veciños que non o acusaron) poderían chegar perfectamente a esta conclusión. Deste xeito, unha vez máis o poeta critica que é a propia Igrexa e mais a propia Inquisición quen prexudica a relixión católica.

Mais como se constitúe este tribunal? Pardo de Andrade dará resposta a esta pregunta en sucesivas quartetas. O primeiro paso consiste na presentación dunha acusación:

Ali faise un tribunal
adonde un xudas traidor
vai vender a seus irmàs
con capa de relixion (v.v.:197-200).

A noso modo de ver, esta estrofa remite o lector aos testemuños que o Santo Oficio admitía como proba. Polo xeral, a declaración do acusador non era suxeita a investigación, e con frecuencia distaba moito de se corresponder coa realidade. No caso de que o acusado ou acusada recibise o veredicto de culpábel, normalmente o castigo imposto levaba aparellada algún tipo de sanción pecuniaria (multa o expropiación de bens), recibindo o informante unha parte da recadación da mesma. Por isto eran relativamente habituais as acusacións entre veciños co obxectivo de ampliar terreos ou de “solucionar” os posíbeis problemas de lindes.

Unha vez feita a acusación, reúnese o tribunal, formado por:

Tres corvos, ou nigromantes,
cuascaras de Neròs
son os xueces que compoñen
o tribunal do terror (v.v.:201-204).

Uas candéas marelas
có seu palido fulgor
fan ver do color da cera
as caras dos tres dragos (v.v.:209-212).

Igual que podiamos apreciar na estrofa citada con inmediata anterioridade a estas (na cal o delator era nomeado “xudas traidor”), observamos que o autor bota man de xiros e vocábulos característicos da fala popular, utilizados con seguridade coa intención de achegar o texto ao pobo. Así, chama “corvos” aos xuíces da Inquisición porque este é o nome que reciben na nosa lingua os eclesiásticos cando falamos deles de maneira despectiva. Desta maneira, o poeta non persegue unicamente usar “expresións indecorosas y denigrativas” cara ao Santo Oficio, tal e como expuxeron no seu famoso informe Ordaz e Mendoza, xa que Pardo de Andrade pretende ir máis lonxe, pois procura unha complicidade co lector que lle permita gañar o favor dos receptores e, como xa dixemos noutras liñas deste apartado, fomentar o pensamento independente entre eles.

Mais deducimos polo verso 202 que esta pretendida complicidade co pobo non se limitaba, unha vez máis, aos seus baixos estratos. E é que a noso xuízo a referencia a Nerón non é nin moito menos casual. Este emperador romano, que viviu no século I d. C., foi o causante do grande incendio que asolou Roma no ano 68, e malia que desde o mundo da arte contemporánea encontramos por veces a visión romántica deste acontecemento (é dicir, Nerón queimou Roma “por amor á arte”), o certo é que a causa desta catástrofe radica nunha intencionalidade política, que non era outra que a de culpar os cristiáns coa finalidade de minguar así a súa expansión e o seu poder. Unha vez sufocadas as lapas da chamada a día de hoxe Cidade Eterna, Nerón iniciou unha persecución incesante contra os que profesaban a fe de Cristo. Os paralelismos entre este emperador e a Inquisición son evidentes, xa que perseguen, torturan e matan inocentes aos que lles atribúen faltas nunca por eles cometidas, estando sempre presente de fondo o elemento do lume. Mais non son estas as únicas similitudes sinaladas. Os xenerais de Nerón dos exércitos da Galia e da Hispania e mais os da Garda Pretoriana, amparándose na vontade do pobo romano, desposuíron o emperador do poder. Foi acusado de inimigo de Roma polo Senado e acabou suicidándose, todo isto no mesmo ano 68. A nova rexencia, pois, suprimiu a Inquisición igual que o Senado declarou inimigo público a Nerón. Así como o pobo romano non quería o seu tirano, o pobo galego non quere o Santo Tribunal.

Pola súa parte, na segunda das quartetas agora extractadas o autor afirma que o interrogado ve as caras do xuíces de cor amarela por mor da luz das candeas. O significado simbólico desta cor é contraditorio, xa que tanto remite a valores positivos como negativos. Mais no subconsciente humano a imaxe dun rostro amarelo talvez estea asociado á falsidade, xa que no teatro chinés os personaxes que levan a cara pintada desta cor son relacionados coa crueldade, co cinismo, coa hipocrísia e coa falta total de respecto ás leis e á honestidade; características todas elas atribuídas polo autor aos inquisidores en toda a obra. Por outra banda, a identificación dos membros do tribunal con dragóns conduce por un lado á idea de pecado, xa que o dragón pode

asociarse á serpe (de feito, a etimoloxía desta palabra radica no substantivo grego δράκον, que designaba os ofidios), mais polo outro suxire novamente a imaxe do lume, en clara alusión outra volta ás condenas á morte na fogueira.

Malia as referencias ás candeas que encontramos na antes referida estrofa, o certo é que o escritor pretende nesta parte do texto transmitir en todo momento unha sensación de escuridade, “porque donde está à razon/desterrada, o sol non entra” (v.v.:231-232), unha escuridade que vai parella ao terror (“Adonde xiren os ollos,/non acham mais que terror”, v.v.: 225-226).

En relación co efecto de continua escuridade debe estar o encabalgamento que encontramos na seguinte estrofa:

As prumas [coas que escriben os inquisidores] son as mais
negras,
que o fero buitre críou,
poisque non moran os cisnes
donde fai tanto calor (v.v.: 221-224).

Tal e como é evidente, a palabra “negras” queda illada do resto do verso cunha clara intención significativa, xa que a cor negra é asociada sempre a valores negativos, como negativo é o labor da Inquisición. Por outra parte, xoga o poeta co dobre sentido da palabra “pruma”, xa que se refire tanto ao utensilio usado para escribir como ás pezas que cobren o corpo das aves. Así, os inquisidores son voitres de ás negras, que habitan en lugares onde o cisne, símbolo da beleza e da verdade, non pode vivir, xa que nesas lares “vai moita calor”, hai moitas condenas á fogueira.

Uns versos máis abaixo da última estrofa reproducida encontramos outro encabalgamento de interese:

Con ela moran os deños,
suposto na Inquisicion
mora a pr[a]vedade,
as meigas
e tamen o inquisidor (v.v.: 233-236).

Desta vez o autor destaca o sintagma “as meigas”, seres que desta vez aparecen asociadas á Inquisición a través da enumeración presentada nesta estrofa. O poeta, pois, sitúa no mesmo bando a pravedade, as meigas e o

inquisidor cunha finalidade clara, que non é outra que a de combater o Santo Oficio a nivel sentimental, de maneira que persegue o escritor que o público lector sinta unha aversión irracional cara a esta institución. O mesmo podemos dicir da seguinte cuarteta:

Pois nin frances, nin xudio,
nin o mesmo Napoleon,
e capaz de dar o susto,
que causa un inquisidor (v.v.:261-264).

Como vemos, Manuel Pardo de Andrade realiza unha enumeración gradativa de elementos que el considera negativos: francés, xudeu e Napoleón. Cabe lembrar neste punto que Pardo de Andrade gardaba un odio visceral aos franceses após da invasión napoleónica (o cal é tremendamente paradoxal, se temos en conta que o destino é caprichoso e que París será en varias ocasións o seu refuxio) e que os xudeus estaban mal vistos dentro da sociedade tradicional galega. Pois ben, afirma o autor que nin os xudeus, nin os franceses nin o mesmo Napoleón poden ser tan prexudiciais para a humanidade como a Inquisición. Para demostrar a súa tese, o poeta dedica 45 versos á descrición do proceso de encarceramento dos reos do Santo Tribunal, así tamén as torturas por eles padecidas. Así, primeiramente o alguacil vai á casa da persoa acusada para prendela e levala ante os xuíces. Estes interrógana “trabucando a expresión” e infrinxíndolle maltrato non só a nivel psicolóxico, senón tamén físico, pois se nega as acusacións colócana sobre un pontón e:

Torcenlle os brazos, as pernas
e os dedos; e inda despois
metenlle entre uñas e carne
de cana aguda punzós.

Se e muller queimanlle os peitos
e non contentos, despois
apricanlle un ferro ardendo
nas partes que Dios lle dou (v.v.: 305-312).

A estas torturas engade o escritor por un lado a rabia que invade o interrogado mentres tenciona adiviñar quen o delatou (pois a identidade do informante ficaba no anonimato) e mais o sufrimento das familias, pois os parentes do reo non sabían en ningún momento nada sobre o seu estado de

saúde, nin sequera se estaba vivo ou morto. E é que fose cal for o veredicto do xuízo, os interrogados estaban condenados a padecer irremediabelmente algunha condena, pois:

Se negan, morren; se falan
non alcanzan o perdon
como os das mangas azules
digan: pertinaces son (v.v.:321-324).

E como podería ser interpretado este relato como unha acusación falsa e sen fundamento, cita Pardo de Andrade a Piñateli como fonte, quen parece ser deu fe nas súas institucións de toda esta barbarie (vid. v.v.: 313-316). Porén, Ordaz e Mendoza (vid. Saurín de la Iglesia, M.^a R.; 1991:406) negan que Piñateli recollese tales torturas aplicadas ás mulleres, aínda que si deben admitir (como apunta o feito de que non mencionen nada ao respecto) as practicadas aos homes. Fosen cales foren os tormentos narrados por Piñateli, o certo é que o resto dos eclesiásticos non podían interferir nin na sentencia nin nos métodos de interrogación dos inquisidores, nin sequera as altas dignidades:

Un obispo, que aunque queira,
non lle dan xurisdicion
para librar do tormento
ao que istá posto en question (v.v.: 337-340).

É máis, incluso a voz do poema chega a enumerar bispos que tiveron problemas con este tribunal (Juan de Ávila, Hernando de Talavera, Juan de Palafox e Mendoza e Bartolomé Carranza⁶²; vid. v.v.: 357-360), un tribunal que non xulga unicamente cuestións relativas ao plano relixioso:

O que de frades e cregos
calquera cousa falou,
fui cal porco chamuscado
no fogo da inquisicion.
O que do rey e dos seus
privados, como Godoy,
falou calquera verdade,
na inquisicion as pagou (v.v.: 361-368).

⁶² Aínda que Manuel Pardo de Andrade só dá os seus apelidos, e malia que houbo varios bispos apelidados Ávila e Talavera, supoñemos que o texto fala dos prelados arriba mencionados porque todos e cada un deles tiveron problemas coa Inquisición.

Efectivamente, tal e como expón o texto, a Inquisición revelouse como un instrumento útil para manter a orde social de tiranía e represión que tanto favorecía a perpetuación no poder do absolutismo. De feito, como sinala Jaime Contreras:

(...) y a su vez no es descabellado asegurar que el autoritarismo político agudizó la intransigencia en cuestiones de fe porque la herejía subvertía el orden social que se deseaba mantener. Asentada esta premisa, al historiador del Santo Oficio no le extraña comprobar cómo la Inquisición será uno de los mecanismos políticos más mimados de todos los que componen el engranaje del Estado. Sus funciones específicas serán de hecho sobrepasadas para asumir estrictas responsabilidades políticas (Contreras, J.; 1982:12-13).

Deste modo, esta institución reprime a todos aqueles que fagan o máis mínimo aceno de “rebeldía” contra o clero e o poder político, xa que os investigados polo Santo Oficio eran repudiados polo groso da sociedade, nova proba do pánico que este tribunal infundía ao pobo. Alén disto, resulta significativa a referencia a Manuel Godoy encontramos no verso 366. Tal e como podemos deducir tanto da lectura d’*Os Rogos d’un Gallego...* como do diálogo *Conversa no Adro* (1813), semella que a relación entre este político e o Santo Tribunal debeu ser moi estreita, xa que este incluso consentía que o privado real exercese comportamentos que atentaban contra as leis do cristianismo.

Os cregos, pola súa parte, sacaban bo partido das confiscacións realizadas pola Inquisición. Así, despois de lle dedicar Pardo de Andrade uns versos ás capacidades e comportamentos das supostas meigas (falar con Satanás, voar, realizar *aquelarres* na noite de San Xoán,...), afirma o poeta:

En tanto cos seus conxaros
de ovos, carneiros, lacòs,
enchen os cregos a casa,
de meigas a inquisicion (v.v.:405-408).

Mais os cregos non só “enchen de meigas a Inquisición”, senón que son protagonistas de maiores crueldades. Por esta razón, a voz do texto considera a acción do Santo Oficio como un dos maiores xenocidios da Historia, pois:

Deixou a España sin xente,
poisque de trinta millos
que tiña quedaron dez,
e logo quedarían dous (v.v.:417-420).

Mediante esta figura relativamente hiperbólica, o autor critica as miles de condenas a morte decretadas polo Santo Tribunal e os miles de falecementos derivados das torturas infrinxidas durante os interrogatorios. Mais aseguramos que se trata dunha hipérbole relativa porque aínda que non foi a Inquisición o único axente que favoreceu o despoboamento peninsular, o certo é que efectivamente puxo atrancos serios ao desenvolvemento demográfico deste territorio, pois alén das mortes sucedidas no seu nome, fomentou a emigración e o temor dos estranxeiros a se asentaren en calquera punto pertencente á Coroa de España (vid. v.v.: 421-424 e v.v.: 565-568).

Por outra parte, para demostrar que a Inquisición non existe desde tempos inmemoriais, reserva o escritor oleirense os versos comprendidos entre o 425 e o 436 ao relato das orixes do Santo Tribunal no territorio peninsular. Afirmo o autor (acertadamente) que estas deben situarse no reinado de Isabel I e, por tanto, a finais do século XV (concretamente en 1478), aínda que ao noso país non chegou até entrado o século XVI, tal e como vimos no capítulo deste traballo dedicado ao estudo do contexto histórico. Porén, Pardo de Andrade cae nunha inexactitude histórica (aínda que non descartamos que se puidese tratar dunha afirmación cargada dunha grosa capa de ironía), pois considera que:

A reina no na quería,
nin o seu bon confesor;
pero o Rei, a mais o frade
nas castillas a fundou.

Mais que nunca aca viñera
o señor rei de Aragon,
que a nosa reina Sabela
tiña millor intencion (v.v.: 429-436).

Se ben Fernando de Aragón foi o principal artífice da chegada do Santo Oficio á Península Ibérica, o certo é que Isabel I, convencida polo dominicano sevillano Tomás de Torquemada (quen aparece cualificado de “tortilleiro” no verso 426), apoiou a iniciativa do seu marido e implantouna na Coroa de Castela, consentindo que nalgúns puntos do seu reino chegase a límites extremos. De feito, foi ela quen en 1492 promulgou un edicto realizado co

obxectivo de expulsar os xudeus dos dominios das Coroas de Castela e Aragón (só podían ficar os que renunciasen á súa fe, ou que polo menos aparentasen tal renuncia), e incluso temos noticia por diversas fontes de que Isabel “a Católica” chegou a exercer presión sobre Manuel I para que o monarca portugués instaurase a Inquisición no país veciño.

Mais fose como for o seu establecemento, Pardo de Andrade quere deixar claro que o pobo galego rexeita a existencia deste tribunal, tal e como deducimos da lectura dos versos situados entre o 441 e o 444, nos cales o poeta presenta a imaxe das vellas e dos homes golpeando “co o socaduiro” e “cos azadós” a Torquemada en pago pola Inquisición. É evidente que Pardo de Andrade pretende deixarlle clara cal era a vontade real do pobo a todos os eclesiásticos que pedían a volta da Inquisición en nome das xentes de Galicia, especialmente ao arcebispo Múzquiz, tal e como fixera este mesmo autor no xa mencionado impreso en español titulado *El Pueblo Gallego no Hizo Gestión Alguna...* (1813). E é que só as elites desexaban o retorno desta “invencion de reinantes/para oprimir a nacion” (v.v.: 451-452), definición dada á Inquisición polo escritor co obxectivo de criticar outra volta que os reis son talvez os principais beneficiados coa existencia deste tribunal, malia que os eclesiásticos “prediquen a seu favor” por conveniencia propia (v.v.:453-454). Por todo isto o poeta lémbrale aos cregos e frades que:

Sabemos os mandamentos,
e sabemos ben, que Dios
quer, que se arrepiña e viva
o que é fraxil pecador.

E de fé, que Xesucristo
por salvar os homes dou
a vida, e que nada fixo
para nosa perdición.

E de fé, que ha de xuzgarnos,
e que a os bos en galardón
a de dar o ceo, e a os outros
eterna condenación.

E de fé que, si chegamos
contritos á confesión
Dios nos perdona os pecados
por medio da absolución.

E de fè que Dios non quer
si non os bos corazós;
boas obras; mais non quer
hipocritas, nin ficciós.

Pero que Dios neste mundo
fundase ua inquisicion
para queimar homes vivos,
non e de fé; e un errore (v.v.:461-484).

A lei de Deus obriga a que os pecadores sexan perdoados para que así El poida xulgalos cando morran. De feito, non temos máis que lembrar a parte do *Pai Noso* (oración atribuída pola Igrexa a Cristo) que di: “perdoa as nosas ofensas, como tamén perdoamos os que nos ofenden”. Por outra parte, como xa acontecera noutras quartetas deste libro, o poeta basea a súa argumentación nunha pasaxe ou metáfora bíblica, utilizando o autor neste caso a da morte de Cristo co obxectivo de salvar a humanidade dos seus propios pecados.

Mais na nosa opinión, o elemento realmente significativo deste longo extracto reside na utilización do recurso da anáfora, de modo que temos catro estrofas encabezadas pola frase “E de fé” e unha quinta cuxo último verso aparece principiado pola proposición “non e de fé”. Semella que o poeta quere ensinarlle ao receptor a verdadeira doutrina católica, para que poida distinguir entre o que é verdadeiramente inherente á fe cristiá e o que non é, entre a auténtica doutrina e os predicamentos dos cregos e frades. Por iso afirma Pardo de Andrade que o eclesiástico que negar estes preceptos de fe agora citados é máis “irexe” que os líderes de diferentes variantes do cristianismo consideradas herexías polo catolicismo (Arrio, Socino, Lutero e Filipe Melantón). Alén disto fai o autor un chamamento aos sacerdotes para que prediquen as mensaxes de paz e amor de Deus, aos frades para sigan as regras das súas respectivas ordes e á Igrexa en xeral para que respecte as leis civís, para que non interfira nos asuntos do goberno e para que atenda unicamente ás leis de Deus. En definitiva, insta os eclesiásticos a que sexan auténticos pastores (vid. v.v.: 537-540) e a que restabezcan a versión do cristianismo anterior á aparición da Inquisición (vid. v.v.: 541-548), pois:

Non son verdugos dos homes
os sacerdotes de Dios;
nin menos son nosos Reyes
para mandar sobre nos (v.v.:533-536).

Resulta destacábel para nós o xogo de palabras provocado polo encabalgamento dos versos 535 e 536, xa que permite que Pardo de Andrade presente ante os ollos do lector no verso 535 a figura do rei identificada coa do verdugo, quedando completo (e cambiado) o seu significado coa lectura do verso final da cuarteta.

Noutra orde de cousas, culpa a voz poemática o clero da invasión napoleónica e incluso acúsao de defender os invasores no inicio deste conflito bélico, chamándolles rebeldes aos sublevados. Hoxe en día sabemos que a Igrexa desenvolveu un papel fundamental na expulsión das tropas francesas de Galicia e na derrota e posterior persecución dos afrancesados. Mais de todos os modos, fosen ou non os eclesiásticos favorábeis á ocupación francesa, declara o autor que:

Este pobo orfo e valente
a libertade ganou;
non pode haber libertade
en donde hay inquisición (v.v.: 521-524).

Aluden estes versos, como facilmente podemos apreciar, por un lado á liberación dos galegos en 1809 dos invasores transpirenaicos e á relativa independencia do noso país durante esa época (por iso é, na opinión de Pardo de Andrade, un “pobo orfo”), mais tamén polo outro á opresión que exerce o Santo Oficio sobre a sociedade, de maneira que un pobo con Inquisición non pode ser nunca libre, sendo boa proba disto que:

P[or]mais de trecentos anos
con capa de devocion
persequichedes as ciencias,
a libertade e a razon (v.v.:568-572).

O denominado Santo Tribunal persegue todo o que implique pensamento e entorpece o progreso das ciencias e da sociedade, defendendo o inmovilismo e a permanencia do absolutismo. Por todo isto non é de estrañar que o poeta afirme que o pobo español non quere “ter a os cregos por mandós” (v. 600). E precisamente en relación aos “cregos mandóns” encontramos nos versos 588 e

589 unha clara referencia aos “cegos deputados”, a cal alude ao caso real de 5 eclesiásticos que se presentaron como deputados ás Cortes e que foron despoñidos dos seus respectivos escanos por se lles descubriren irregularidades canto á obtención dos votos. Mais falaremos con maior pormenor deste episodio histórico ao comentarmos o diálogo *Conversa no Adro* (1813), peza literaria en que encontramos noticias máis explícitas deste acontecemento.

Conclúe o libro coa expresión do poeta da súa satisfacción derivada do cumprimento do seu obxectivo de desenmascarar a Inquisición (vid. v.v.: 605-608) e mais con esta advertencia dirixida ao mencionado tribunal:

Porque si vos porfiades
tostadores, asado[r],
casa, potros e rexistros
e canto nela encerrou

a perfidia sera logo
do fogo con que queimou
os homes, cinza; pois xà
o voso imperio acabou (v.v.: 609-616).

Apreciamos que o autor utiliza o recurso da enumeración caótica para definir o Santo Oficio, de maneira que usa unha serie de palabras (“tostadores”, asador, casa, “potros”, rexistro, perfidia, “fogo”, cinza,...) cuxa única relación vén dada pola asociación contextual ao Tribunal da Inquisición. A enumeración caótica expresa nesta ocasión, a noso modo de ver, a emoción visceral que abrangueu o escritor á hora de crear estes versos finais, xa que o escritor incluso termina por lle advertir ao Santo Tribunal que “xà/ o voso imperio acabou” (v.v.: 615-616).

Após de realizarmos o comentario destas 154 cuartetas de romance, non debe sorprendernos que na edición de 1841 encontremos unha nota a rodapé en que o editor afirmaba que o autor criticou as inxustizas da Inquisición sen ofender a relixión católica, tal e como argumentaban os inquisidores e os absolutistas. A mellor proba disto, a noso entender, radica no feito de que Pardo de Andrade combata esta institución amparándose precisamente en extractos ou episodios da *Biblia*. E é que, como afirma Maure

Rivas (1971:16-17), non era estraño que os liberais escribisen textos en que se criticase de forma feroz a existencia e o labor do Santo Oficio. Neste traballo, de feito, falaremos dalgúns deles ao comentarmos os diálogos parateatrais.

4.c.3.3) *Os Servís e os Liberás...*:

O 17 de Marzo do ano 1814 os lectores de *El Ciudadano por la Constitución* (xornal editado na Coruña entre 1812 e 1814) puideron ler o seguinte anuncio:

LIBROS. Romance en gallego, *Os servís e os liberás ou sexa os Odinotes e os constitucionás, por O Tanguero*. Su contenido es bastante chistoso, y explica las dos palabras de serviles y liberales: es un cuadernito de 16 páginas en 8º, su precio un real de vellon; se vende en el despacho del *Ciudadano por la Constitución* calle de la Barrera.

“O Tanguero⁶³” era un dos pseudónimos utilizados por Manuel Pardo de Andrade na prensa, polo que non cabe dúbida de que estamos ante o segundo libro de versos do escritor de Dorneda en que este utilizaba a lingua galega como vehículo de creación. Sabemos por referencias indirectas que foi publicado na Coruña no ano 1814, mais non conservamos a día de hoxe ningún exemplar desta primeira edición. Non obstante, a obra non está completamente perdida. En 1820, no seu retorno do exilio parisino, Pardo de Andrade pasou uns días en Madrid coa intención de tratar uns asuntos persoais. Mais unha vez na capital de España, o autor decidiu imprimir nesa cidade unha segunda edición deste texto. O título orixinal de 1814 (*Os Servís e os Liberás ou sexa os Odinotes e os Constitucionás*) foi substituído en 1820 polo de *Los Serviles y Liberales. Romance en Gallego y Castellano*. Esta non debeu ser a única variación que presenta a edición publicada pola madrileña Imprenta de Vega y Compañía respecto da *editio princeps*. E é que ao carón do texto galego encontramos unha tradución libre ao español. A xulgar polo anuncio antes

⁶³ A utilización deste sobrenome para asinar este libro non foi, a noso entender, casual, xa que segundo podemos ler no *Diccionario Gallego* de Cuveiro Piñol (datado de 1876) a voz *tanguero* refire a todo aquel capaz de atraer para si as cousas de maneira natural e sen ningún tipo de violencia. Outros dicionarios posteriores apuntan o significado de “músico”, o cal explicaría que no verso 5 do poema *Soneto al autor del romance gallego Os Servís e os Liberás* Pardo de Andrade aluda ao “cantor Tanguero”.

citado, semella que en 1814 Pardo de Andrade só publicara a versión galega, pois nel especificase que se trata dun romance galego e non dun romance bilingüe, tal e como advirte o título da segunda edición. Por outra parte, tendo en conta o paratexto que precede un poema relacionado con este libro (un soneto que será comentado cando finalicemos a análise desta obra), no cal encontramos unha sorte de fe de erratas d'*Os Servís e os Liberás...*, observamos que os erros tipográficos sinalados aínda subsisten no impreso de 1820, polo que todo parece indicar que malia as mudanzas padecidas polo conxunto do libro, a versión galega do romance non debeu sufrir apenas modificacións.

A mencionada variante escrita na lingua de Galicia, deixando agora a un lado o contexto do texto, supón un longo poema de 382 versos, constituído, como *Os Rogos d'un Gallego...* (1813), en cuartetos arromanzados. Tamén como acontecía co primeiro libro galego deste autor, a obra que agora nos ocupa foi creada principalmente con intención propagandística. É por isto que o escritor procura a complicidade co lector xa desde a primeira estrofa:

Palurdos que vos vestides,
como eu, de sayo de lá,
polainas, zocos, monteira,
e un bo baloco na man (v.v.: 1-4).

É evidente que Pardo de Andrade retrata a voz narradora como se for un campesiño, caracterización realizada cunha finalidade clara, que non é outra que a de gañar credibilidade entre os membros dos estratos sociais máis baixos. Por iso diríxese directamente aos labradores na segunda estrofa, igual que aos “homes de artes” na terceira. Non é casual, nin moito menos, que o poeta queira captar a atención destes dous sectores, pois os primeiros aínda tiñan que contribuír ao clero e á nobreza laica con pagamentos que viñan existindo desde practicamente os inicios do Antigo Réxime; mentres que os segundos eran obxecto de censura e represión no caso de que a súa obra fose contraria aos intereses do poder absolutista. En definitiva, os primeiros constituían a maior parte do estrato social oprimido, mentres que os segundos eran perigosos para a orde establecida. Por outra banda, a noso entender,

presentan interese desde a perspectiva literaria os versos comprendidos entre o 5 e o 8:

Labradores, que regades
coa vosa suór o chán,
mentras á sombra sosega,
repantigado o abad (v.v.: 5-8).

Como pode apreciarse, estes versos gardan unha certa similitude cos catro iniciais do poema segundo das *Cartas ós Gallegos* (1875) de Valentín Lamas Carvajal. É evidente que utilizan os dous autores a mesma metáfora do labrador regando a terra coa súa suor, castigado por unha situación que o mantén totalmente subxugado. Nunca saberemos se Pardo de Andrade puido influír en Lamas, nin se sequera se o poeta ourensán coñecía esta obra do oleirense; mais si temos claro que as coincidencias son diáfanas, tal e como exemplifica o seguinte extracto da composición de Lamas Carvajal:

Traballa o agricultor, e sin sosego
con sudores da testa os eidos rega;
abnegación subrime a do labrego
que pasa a vida na rexión gallega!

Retornando ao texto de Manuel Pardo de Andrade, repárese en que os labradores aparecen caracterizados como os depositarios do traballo e do esforzo, en clara contraposición aos membros do clero, retratados como os lercháns que sen sacrificio levan o beneficio do dito labor. O mesmo acontece na estrofa terceira cos denominados “homes de artes” que, malia o seu denodo, teñen que ver como nas vilas comen o seu pan as clases dominantes. Neste sentido, non é fortuíto, a noso parecer, que o escritor refira as inxustizas sucedidas tanto no ámbito rural como no ámbito vilego, boa mostra de que a intención do poeta debeu ser a de lle facer chegar a súa mensaxe á practica totalidade dos habitantes do país.

Así, dada a existencia de desigualdades sociais, o autor principia a lle presentar ao receptor a verdadeira realidade que o rodea, coa intención de que este reaccione sobre ela. Para isto, válese de técnicas propias dos cantares de cego, pois diríxese en momentos significativos ao público lector co obxectivo de gañar a súa atención, tal e como exemplifica o seguinte extracto:

(...)
escuitademe, e direivos
vocabros que a novedá
meteu na terra, despois
que a xênte pode falar (v.v.: 13-16).

Usa Pardo de Andrade, pois, fórmulas propias da fala popular para captar a atención do receptor, malia que pretenda dotar o texto dunha tintura culta ao utilizar palabras impropias da linguaxe do pobo, como é o caso da voz “vocabro” (vocábulo). Mais prima n’*Os Servís e os Liberás...* a intención oralizante sobre a literaturizante, aspecto que deducimos do uso reiterado da palabra “falar”. E se a voz narradora pode “falar” con total impunidade é porque:

(...)
este tempo comenzou
na era da liberdade;
(cuitado do ome que antes
quixêse falar verdades) (v.v.: 17-20).

É de destacar que escritor de Dorneda defina a época en foi escrito este longo romance como “a era da liberdade”. Debemos lembrar para comprender esta afirmación que *Os Servís e os Liberás...* apareceu anunciado na prensa o 17 de Marzo de 1814, case un mes antes de que Fernando VII recibise o *Manifesto dos Persas* (12 de Abril de 1814), o cal provocou que a partir do 4 de Maio dese mesmo ano o referido monarca principiase a súa primeira etapa de goberno absolutista, período en que os constitucionais foron ferozmente perseguidos. Tampouco podemos perder de vista que a edición que deste libro manexamos é de 1820, xusto o ano en que principia o chamado Trienio Liberal (1820-1823), época en que os liberais dominaron as clases privilexiadas. A elas refírese o poeta nos versos 21 e 22, establecendo unha diferenciación no seu seo por medio de dúas enumeracións gradativas, de xeito que por lado teriamos a nobreza laica (duques, condes e marqueses) e polo outro a Igrexa (bispos, cregos e frades). Mais a noso modo de ver é interesante que Pardo de Andrade aluda ao primeiro e segundo estado utilizando a frase “eran donos da terra” (v.: 23), unha frase cuxo verbo en copretérito transmite a idea de pasado, pois trataríase por unha parte, de seguir adiante o Estado liberal, de

estamentos caducos e en decadencia; e pola outra de señores que quedaron privados dos seus señoríos, ou o que é o mesmo, o texto refire a Lei de Abolición de Señoríos, da cal falaremos máis adiante.

No primeiro chanzo da pirámide estamental (ou sexa, no máis baixo) estarían os membros do terceiro estado, que pasaban todo tipo de necesidades económicas e sociais impedidos de protesta. No entanto, iso xa pertencía ao pasado, tal e como se desprende do tempo en que aparece o verbo principal do verso 28 (“e tiñamos que calar”). Estabelece, pois, o autor un xogo de contrarios entre os membros dos tres estados que conformaban o sistema sociopolítico do Antigo Réxime (nobreza laica, clero e pobo). Os dous primeiros son culpados pola voz poemática da invasión francesa (vid. v.v.: 29-32) e de utilizar o pobo, despois de oprímilo durante centurias, para levar a termo a confrontación armada contra o exército napoleónico (vid. v.v.: 33-36).

No entanto toda esa represión xa chegou á súa fin, posto que:

Pero, si fixô o milagro
a nacion, foi porque en *Cádiz*⁶⁴
as Cortes, que nos nomamos,
meteron na cousa á man (v.v.: 37-40).

As Cortes de Cádiz, reflicte *Os Servís e os Liberás...*, tencionaron solucionar as desigualdades derivadas da existencia dos estratos privilexiados. Os deputados destas, moitos deles descoñecidos para o común debido a que o absolutismo ocultaba o labor dos intelectuais liberais (vid. v.v.: 41-44), eran conscientes dos males que padecía o pobo que os escollera, causa pola que decidiron crear a Constitución de Cádiz aprobada o 19 de Marzo de 1812, causa pola que decidiron aplicar “á meici[ñ]a/da lei constitucional” (v.v.: 47-48). Mais se a constitución foi unha “menciña”, isto implica a idea de que a voz do poema está a manifestar que a existencia de privilexios constituía unha enfermidade social. Retornando á Francesada, explica a voz narradora que os habitantes do Estado español, ao saber das leis constitucionais, cobraron maiores ansias de liberdade e recibiron maior motivación para combateren os franceses. É claro que Pardo de Andrade está a se referir á expulsión das

⁶⁴ As cursivas de todas as citas desta obra figuraban así na edición de referencia. vid. Aneiros, R. (2008:209-223).

tropas napoleónicas de España (1814), pois Galicia xa era libre da influencia bonapartista desde 1809, uns meses antes de que se constituísen as Cortes de Cádiz (1810-1814) e algo menos de tres anos antes de que fose ratificada a súa constitución. De todas as maneiras, era evidente que as leis promulgadas en 1812 corrían o risco de non seren nunca aplicadas no caso de que Xosé I continuase no trono. É por isto que, mercé ás arelas de liberdade que posuían o pobo e o exército español, estes conseguiron vencer as tropas transpirenaicas, de maneira que:

Foronse os *Lidós* á Francia,
falandolles por detras
ingreses e portugueses,
gallegos e castillás (v.v.: 53-56).

Denomina o autor “lidóns” aos franceses. De todos os dicionarios que manexamos, só encontramos esta voz no de J. Corominas e J. A. Pascual (1991:645, III). Segundo estes estudosos, “lidón” é un adxectivo que pode adquirir os significados de “inxenuo, negado”. A noso entender, estamos perante un xogo de palabras, posto que o vocábulo “lidós” por un lado serve para tachar os franceses de parvos e polo outro para etiquetalos de guerreantes, xa que con probabilidade (tendo en conta o contexto) na base desta palabra podería estar o substantivo “lide”.

Por outra parte, chamamos a atención sobre o feito de que o poeta aluda á axuda inglesa (axuda que xa viña recibindo Galicia desde 1808) e aos portugueses que, como o resto dos pobos peninsulares, tiveron que loitar pola súa liberdade. Alén disto, é para nós significativo que o escritor, malia o seu patente nacionalismo español, distinga entre galegos e casteláns, tratándoos como pobos diferentes, polo que debemos supor que era consciente das particularidades inherentes ao noso país en relación ao resto de territorios da Península Ibérica.

Unha vez retirado o exército napoleónico, moitos afrancesados caeron na obriga de seguir o camiño do exilio, mentres que outros moitos ficaron encubertos (vid. v.v.: 57-64). Pardo de Andrade, como boa parte dos liberais, gardaba un patente odio cara aos afrancesados. Realmente, afrancesados e

liberais non posuían posturas tan distantes respecto dos seus obxectivos políticos, e incluso o liberalismo no Estado español non sería o mesmo sen a influencia francesa. Así, esta xenreira só pode explicarse a través do incipiente nacionalismo español, pois os afrancesados defendían a continuidade dun goberno bonapartista.

Mais aínda que a derrota napoleónica anunciaba tempos de paz (vid. v.v.: 65-68), a tranquilidade pouco durou, pois “comenzan a turrarse/*os servís e os liberás*” (v.v.: 71-72). Son precisamente estes conflitos os que motivaron a escrita do romance, tal e como expresa a propia voz do poema, xa que o obxectivo do seu relato radica en “que non trabuquedes/a mentira coa verdade” (v.v.: 75-76).

Puidemos ver xa nalgúns dos extractos do texto traídos a colación que poeta utiliza con frecuencia o plural cando se dirixe ao público receptor. Isto débese a que realmente non se dirixe a un único lector, senón a un conxunto de receptores, xa que naquela altura eran comúns (e aínda tardaron en deixar de selo) na Galicia rural as lecturas en voz alta ante un grupo de ouvintes, xa que este era o único xeito de difundir a literatura escrita entre un pobo que seguía a presentar un alto índice de analfabetismo.

Unha vez finalizada esta digresión, continuamos coa análise d’*Os Servís e os Liberás*.... A voz poemática afirma que as clases privilexiadas non teñen interese en que o pobo estea informado dos cambios políticos que estaba a padecer tanto o país como o conxunto do Estado, e incluso afirma que corre o risco de ser excomulgado se o crego descobre o contido das súas narracións. E é que os absolutistas defenden o inmovilismo e, por tanto, quixeran que o labrador “rispetase como á dioses/ao escribano, áo xúez e áo abade” (v.v.: 87-88). O autor menciona nesta enumeración un representante de cada un dos axentes que provocan a represión: o escribán (ou sexa, a burocracia e a relación co goberno), o xuíz (a Xustiza) e o abade (o clero); uns sectores represores que provocan a miseria do campesiñado con foros, décimos, oblatas e quintas (vid. v.v.: 89-92), uns sectores que (tal e como critica o poeta n’*Os Rogos d’un Gallego*...) perseguen todo o que implique ciencia e

librepensamento coa intención de seguir oprimindo o pobo (vid. v.v.: 93-96), uns sectores que exixen que os soldados os defendan sen lles importaren as carencias que poidan padecer (vid. v.v.: 97-100), de xeito que:

Como pasen boá vida
o conde, o xúez, o abade,
e o canonigo, os demais
morrán de necesidade (v.v.: 101-104).

En vinculación con isto, explica o romance que por causa de que un pobo que viña de gañar a súa liberdade contra o exército napoleónico non podía seguir escravizado pola existencia de tributos rendidos ao primeiro e ao segundo estado do Antigo Réxime, os deputados liberais das Cortes de Cádiz realizaron unha serie de iniciativas encamiñadas a empequeñecer as desigualdades patentes na sociedade. A primeira das mencionadas polo poeta radica na supresión dos señoríos e do censo dominical (vid. v.v.: 121-128). En efecto, no ano 1811 foi aprobada polas Cortes a Lei de Abolición dos Señoríos, a cal viña a ser unha medida destinada a finalizar coas enormes inxustizas sociais derivadas da falta de propiedade das terras por parte dos labregos. Mais como di Pegerto Saavedra (2007b:131), os deputados non repararon na conflictividade provocada en Galicia polos preitos e pola existencia de foros. Por iso esta lei non tivo no noso país, ao igual que a supresión do censo dominical, o mesmo efecto positivo co que contou en lugares como Andalucía.

A segunda das iniciativas nomeadas polo texto constitúea a creación dunha lei que permite que sexa o pobo quen elixa os seus alcaldes (vid. v.v.: 129-132). Durante o Antigo Réxime, os alcaldes eran escollidos –sen pasar por ningún tipo de proceso selectivo– polas clases privilexiadas, co obxectivo de que favorecesen os seus intereses. A partir de 1812, en pleno proceso de construción do Estado liberal, son os habitantes de cada lugar quen elixen os seus alcaldes mediante sufraxio censatario. Pola súa vez, a terceira e última das iniciativas referidas por Pardo de Andrade radica na eliminación do Tribunal da Inquisición (vid. v.v.: 133-140) institución que, como expoñía o poeta un ano antes n'Os Rogos d'un Gallego..., defínese aquí como unha

congregación de signo maléfico que, baixo o nome da relixión, reprimía todo o que puidese ameazar a orde social en que estaba instalado o absolutismo.

Así pois, os deputados liberais:

Nu[na] palabra: volveron
a xústicia e á verdade
a terra, que orfa, xêmia
baixô ó mando dos sultás (v.v.: 141-144).

Como podemos apreciar, neste libro os liberais aparecen sempre retratados de xeito idealizado, xa que segundo a voz narradora eran os únicos que se preocupaban polo ben e pola felicidade do pobo (vid. v.v.: 157-160), chegando incluso moitos deles a sacrificar a metade do seu salario en favor da solución das necesidades padecidas polo Estado (vid. v.v.: 145-148).

Por outra banda n'Os *Servís e os Liberás...*, e tal como xa manifestara n'Os *Rogos d'un Gallego...*, Pardo de Andrade insiste na idea de Galicia como "pobo orfo", debido á situación política de relativa independencia que aínda vivía o país no momento da redacción da obra. Concibía o autor a nación, pois, como un territorio desamparado sometido aos mandatos dos estamentos privilexiados, denominados despectivamente "sultáns". Con todo, o poeta non quere establecer unha xeneralización entre eles, pois:

Entre estos [os que renunciaron á metade do seu salario] tamen habia
cregos de gran cristiandade,
cabaleiros; pois non todos
fuxên de ver as verdades (v.v.: 149-152).

Así e todo, a maioría dos compoñentes dos estados privilexiados aparecen caracterizados de xeito negativo. E para que o receptor sinta que os absolutistas son nocivos para a sociedade, dedica o autor 15 versos á explicación dos preceptos en que basea o absolutismo a súa orde social. Deste xeito, primeiro alude ao poder absoluto do rei e á dominación absoluta do clero e da nobreza laica, que ficou instalada no sistema feudal de señores e vasalos (v.v.: 165-172). En definitiva, critica o poeta a monarquía absoluta e todas as consecuencias da mesma. En segundo lugar, como xa fixera tanto n'Os *Rogos d'un Gallego...* como noutras partes d'Os *Servís e os Liberás...*, pon Pardo de Andrade de manifesto que os estamentos sociais elevados utilizan a

Inquisición como medio de represión política (vid. v.v.: 173-176). Desta maneira, denuncia que queren manter os privilexiados a poboación como se fosen os seus integrantes fosen os seus servos:

Por querer áo pobro servo
chamaron *servís* á os tás;
e vedes ben craramente
que o nome non lles ven mal (v.v.: 181-184).

Os absolutistas reciben, pois, o nome de *servís* por quererem manter o pobo servo, rexeitando calquera proposta elaborada polas Cortes que teña como obxectivo favorecelo, propostas que son vistas por eles como unha ameaza aos seus privilexios (vid. v.v.: 185-188 e 197-200).

Mais as confrontacións entre *servís* e liberais non quedaron unicamente nas Cortes, pois:

Iscriben us contra os outros:
papés ven, é papes van:
a xênte leos, e rise,
pero inda pode chorar (v.v.: 205-208).

Os absolutistas e os liberais, en efecto, emprenderon unha loita nos xornais, loita na que tamén participou Manuel Pardo de Andrade. No entanto, o escritor debía considerar esta conflitividade ridícula, pois afirma que a xente le os artigos relativos á política e sente hilaridade por non chorar. E é que o poeta temía que esta batalla mediatizada tivese consecuencias nefastas, pois como consecuencia da mesma eran incitados os lectores ao desprezo cara ao “outro” a través da súa satanización. Por todo isto, despois de apenas catro anos da consecución da paz en Galicia, e pasados uns poucos meses da expulsión do exército napoleónico de España, Pardo de Andrade temía a confrontación violenta entre os membros dun Estado español aínda en construción (vid. v.v.: 213-216). De todos os modos, os liberais non podían ficar impasíbeis ante os ataques recibidos na prensa absolutista. De feito, deducimos polo dito aludido nos versos comprendidos entre o 217 e o 220 (“o que ten a lingua aguda ten que ter a costela dura”) que *Os Servís e os Liberás...* foi escrito como resposta ás críticas recibidas por parte dos chamados *servís*.

Por este motivo, o autor carga as tintas contra eles, especialmente contra o clero.

Os eclesiásticos pretenden desacreditar os liberais tachándoos de xudeus, herexes, luteranos, “framasós” ou xacobinos (vid. v.v.: 229-231), adxectivos todos eles que naquela altura referían no noso país dalgún xeito anticristianismo ou ateísmo. No entanto, malia afirmaren que os liberais negan a fe, nunca saberán responder á pregunta de cal é dogma que rexeitan (vid. v.v.: 233-236), polo que esta pasaxe da obra talvez nos estea a remitir ás críticas recibidas por Manuel Pardo de Andrade após da publicación d’*Os Rogos d’un Gallego...* (1813). Mais realmente o único atentado que realizan contra a fe, a xuízo dos sacerdotes, radica na vontade de suprimiren os seus privilexios (vid. v.v.: 237-240).

Por outra parte, tal e como acontecía no primeiro libro galego de Pardo de Andrade, o escritor válese da relixión para desmontar o que el considera as mentiras da Igrexa. Por iso nesta ocasión afirma que os bens deste mundo son temporais e non valen de nada no Reino dos Ceos, polo que non debe prevalecer para os eclesiásticos a lei civil sobre a lei divina (vid. v.v.: 241-248). Utilizan os servís a palabra liberal como se for un insulto (vid. v.v.: 257-260), e declinan falar da constitución de 1812 (predicando que é unha artimaña para traer a desgraza ao pobo) porque esta ameaza os seus privilexios. En definitiva, instan á práctica da virtude e da caridade, práctica que eles nunca levan a termo (vid. v.v.: 265-268).

Pola súa parte os liberais, segundo o suxeito lírico, adoptan unha postura máis elegante, pois non critican dun modo tan severo os absolutistas, xa que como moito denomínanos *pancistas* ou hipócritas. Canto ao primeiro apelativo:

Pancistas, porque os mais deles
solen ser grans barrigás
e un embuchado de polas,
xâmós e ovos reás.

Pancistas, porque non teñen
apego nin caridade
que ao ventre devorador
das suas pingues dignidades.

Pancistas, pois, recostados
nas poltronas os larchas,
engullen, como raposos
as galiñas do lugar.

Porque a panza no lles fuxâ
acostuman á levar
ua faixâ ou cordon floxô
sobre da roupa talar (v.v.: 289-304).

Expón o suxeito poético o motivo do nome de *pancistas* (no cal insiste de modo reiterativo a través do recurso da anáfora), españolismo que designa ás persoas que adaptan o seu comportamento aos sucesos dados ao seu redor coa finalidade de evitar acontecementos que alteren a súa tranquilidade ou o seu proveito. Respecto deste adxectivo, encontramos un xogo de palabras no verso 307, xa que nel atopamos unha referencia a Panzacola, vocábulo que por un lado debe aludir á poboación mexicana dese mesmo nome e polo outro, como é evidente, á palabra *panza* (bandullo). Polo demais, caracteriza Pardo de Andrade nos versos arriba extractados os servís como persoas arribistas, lerchanas e aproveitadas, que como os raposos (xa n'Os Rogos d'un Gallego... comparaba os inquisidores con voitres) permanecen á expectativa para sacar dos demais o maior proveito. Por esta causa teñen que agochar as súas intencións, como vemos nos versos comprendidos entre o 301 e o 304, en que aparece utilizada a metáfora da faixa ou do cordón frouxo como método para agochar o bandullo, símbolo do hedonismo parasitario do que gozan os privilexiados.

Para explicar por que os servís son denominados hipócritas, o poeta dedica a esta finalidade as catro cuartetos que seguen ás que extractamos unhas liñas atrás. Nas tres primeiras, observamos novamente o recurso da anáfora, que outra volta crea a idea de insistencia reiterativa a través da repetición do mencionado adxectivo ("hipócritas"), o cal aparece encabezando cada unha destas tres estrofas. Son cínicos, xa que logo, porque non cumpren o que predicán, porque son represores da libertinaxe cando eles mesmos son libertinos, porque manteñen o pobo enganado a través de malas interpretacións (intencionadas) da relixión e porque finxen ser humildes

cando en realidade teñen unha “soberbia do demo/ e un grande apego ao metal” (v.v.: 323-324).

Mais a voz poemática cre desfasados calquera dos nomes utilizados para designar os absolutistas, de modo propón denominalos *odinotes* (vid. v.v.: 325-328), dirixíndose aos receptores do texto para lles explicar o motivo de tal mudanza. Principia o poeta por realizar unha mención a Agustín Argüelles Álvarez, político de corte liberal que traballou activamente nas Cortes de Cádiz (vid. v.v.: 337-340) e que participou na redacción da constitución de 1812. Nese momento contaba con tan só 36 anos, motivo polo que aparece definido no verso 338 como “mozo de pouca idade”. Debía ser Argüelles, tal e como apreciamos nesta obra, un grande orador (pois é comparado superlativamente con Demóstenes), posuidor dun admirábel carisma e dunha enorme credibilidade entre o pobo. Por iso, debido a que o clero era incapaz de rebater coa palabra os seus argumentos, os servís inventaron unha trama na contra do estadista de Ribadesella, descrita por Pardo de Andrade nos versos comprendidos entre o verso 353 e o 370. Efectivamente, segundo parece corroborar o Conde de Toreno, esta trama sucedeu nos mesmos termos que relata o poeta. Así, os absolutistas pagaron unha persoa para que se fixese pasar por un xeneral francés chamado Luis de Audinot (é evidente que *odinote* é unha deformación popular de Audinot). O falso militar debía ser mandado deter polo alcalde de Baza (Granada), polo que para tal fin realizaba con escasa discreción aos habitantes desa localidade preguntas politicamente comprometedoras. Unha vez preso, declarou voluntariamente en Granada que veu a España para negociar as condicións dun pacto que presumiblemente arraxara Argüelles con Napoleón, que consistiría nun acordo mediante o cal quedaría fundada na Península Ibérica unha república chamada Iberiana, república que estaría suxeita á influencia francesa. En relación a esta, temos no verso 359 unha boa proba do odio que Pardo de Andrade gardaba cara a Napoleón, a quen denomina “Napoladrón”, sendo esta unha nova mostra da facilidade que o autor posuía para os xogos de palabras. No entanto, e retornando á mencionada trama, a

información subministrada por este falso xeneral non se correspondía coa realidade, nin tampouco constaba o nome de Luis de Audinot na lista de militares franceses. Desta maneira:

Descubrese, pois, a intriga
e vese a trama infernal
dos hipocritas servis
ea virtu dos liberás... (v.v.:371-374).

Chamamos a atención sobre o feito de que nestes versos o escritor continúa a establecer unha diferenciación maniquea entre servís e liberais, de modo que os primeiros son hipócritas e os segundos virtuosos. Esta é a causa pola que o *eu* poético nos versos comprendidos entre o 375 e o 378 advirte aos campesiños que se garden dos *odinotes* e que non crean na palabra dos antiliberais:

Pois nin mouros nin xêntis
farian o que eles fan,
por comer sempre perdices
xâmos e ovos reás (v.v.: 379-382).

Outra volta, como n'Os Rogos d'un Gallego... (1813), bota man o autor da consideración negativa que teñen os musulmáns e os xudeus dentro do imaxinario popular galego. Así, nin "mouros" nin "xêntis" serían capaces de exercer unha conduta tan arribista como a dos absolutistas, idea que funciona como conclusión final do texto.

Finaliza deste xeito o segundo libro galego de Manuel Pardo de Andrade. Este revélase como unha obra de maior simpleza que o anterior e (se cabe) elaborada cun ton máis directo. Mais ante todo debemos puntualizar, como xa comentamos en máis de unha ocasión, que estamos perante un texto concibido como propaganda da ideoloxía liberal entre as camadas sociais populares, as cales pretende atraer a través das fórmulas xa mencionadas (caracterización de home rural do suxeito lírico, complicidade co lector, fórmulas propias dos cantares de cego e da fala do pobo,...).

4.c.3.4) Soneto ao autor do romance galego titulado *Os Servís e os*

Liberás:

O 31 de Marzo de 1814 apareceu no xornal coruñés *El Ciudadano por la Constitución* un texto laudatorio ao autor do libro que vimos de comentar no apartado anterior: *Os Servís e os Liberás...* O poeta que escribiu esta composición (cuxo título orixinal estaba en español) asinou co pseudónimo de A. No entanto, todo parece indicar que estamos ante un xogo de heterónimos, pois A. (de Andrade) figura entre os pseudónimos utilizados por Pardo de Andrade nesta publicación coruñesa (Cfr. Saurín de la Iglesia, M.^a R.; 1991:228), polo que María Rosa Saurín de la Iglesia (1991:303) deixou caer a posibilidade de que fose a man do propio escritor de Dorneda a que elaborase este soneto. Alén do estilo e do pseudónimo utilizado, permítenos relacionar o texto con Pardo de Andrade o paratexto que o precede. Este consiste nunha especie de comunicado en forma epistolar ao editor do xornal, Antonio de la Peña (Cfr. Santos Gayoso, E.; 1990:42), escrito en español (como en español estaba o título orixinal do poema: *Soneto al autor del romance gallego titulado Os Servís e os Liberás*), no cal o autor ofrece unha especie de fe de erratas do libro asinado por “O Tanguero”. A noso parecer, o feito de que o escritor desta composición quixese escusar a Pardo de Andrade da responsabilidade dos erros tipográficos cometidos, leva a pensar que estamos perante un indicio que con bastante probabilidade conduza ao poeta oleirense.

Centrándonos agora de cheo na análise desta composición, observamos que no primeiro cuarteto achamos unha identificación evidente entre o creador e a voz narradora d’*Os Servís e os Liberás...*:

Non e gordo burél: e pano fino
o do teu sayo, meu cantor Tanguero;
no cortés se conoce o cabaleiro,
e a sabenza de un home no seu tino:

O burel, como é ben sabido, é unha tea grosa utilizada para realizar os traxes dos campesiños. Así, a vestimenta do Tanguero (pseudónimo co que Pardo de Andrade asinara aquela obra) non é a mesma que a do resto dos labregos,

senón que o seu saio é de “pano fino”. É evidente, pois, que o modo de vestir funciona como unha clara metáfora das actitudes humanas, pois malia ter aparencia de home rudo, a súa cortesía e a súa sabedoría son as propias dun cabaleiro, xa que:

Sin meterte, discreto, no divino,
non deixàches as gracias no tinteiro
cando nos pintas á un *servil*⁶⁵ larpeiro
coa monita cuberto de un teatino:

Vemos, pois, como o poeta lauda o “cantor Tanguero” por demostrar sen ofender a relixión que a existencia de clases privilexiadas é nociva para a sociedade. Presenta para nós interese, por outra parte, o adxectivo “discreto” que podemos ler no verso 5 do soneto, xa que a noso parecer goza dun dobre sentido. Deste xeito, nunha primeira lectura cremos que se trata da palabra “discreto” (a cal aparecería baixo esta forma mercé a un fenómeno de harmonización vocálica por asimilación), polo que aludiría á discreción coa que o autor d’*Os Servís e os Liberás...* denunciou as inxustizas cometidas polo clero. Mais “discreto” tamén pode aludir á falta de “creto” (é dicir, ao descrédito), de modo que Pardo de Andrade estaría a contestar o proceso de persecución que estaba a recibir da prensa absolutista. Esta non impediu que, como acontecía n’*Os Servís e os Liberás...*, o poeta cargue as súas tintas principalmente contra Igrexa, tal e como podemos apreciar no verso oitavo. Deste xeito, tendo en conta que *mónita* é un españolismo superfluo que refire as mañas realizadas mediante a adulación e a hipocrisía, e que a voz “teatino” designa un membro da orde eclesiástica de San Caetano (ou, por confusión, un padre da Compañía de Xesús); non temos dúbida de que os cregos e os frades eran, na opinión do escritor, os maiores representantes do sector dos chamados servís.

Contrastan os absolutistas no seu comportamento (e tamén no tratamento dispensado polo autor) cos liberais, tal e como exemplifica o primeiro terceto:

⁶⁵ Todas as cursivas que encontramos en todas as citas que fagamos deste texto figuraban así na edición de referencia. vid. Aneiros, R. (coord.) (2008:159).

O liberal por ti ben ritratado,
será do pobra todo xustamente,
pola razon que ten, considerado:

Os liberais, que no libro analizado no apartado anterior aparecían caracterizados de modo idealizado, quedaron a xuízo da voz poemática ben retratados. Deste modo, Pardo de Andrade reafírmase no establecemento maniqueo de dous pólos opostos, de maneira que (tomando como metáfora a linguaxe da física) teríamos que os absolutistas serían o pólo negativo, pasivo e sen demasiada enerxía; e que o pólo positivo estaría conformado polos liberais, cargados de forza empregada no ben da poboación. Os liberais, xa que logo, segundo o suxeito lírico, contarán sempre cunha xusta consideración popular debido a que o pobo recoñece o seu labor e o seu esforzo.

Os tres últimos versos, pola súa parte, van dirixidos ao Tanguero:

Ti en tanto, meu galan, que craramente
mostras dos *Odinotes* o pecado,
fuxe de tanto can, que anda doente.

Antes de nada queremos chamar a atención sobre o segundo verso deste derradeiro terceto, no cal o poeta fala do “pecado dos *Odinotes*”. Estes, lembremos, eran principalmente homes do clero, polo que Pardo de Andrade agasalla o lector unha vez máis cun xogo de contrastes, pois élle aquí atribuída a facultade de pecar a través da mentira ás persoas que teoricamente poden absolver aos leigos dos seus erros morais. Evidentemente, a falta dos *odinotes* non pode ser outra que aquela trama urdida na contra de Agustín Argüelles, da cal xa fixemos mención no apartado anterior. Finalmente, en clara referencia ás críticas padecidas polo autor após da publicación dos seus libros de temática política, o poeta quéixase da persecución que estaba a padecer por parte dos absolutistas, aos que denomina “cans doentes”.

Para concluírmos, podemos dicir á vista de todo o comentado con anterioridade que estamos ante un poema metatextual, pois alude e garda relación cun texto publicado polo mesmo escritor. Este abandonou un tanto neste soneto a linguaxe popular que tan ben mesturou coa culta nos seus libros galegos. Tampouco temos agora ese patente ton retranqueiro que tanto

caracteriza a poesía galega de Pardo de Andrade, de modo que dá a impresión de estarmos ante unha composición elaborada desde un certo desencanto ou abatemento do poeta, a pesar de que a finalidade propagandística continúe a se manifestar dun modo claro. A noso parecer, o poema foi elaborado como resposta aos ataques recibidos por Pardo de Andrade na prensa absolutista, tal e como deducimos da rica adxectivación que nel encontramos, a cal lle infire ao soneto un dinamismo expresivo negativo.

4.c.3.5) Romance pola volta de Fernando VII:

O 23 de Abril de 1814, apareceu publicado no xornal coruñés *El Ciudadano por la Constitución* un romance anónimo de 108 versos, atribuído a Pardo de Andrade, cuxo título completo é *Un gallego transportado de júbilo con la venida del Rei constitucional de España el Sr. D. Fernando VII, la anuncia á sus conciudadanos en su idioma*. Sabemos que Andrés Martínez Salazar tivo en mente facer unha edición deste texto, xa que figura entre unhas probas de imprenta de obras de diferentes autores e épocas propiedade do impresor astorgano (Cfr. Aneiros, R.; 2008:160). No entanto, non teremos ningunha edición divulgativa do romance até o ano 2008, malia que a súa accesibilidade era maior desde 1997, data en que María Rosa Saurín de la Iglesia realizou unha edición facsimilar de *El Ciudadano por la Constitución*. Tratábase, xa que logo, dun poema relativamente pouco coñecido, no cal Rios Panisse (2000:118-119) detectou algúns erros de rima, así tamén a conxugación a este nivel de formas propias de rexistros ou de variedades diatópicas diferentes, fenómeno este último que xa viña aparecendo na obra galega deste autor desde *Os Rogos d'un Gallego...*

A presente composición, como xa dixemos, foi publicada o 23 de Abril. O día 12 dese mesmo mes Fernando VII xa recibira o *Manifiesto dos Persas*, mais no momento de redacción do poema aínda non decidira a supresión da constitución, feito que terá lugar o 4 de Maio. Así pois, como é evidente, o

romance foi concibido cunha finalidade clara, que non é outra que a de lle solicitar ao novo monarca o respecto polas leis constitucionais. Para isto, o poeta chama os galegos á celebración da chegada do “rei constitucional”:

Omes do vál, da ribeira,
e os que na serra morás;
dadevos o paraben
das novas que vou contár.
o noso rey, que deixou
a Galicia en orfandade,
e por quen tan nobremente
España verteu a sangre
xá está con nosco... ¡que gloria!
(...)

Como é evidente, pretende implicar Pardo de Andrade neste ambiente de xúbilo ás persoas de todo o país, xa sexan do val, da ribeira ou montañeses. Por outra banda, e unha vez máis, como xa é recorrente na súa obra galega desta época, reitera o escritor a idea da “Galicia en orfandade”, unha suposta orfandade (que en realidade era unha relativa autonomía) que chegou á súa fin co retorno do chamado “rei desexado”, polo cal tivo lugar unha cruenta guerra en que “España verteu a sangre”. O suxeito lírico, por tanto, chama o país enteiro a festexar que xa estea libre dos franceses o monarca que gobernará sobre todos os pobos de España. Insiste o poeta nesta mesma idea nos seguintes versos:

Repinicáde o pandeiro,
nenas dos portos de mar;
para tocálo *Rianxo*⁶⁶
e a *Avia* para bailar.
o *Miño* tempére a gaita,
anque marre o *brencellau*;
e mais que non quede pinga,
xarro tras xarro e brindár.
os *barrosos e pardiños*,
xuro a brios, que an de danzar,
sin que o estorven as cadrillas
dos valentes *Roquetaus*.

Así pois, a relativa indefinición xeográfica inicial queda agora suplantada pola mención explícita de lugares e de axentes xeográficos concretos ou de vocábulos que se identifiquen ineludibelmente con determinados territorios.

⁶⁶Todas as cursivas que aparecen nas citas extractadas deste poema figuraban así na edición de referencia. vid. Aneiros, R. (coord.) (2008:160-162).

Asistimos nestes versos, como é evidente, a unha clara utilización do recurso da prosopopea, de modo que o poeta presenta a vila de Rianxo tanxendo o pandeiro e ao río Avia bailando ao seu son, mentres o Miño tempera a gaita para tocala nunha festa en que correrá o viño até que “marre o *brencellau*”, vocábulo este último que, tal e como explica o propio Pardo de Andrade nunha nota a rodapé, designa unha variedade de uva de gran calidade criada no val da ribeira do Miño. Esta non foi a única nota que nos deixou o autor, xa que nunha segunda expón que *barrosos* e *pardiños* eran adxectivos referentes aos galegos do Norte e do Poñente cando ían ás segas, mentres que nunha terceira e última aclara que recibían o nome de *roquetaus* as cuadrillas de segadores procedentes de Monforte. En conexión con isto último, o poeta móstranos un claro xogo de contrastes, pois presenta os emigrantes a Castela para traballaren nas segas (calquera partida da terra natal é polo xeral dolorosa) a participar con danzas nesta celebración.

Mais a pesar do ambiente festivo, non perde o autor a ocasión para realizar críticas de tipo social, xa que:

Recorde o crego, se dorme;
mais non cuide de ganar
carros na festa do santo,
que vamos a celebrar.

A través do recurso do encabalgamento, o escritor advírtelle ao clero que non conte con sacar beneficio da entronización de Fernando VII, quen aparece identificado cun santo. E é que a descrición do novo rei realizada neste romance mostra un monarca idealizado, de físico agradábel e xuvenil, cheo de bondade e de enxeño, agradecido e emocionado por se encontrar “entre os seus fillos liás”. Por isto, porque teoricamente vén cargado de boa vontade, a voz narradora teme que:

Non queira Dios, que un larpeiro,
un mal crego, ou un mal frade
finxindolle que fai santos,
o leve da man e o ingane:
Nin que malos conselleiros,
faltos de capacida;
lle fagan deixar a terra,
e nos den en que estudiár.

Pardo de Andrade debía ser consciente no momento de redacción do poema que Fernando VII xa estaba a recibir cartas, documentos de diversa natureza e consellos que o encamiñaban na restitución do absolutismo, así tamén que os servís contaban cun importante número de apoios na Corte. Este é motivo polo que o poeta avisa o rei de que na Corte hai “venenosos alacrás” agochados entre as flores. En definitiva, quere chamar a atención do ocupante do trono sobre o feito de estar rodeado de persoas que só procuran o seu propio beneficio, beneficio que non correría risco se a Coroa restabelecese o Antigo Réxime. No entanto, a voz poética pretende tranquilizar o pobo de Galicia lembrándolle a Fernando VII a existencia da constitución de 1812, a cal era proveitosa tanto para o trono como para os habitantes do seu reino:

Pero gallegos, no hay medo;
pois se non larga da man
a nosa Constitucion,
non se deixará enganar.
ela mostralle o camiño
da nosa felicidade,
e da sua; no hay timor,
que o troquen con falsedades.

Por este motivo, Pardo de Andrade remata a composición instando o pobo á celebración, posto que “xá temos/ un rei constitucional”. Efectivamente, na súa chegada ao trono, Fernando VII xurou respectar e facer valer a Carta Magna aprobada polas Cortes de Cádiz. No entanto, os temores manifestados por Pardo de Andrade convertéronse en realidade, como xa mencionamos antes, uns días despois da publicación deste romance. Os liberais fracasaron na súa tentativa de persuadir o monarca da necesidade da continuación do proceso de construción dun novo modelo de Estado. Unha vez restituído o absolutismo, existiu unha persecución incesante contra os constitucionais. Algúns tiveron a “fortuna” de poderen tomar a vía do exilio, entre eles o propio Pardo de Andrade.

4.c.4) Décima constitucional:

O 23 de Marzo de 1813 os lectores do xornal compostelán *Gazeta Marcial y Política de Santiago* encontraron entre as súas páxinas un breve poema (concretamente unha décima en octosílabos) escrito en lingua galega e de autor anónimo. Xosé María Álvarez Blázquez (1959:205) atribúello polo seu contido a Antonio Benito Fandiño, aínda que é consciente de que a linguaxe dialectal non é a propia deste escritor. Pola nosa parte, nós consideramos que probabelmente o seu autor fose F. R. A. (iniciais coas que aparece asinado o diálogo de 1813 *Conversa no Adro*), quen Carballo Calero (1983:16-17) identifica con Antonio Rúa Figueroa. Tanto a linguaxe dialectal, como o estilo e a temática, así tamén o paratexto que precede o texto conducen á autoría de F. R. A. En efecto, no paratexto que antecede esta décima constitucional, igual que acontecía no situado antes da *Conversa no Adro*, o autor diríxese en español ao editor da *Gazeta Marcial* para lle remitir unhas palabras que lle escoitou a un(s) paisano(s) á saída da misa. Neste caso, trataríase dunhas exclamacións de ledicia (en verso) realizadas por un home despois de escoitar durante a cerimonia litúrxica unha lectura da constitución.

Nada sabemos dos motivos que levaron ao poeta á publicación da décima nesa data en concreto, aínda que pensamos que puido influír tanto a proximidade temporal co primeiro aniversario constitucional (o cal tivera lugar o 19 de Marzo) como a mudanza de rexencia, xa que a do Duque de Infantado tiña un carácter máis conservador.

Canto ao texto en si, este foi concibido unicamente con finalidade propagandística, tal e como podemos observar na seguinte cita, na cal reproducimos (debido á súa brevidade) a décima íntegra:

Viva á gran Constitucion,
què todo pon ó direyto
é non quer que axà preyto
sin una composeson;
bufe ó escribano ladron,
que ó pelexô me sacou,
ó breme ó que me acabou
con trabucos, é liortas:
graceas dan as miñas portas
á quen así ós xiringou.

Presenta a voz poética a constitución de 1812 como un instrumento válido para solucionar calquera problema derivado da existencia de clases sociais opresoras e oprimidas. Así os escribáns, tachados pola voz poemática de ladróns, xa non poderán beneficiarse dos preitos que tantos cartos lles facían perder aos labregos, xa que a Carta Magna solucionou na súa opinión toda a conflictividade existente por este motivo. Agora o labrador, xa que logo, tal e como explica o propio escritor nunha nota a rodapé, deixará de recibir día si e día tamén a visita de “escribanos, executores, y mas familia, &c”. Deste xeito, apreciamos que o autor por un lado acusa os escribáns de instigadores dos preitos coa finalidade de obteren beneficio económico dos mesmos, e polo outro expresa a súa confianza en que a constitución aprobada polas Cortes de Cádiz vai resolver toda esta voraxe litixiosa.

4.c.5) Antonio Benito Fandiño, poeta:

A biografía de Antonio Benito Fandiño presenta unha serie de trazos que resultan relativamente escuros ou que, polo menos, presentan un certo carácter nebuloso. Manuel Murguía (1999:192), Couceiro Freijomil (1952:8, II), Carballo Calero (1981:32) e Manuel Lourenzo e Francisco Pillado Mayor (1987:63) consideran que naceu en Santa María de Albixoi (Mesía, A Coruña) en 1770. Porén Álvarez Blázquez (1959:318), Henrique Rabunhal (1994:25-26) ou Rios Panisse (2000:137) tamén apuntan que naceu nese mesmo ano, mais en Compostela. Anxo Tarrío (1994:100) sinala (entre interrogacións) tanto Santa María de Albixoi como Compostela como posibles lugares de nacemento mentres que Xosé Ramón Barreiro (2000:17), pola súa parte, indica

que veu ao mundo na parroquia compostelá de Santa María do Camiño o 22 de Xullo de 1779. Este mesmo autor (vid. Aneiros, R.; 2008:88) mudou recentemente a súa opinión, e en *Papés d'Emprenta Condenada* pregúntase se nacería en Albixoi ou na Coruña. Para nós é tremendamente evidente que Fandiño naceu na actual capital de Galicia se temos en conta un epitafio humorístico que escribiu para si mesmo en 1813, no cal asegura que é natural da urbe compostelá e veciño de Albixoi: "Antonius Benedictus Fandiño, Compostellana civitate oriundus, et Santa Marina Albijoi, jurisdictione Messiae ejus provinciae, vicinus..." Á vista desta cita, a cal recolleemos de Álvarez Blázquez (1959:318), non temos dúbida do seu lugar de procedencia.

Fillo dunha familia acomodada, non quixo estudar ningunha carreira universitaria, pois as súas escolas (segundo el mesmo confesa) foron as tabernas e o cárcere. E é que Fandiño sempre foi portador dun carácter transgresor, rebelde e até provocador. Tras contraer matrimonio con María Ánxela Sanín Suárez en 1802, foi elixido en 1809 (poucos meses despois de finalizada a guerra contra o francés) para reprimir o vandalismo na zona de Arzúa, Présaras e Sobrado (Cfr. Barreiro Fernández, X. R.; 2000:23-24). No entanto, o código ético de Fandiño non lle permitía cumprir a misión que lle fora encomendada, e en lugar de prender bandidos mandou encarcerar cregos e escribáns, considerando que eran eles os verdadeiros causantes da delincuencia. Foi mandado a presidio por esta causa en 1810, iniciando así a primeira das varias estancias que pasará na cadea, até o punto de que chegou a facer da prisión o seu verdadeiro fogar (Cfr. Barreiro Fernández, X. R.; 2000:28-29). Nas temporadas en que gozaba de liberdade, no medio de diversos e variados problemas persoais (a morte da súa esposa, a denuncia que recibiu da súa sogra pola malversación dos seus cartos, a renega do seu único fillo e a denuncia deste coa intención de que o seu pai deixase de ser o titor de todas as súas posesións,...), Fandiño exerceu unha intensa vida xornalística. De feito, 21 de Abril de 1820 fundou a súa propia publicación bisemanal, titulada *El Heráclito Español y Demócrito Gallego*, e da cal el era o seu único redactor (Cfr. Pérez Constanti, P.; 1992:69). Porén, a edición deste

xornal dáballe máis perdas que beneficios, e ademais: “El tono de un subido satírico le trajo complicaciones al liberal Fandiño y el bisemanario fue suspendido por las autoridades en octubre” (Santos Gayoso, E.; 1990:59). Xa o propio título era transgresor, como o mesmo fundador-editor-redactor recoñece, pois Heráclito e Demócrito eran dous filósofos caracterizados por seren lercháns, mais de personalidade diferente, xa que o primeiro era prepotente e ría por nada e o segundo era apoucado e choraba por todo (Cfr. Barreiro Fernández, X. R.; 2000:28).

No ano 1823 Fandiño ingresará no cárcere para xa nunca máis saír. Se ben desde Murguía (1999:193) os historiadores da nosa literatura aceptaron xeralmente que morreu no canal de Valladolid entre 1830 e 1831, Xosé Ramón Barreiro (2000:30-31) afirma que encontrou un documento que o situaba na Coruña o 12 de Marzo de 1832, onde foi condenado a presidio en África, condena que talvez non chegou a cumprir, pois este mesmo estudoso cuestiónase oito anos despois se morrería na cidade herculina en 1834 (Cfr. Aneiros, R.; 2008:88). Non coñecemos, xa que logo, como nin cando finalizou os seus días, mais si sabemos que a figura de Antonio Benito Fandiño vive na historia do xornalismo, da literatura e do teatro galego.

Unha vez realizado este percorrido pola vida deste escritor, centrarémonos agora na súa obra en verso, coa excepción dos seus vilancicos, dos cales falaremos no capítulo correspondente a este xénero.

4.c.5.1) Versos galegos de *A Dios Rogando y con el Mazo Dando...*:

No ano 1814 imprimiu a oficina de Xoán María Pazos un pequeno folleto composto por oito páxinas, titulado *A Dios Rogando y con el Mazo Dando...*⁶⁷ e asinado por Antonio Benito Fandiño. Encabezado o texto por

⁶⁷ O título completo é: *A Dios Rogando, y con el Mazo Dando : Vuelta Muger que Baylamos, Dale Juana al Banastillo, y otra te Pego Matías: O traylo, traylo, Verás como Baylo. Sesión de Córtes Soñada, que por Evitar Zozobras y Salir de Dudas, Dedicada al Augusto Congreso Nacional D. Antonio Benito Fandiño, Soldado Político é Inválido Físico del Regimiento Infantería de Borbon, como Interesado en Ella.*

unha cita de Horacio (“Pictoribus atque pöetis semper fuit aequa potestas”) e por unha quintilla en español de reminiscencia calderoniana.

O argumento deste opúsculo é realmente sinxelo en aparencia. Explica o autor nun texto en prosa (e en español) que estaba a repasar un mazo de leis cando prendeu nel o cansazo e o abatimento, de maneira que:

Irritado el ánimo y exáltada la mente, parece que el mismo diablo me gritaba al oído los siguientes absurdos quanto infelices asertos, á saber: Todo el que confie fuera de sí mismo, por precision será desdichado. Las quejas son patrimonio de los necios, que como tales se hacen cargo que en ellas está vinculado el desprecio. Entre el heroísmo y el abatimento, solo media la ignorancia. En lo político, tan grandes hace á los hombres ser estremadamente buenos como estremadamente malos, que por ambos caminos se llega al templo de la fama... (citamos por Aneiros, R.; 2008:164).

No medio desta situación de tedio e desánimo, o escritor escoita as cantigas dun grupo de persoas que ían de ruada. Deste xeito, no medio desta ficción, Fandiño reproduce catro coplas de quarteta de aparencia popular, as cales a noso xuízo gardan unha clara relación co texto en prosa que as antecede. Así, tendo en conta a conclusión xeral de *A Dios Rogando y con el Mazo Dando...*, en que o autor especifica que “soñaba el ciego que veía y soñaba lo que quería”⁶⁸, ao igual que o soneto final en español dirixido a Fernando VII, no cal lle solicita ao rei:

Reparad bien los datos que os acota,
y luego proveed de tal manera,
que no se ria aquesta familiota.

non cabe dúbida de que as quartetas galegas agochan unha finalidade política. Desta maneira, na primeira temos a impresión de que estamos ante unha copla cuxa temática xira arredor do desexo amoroso do suxeito lírico:

Tanto teño d’ir é vir
meniña ó teu lugar,
tanto teño d’ir é vir,
que d’unha te hey de levar.

A noso parecer, esa “meniña” non é outra que a constitución de 1812. Mais o poder político fará valer (ou esa é a esperanza que tiña o autor) finalmente esta Carta Magna, pois como di a segunda copla:

⁶⁸ Esta frase xa aparecía en cursiva no orixinal debido a que é unha cita dun adagio.

Non por que sempre trunfases
maldito que me pós medo;
para un valente hay un guapo,
é para un can hay un perro.

Aínda que os absolutistas sempre conseguiron os seus fins (“sempre triunfaron”), isto non vai crear abatemento no poeta, xa que non sente temor polas represalias que poidan tomar contra el os que defenden a volta do Antigo Réxime. Por iso atrévese a realizar a seguinte crítica:

O acabar á ninguen,
sobre maldá, he burrada;
solo aventura quen tén,
que ó outro, leve Dios nada.

Podemos entender estes versos quer como un ataque aos abusos exercidos contra o pobo polos privilexiados, quer como unha crítica aos padecementos sufridos polo escritor, quen viña de saír da cadea no momento de publicación deste opúsculo. Mais sexa cal for o significado que nos quixese transmitir o autor con esta terceira composición, o poeta conclúe esta serie de coplas do seguinte xeito:

Asnos d’ir á nosa festa,
asnos, non has de faltar,
tocarásnos, cantarásnos,
sacarásnos á bailar.

Antes de nada, queremos chamar a atención sobre a forma gráfica que encontramos ao principio dos dous primeiros versos desta cuarteta (asnos < hasnos), a cal serve para cualificar de burros os absolutistas. Podemos concluír que se trata dunha grafía intencionada (e non accidental) porque no verso segundo figura a forma “has” (e non “as”). Deste modo, Fandiño diríxese aos servís para lles advertir que a constitución triunfará ante todo, de maneira que os absolutistas terán que acabar por acatar os postulados constitucionais. Debemos ter en conta que o folleto foi escrito en 1814, nun momento en que Fernando VII “dubidaba” sobre o mantemento da Carta Magna aprobada polas Cortes de Cádiz.

4.c.5.2) Satisfacción al anónimo de la Coruña, recibido en el correo del viernes:

Recibe este título unha pequena quarteta aparecida en *El Heráclito Español y Demócrito Gallego* o 16 de Maio de 1820. Parece ser que Fandiño recibiu unha carta anónima procedente da Coruña en que se criticaba o estilo literario do xornal por el fundado. O noso escritor contéstalle ao autor desa epístola cun texto en prosa (e en español) en que afirma que xa é vello para cambiar o seu estilo e en que lle recrimina que mandase a carta sen franquear, motivo polo que tivo que pagar “cinco cuartos”, diñeiro que podería investir noutras cousas como unha candeia que lle permitise escribir toda a noite ou un cuartillo de viño. No medio deste artigo, encontramos a mencionada quarteta galega:

Meu señor santo Tomé,
tendes dous nomes nun só,
sodes castrón polo mé,
é sodes cán polo tó.

Deducimos, pois, que este anónimo (ao que vai dedicada esta composición de reminiscencia zernadiana) debía chamarse ou apelidarse Tomé, e aínda non descartamos que fose Tomás Canabal Mariño, obxecto da satírica pluma fandiñiana noutro texto de 1820 que comentaremos no subapartado correspondente ao artigo xornalístico. Así, Fandiño aproveita o nome do seu atacador para crear un xogo de palabras que lle permita equiparalo a un castrón e mais a un can, ou o que é mesmo, para insultalo pondo de manifesto a súa hipotética maldade. Trátase, xa que logo, dun pequeno xoguete poético deseñado como medio de defensa contra uns ataques recibidos.

4.c.5.3) Siempre pensei ben de todos:

É este o *incipit* dunha quarteta que podemos ler no *El Heráclito Español y Demócrito Gallego* do 23 de Maio de 1820. Esta está precedida por un texto en prosa e en español en que o escritor explica que leu no xornal madrileño

Miscelánea un artigo que recollía un lamento polo feito de que o Conde de La Bisbal non traballase na alta Administración do Estado por causa da súa participación no Consello de Rexencia do Duque de Infantado (1811-1812). Chegados a este punto, debemos lembrar que o texto foi escrito a comezos do Trienio Liberal e que a rexencia do Duque de Infantado era de carácter conservador. Tendo en conta isto, podemos entender que Fandiño manifestase con ironía que o Conde de La Bisbal podía vir a Galicia, xa que outros “más sospechosos” trasladáronse ao noso país e “están bien habidos”.

Canto á quarteta *Sempre pensei ben de todos*, esta aparece inserida, pois, no citado artigo de Fandiño, e di así:

Sempre pensei ben de todos
é decote fun punido,
ningun pensa que se perde
hasta que se vé perdido.

Segundo Rios Panisse (2000:138), neste poema “o autor se magoa de ter aprendido a maldade dos homes a través da desgracia”. A noso entender, esta é unha lectura que podemos realizar a nivel superficial, mais tendo presente tanto que os dous últimos versos aparecen en cursiva como o momento histórico en que foi escrita a composición, así tamén o texto en español do que forma parte, podemos pensar que talvez esteamos ante unha advertencia realizada aos conservadores, de modo que “ningun pensa que se perde/hasta que se vé perdido”. Sería este, xa que logo, un poema de temática política e non de temática existencial.

4.c.5.4) *Aló arriba no monte:*

Trátase dunha pequena quarteta (sen asinar) aparecida no *El Heráclito Español y Demócrito Gallego* do 2 de Xuño de 1820. O texto en cuestión é o seguinte:

Aló arriba no monte,
habia non sey que santo,
quen lle rezar non sey qué,
ganará non sey que tanto.

Como podemos apreciar, trátase duns versos que tencionan combater a relixiosidade popular a través do recurso da ironía. Recolle Fandiño, xa que logo, nesta copla de forma popular, o combate do escurantismo propio da Ilustración, de modo que os logros conséguense debido a circunstancias naturais e diferentes ás intervencións dos santos.

4.c.5.5) *A tua porta meniña:*

Tamén o 2 de Xuño de 1820 apareceu sen asinar no *El Heráclito Español y Demócrito Gallego* unha quarteta escrita en lingua galega. Malia ter pinta de se tratar dunha copla popular, decidimos incluíla entre a obra poética de Fandiño escrita na nosa lingua, xa que non localizamos este suposto cantar na bibliografía que manexamos. O texto en cuestión é o seguinte:

A tua porta meniña
rompin as miñas polainas,
agora teño outras nobas,
non quero chearandainas.

Trátase dun texto que a primeira vista semella transmitir a idea dun amor fracasado que foi felizmente substituído. No entanto, tendo en conta que o verso terceiro aparece remarcado en cursiva, talvez o poema teña un significado relacionado coa situación política da época, concretamente coa restitución do Estado liberal.

4.c.6) Louvores do Cardeal Quevedo:

Denominamos deste modo un conxunto de tres poemas independentes realizados probabelmente en 1816 con motivo da proclamación como cardeal do bispo de Ourense Pedro Quevedo e Quintano. Os festexos pola investidura do eclesiástico tiveron lugar, segundo Álvarez Blázquez (1959:206) e Rios Panisse (2000:131), o 19 de Novembro dese mesmo ano. No entanto, Xosé Ramón Barreiro (vid. Aneiros, R.; 2008:166) asegura que a entrega do barrete cardinalicio xa acontecera o 23 de Setembro de 1816.

En 1817 asistimos á primeira publicación do texto que inicia esta serie de composicións laudatorias, o cal non é outro que unha letrilla da autoría de Xohán Manuel Bedoya, texto que podemos encontrar no libro deste cóengo ourensán: *Fiestas y Obsequios del Ilmo. Sr. Deán y Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Orense à su Dignísimo Obispo...*⁶⁹ A letrilla está composta por dous cuartetos. O primeiro deles funciona como paratexto introdutorio do segundo, e está escrito en español, tal e como podemos apreciar:

La elocuencia de Atenas y Roma
el elogio de Plinio a Trajano
superó con decir á este anciano
una pobre gallega en su idioma:

Sabemos pola lectura destes versos que a segunda parte da composición foi posta en boca dunha muller do pobo, motivo polo que quizais figure en lingua galega. Porén, a elocuencia desta segundo a voz poemática será maior que a dos clásicos grecolatinos, moi superior á do *Panegiricus Trajani* que Plinio “O Novo” realizou a Traxano, no cal se loaba o emperador de orixe hispana de xeito enfático. Así pois, o cuarteto galego di:

Octenta e mais anos... ¡ay que velliño
che puxeron as roupas bermellas!
Ainda a enterrare non veñan elas
prá chorar eu, meu pobriño.

Laméntase o *eu* poético de que a investidura como cardeal (“pór as roupas vermellas”) de Quevedo e Quintano tivese lugar cando este eclesiástico superaba xa os oitenta anos (concretamente tiña 81), de maneira que teme que a proximidade da súa morte impida que goce do seu novo cargo. Por isto, o texto posúe un carácter relativamente profético, pois o cardeal Quevedo faleceu en Ourense en 1818.

Canto ás dúas composicións restantes, estas encóntanse nun manuscrito que achou Fermín Bouza-Brey en 1927 na parroquia de Mandín

⁶⁹ O título completo desta obra é: *Fiestas y Obsequios del Ilmo. Sr. Deán y Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Orense à su Dignísimo Obispo el Eminentísimo Sr. D. Pedro Quevedo y Quintano en Celebridad de Haber Sido Creado Presbítero Cardenal de la Santa Iglesia Romana. Van Añadidas Algunas Notas Historiales de las Singulares Prendas y Virtudes de este Prelado*. Posteriormente, o texto foi novamente publicado no seguinte libro de Bedoya: *Retrato Histórico del Excmo. e Ilmo. Sr. D. Pedro de Quevedo y Quintano, Presbítero Cardenal de la Santa Romana Iglesia, Obispo de Orense, con un Copioso Apéndice de Documentos* (Madrid, 1835).

(no Val de Monterrei, Ourense). Bouza obtivo o citado documento do crego Benito Montero Álvarez. Posteriormente facilitoulle este testemuño a Xosé María Álvarez Blázquez, quen editou por primeira vez os dous poemas galegos no tomo II da súa *Escolma de Poesía Galega* (Cfr. Álvarez Blázquez, X. M.^a; 1959:206). Estes dous textos redactados na nosa lingua chegaron a nós sen asinar, aínda que intuimos que foron escritos pola mesma man. Con todo, a imposibilidade de consulta do orixinal non nos permite corroborar ou desbotar esta intuición.

A primeira das composicións do manuscrito de Mandín consiste nunha décima cuxo *incipit* é *Albíxaras, pobre xente*. Reproducimos a seguir, debido á súa brevidade, o poema completo:

Albíxaras, pobre xente,
pois voso pai un fatelo
ten que lle chaman capelo,
bó pra ter o corpo quente.
E inda eu nunca revente
se non vo lo ha de dar.
Calade, que ha de estrañar
verse todo de encarnado,
y entonces se bota a un lado.
¡Cómo habedes de campar!

Como podemos apreciar, a voz poemática chama nos primeiros versos o pobo a celebración debido a que o bispo Quevedo, quen aparece denominado como “pai” de todos os habitantes do episcopado, obtivo a gradación de cardeal. Apréciase como o poeta establece unha analoxía explicativa entre o “fatelo” (peza de roupa propia das xentes humildes) e o “capelo” (prenda distintiva de cor vermella que colocan na cabeza os cardeais). Este último serve “para ter o corpo quente”, ou o que é o mesmo, leva aparelado unha serie de privilexios dos cales, dada a xenerosidade que lle atribúe esta décima a Quevedo, podería beneficiarse todo o episcopado, tal e como deducimos da metáfora do prelado outorgándolle o capelo ás súas xentes. Con todo, non é esta a única calidade positiva que tería este eclesiástico, pois nos catro versos finais tamén encontramos a da humildade. Deste modo, o autor afirma que talvez Quevedo e Quintano non asimile o feito de “verse vestido de encarnado” e

que, por tanto, non asuma o protagonismo que leva consigo o novo cargo, feito que constituiría un motivo de orgullo para os seus súbditos.

Pola súa parte, o segundo dos poemas do mencionado manuscrito, atribuíbel a un párroco a xulgar polo seu *incipit*, leva por primeiro verso: *Albíxaras, meu crego que esto escribes*. Trátase dunha oitava real de ton máis elevado que o da décima anterior, tal e como podemos confirmar coa súa lectura:

Albíxaras, meu crego que esto escribes;
albíxeras, por máis que a pruma mollas
nas engradas que pingan polas follas
e pingarán de gozo mentras vives.
De albíxaras e gaita non te prives;
bota outro trago, pesares xa non collas,
pois aquíl de quen todo recibiche
de bispo a cardenal subido viche.

Como vemos, o poeta ínstase a si mesmo á celebración (podemos deducir que relativamente desmesurada) polo feito de poder ver convertido en cardeal ao bispo ao que tanto lle debe. Celébrao, pois, escribindo estes versos, os cales podemos entender como unha manifestación de profundo agradecemento pola axuda prestada. Malia a simplicidade do seu contido, non cabe dúbida de que se trata do texto desta serie dos *Louvores do Cardeal Quevedo* que goza dunha maior calidade literaria.

Podemos concluír, á vista do comentado, que estamos perante un conxunto de textos de carácter irregular a xulgar pola calidade e as formas das composicións, unidos unicamente por unha temática común.

4.c.7) Décima do Aniversario Constitucional...:

Como veñen dicindo os estudosos da literatura desde Álvarez Blázquez (1959:208), con motivo inicio do Trienio Liberal (1820-1823) os liberais organizaron numerosos festexos e banquetes. Debido a que o exército contaba con moitos partidarios do Estado liberal, as catro compañías de granadeiros de Pontevedra e Betanzos, que naquel momento gardaban Compostela, realizaron varios actos encamiñados á celebración do aniversario

constitucional. Así, primeiramente foi realizado un desfile militar, posteriormente unha función relixiosa na igrexa de San Francisco e por último un banquete no campo de San Clemente, onde sentaron xuntos e mesturados soldados e oficiais, e no cal foron recitados poemas. Tanto a crónica dos actos como as composicións recitadas foron recollidas no volume titulado *Aniversario constitucional, o Funcion Cívico-Patriótico-Militar, con que la Columna de Granaderos Provinciales de Galicia Espresó sus Nobles Sentimientos por el Nuevo Sistema, el Miércoles 21 del Corriente en la Ciudad de Santiago: y Escribió y da a Luz un Tambor de la Misma*. Fermín Bouza-Brey realizou un informe desta obra e copiou os versos galegos. Toda esta información entregoulla a Xosé María Álvarez Blázquez (estudoso que deu a coñecer esta composición), tal e como explica cun claro ton de agradecemento o autor do tomo II da *Escolma de Poesía Galega* (Cfr. Álvarez Blázquez, X. M.^a; 1959:208).

O único texto escrito no noso idioma é unha décima titulada *Las clases de soldados, cabos y sargentos*, décima que reproducimos nas seguintes liñas:

Xa os nosos Oficiás
non vos teñen a baixesa
de comer con nós a mesa,
porque somos liberás:
non fan así os larpás
dos Canónegos, ¡má tos!,
que cando nos ven a nós
poñen unha carantoña
que ben demostra a pezoña
que teñen dentro dos fós.

O contido do poema, como salta á vista, é ben doado de explicar. O poeta demostra a súa ledicia por ver compartir mesa e mantel os oficiais e os soldados, unidos pola ideoloxía liberal común a todos eles. Porén a partir do verso 5 podemos falar dunha segunda parte da décima, en que o autor laia que os membros da Igrexa non sigan o seu exemplo. Así mesmo, aparecen identificados os cóengos con animais venenosos, pois o feito de que poñan mala cara cando ven os constitucionais demostra que “teñen pezoña nos foles”. Unha vez máis, encontramos nun texto de propaganda política unha diferenciación maniquea entre os constitucionais e os representantes da clerecía.

4.c.8) Cuartetos galegos de *El Fiscal de los Jueces*:

Entre setembro de 1821 e Marzo de 1822 editouse na Coruña un xornal relativo ao ámbito da xustiza titulado *El Fiscal de los Jueces*. Concretamente, esta publicación perseguía denunciar as irregularidades cometidas polos administradores de xustiza, obxectivo que parece ser lograron con éxito nalgunhas ocasións. Mais alén disto, tratábase dun xornal en que a lingua galega non estaba completamente proscriba. De feito, cada número ía encabezado por unha cuarteta satírica escrita en lingua galega (Cfr. Santos Gayoso, E.; 1990:60), a cal era:

Ou Gregorio ¡ti pecaches!
mais non temas á ninguen,
porque o Xuez de Billalba
pecou, e salúche ben.

No entanto, esta non é a única cuarteta que encontraremos escrita na lingua do noso país. Así, no número do 8 de Setembro de 1821 vemos nas páxinas desta publicación o seguinte texto de reminiscencia popular:

A Xusticia ten de todo,
hay-a boa, e hay-a mala;
a *mala* vaya cos demos,
a *boa* sea louvada.

Deste modo, o autor do poema reconece a existencia de bos e malos xuíces, de xeito que loa os primeiros e rexeita os segundos. Noutra das cuartetos, por outra banda, o poeta quéixase das desigualdades sociais en relación a temas concernentes á burocracia, pois:

D'obedecer á cumprir
hai-che muy grande estension;
obedecer deben todos,
cumplir deberán, ou non.

Todas as xentes que conforman o pobo, dinos a cuarteta publicada o 8 de Decembro de 1821, teñen a obriga de obedecer os mandatos do goberno, mais o goberno non ten obriga de cumprir o que promete.

Precisamente en relación co goberno, noutra das composicións (aparecida o 12 de Decembro) encontramos unha clara defensa da constitución de 1812:

CONSTITUCION E NIN MENOS,
NIN MAIS; E CONSTITUCION
decimos os da Coruña
tanben como os d'Aragon.

A constitución (restabelecida en 1820) é, nin máis nin menos, que a constitución. Non é, xa que logo, un instrumento dos liberais para someter o pobo, tal e como predicaban os absolutistas, senón un conxunto de leis que protexe e garante as liberdades de todos os habitantes do Estado.

Mais estas cuartetas non ían dirixidas unicamente ao poder central, senón que tamén encontramos alusións ao municipal. Por este motivo, o creador desta cuarteta, consciente da importancia que ten nun réxime democrático a elección dos membros do Concello, facíalle aos coruñeses (o 26 de Decembro de 1821) a seguinte advertencia:

No Ayuntamiento vai moito
ser feliz, ou desgraciado
un Pueblo; pois teñan conta
co' que vai á ser nombrado.

Finalmente, estas composicións funcionaban con frecuencia como medio introdutorio de noticias con elas relacionadas, tal e como exemplifica esta cuarteta publicada o 29 de Decembro de 1821:

Dios nos axude, é á Virxen,
que lle chaman do Portento,
á contar ó que pasou
na eleccion do Ayuntamiento.

Como apreciamos, o poema introduciría unha noticia relacionada cuns acontecementos vinculados ás eleccións ao Concello da Coruña.

Non estamos, xa que logo, ante textos dotados dunha grande calidade poética, nin ante composicións que vaian figurar na Historia da literatura galega debido á súa grande importancia. Son simplemente composicións creadas con finalidades específicas e determinadas. Por tanto, non debemos darlles maior nin menor importancia da que realmente teñen.

4.c.9) *Alos insurreccionados de Buron:*

O 23 de Xaneiro de 1823 apareceu no *Diario Constitucional de La Coruña* un poema titulado *Alos insurreccionados de Buron* e asinado por “Un gallego”. Tendo en conta tanto o estilo como as fórmulas utilizadas, así tamén o uso reiterado da forma hipercorrixida “poblo” (a cal, entre os textos coñecidos, encontramos unicamente no autor oleirense); suxírenos a súa lectura a autoría de Manuel Pardo de Andrade.

A composición está constituída por 72 versos distribuídos en 18 cuartetas de romance. Canto ao seu contido, o poema supón unha nova mostra de texto literario ao servizo dunha causa política, pois foi creado co obxectivo de convencer os buroneses dos inconvenientes que pode provocarlles a pertenza a unha facción realista. O 9 de Xaneiro de 1823 naceu a facción realista de Burón, creada polo crego Martínez Villaverde (quen xa fora guerrilleiro en 1809) e baixo o mando militar de Xosé Ramón Abuín, escribán de profesión. O obxectivo desta milicia non era outro que o de restabelecer o absolutismo pola forza. Mais a súa tentativa ficou frustrada, xa que o 26 de Xaneiro dese mesmo ano o exército e as milicias nacionais tendéronlles unha emboscada no Val do Rao (Cervantes, Lugo), cuxa consecuencia foi a captura de 43 prisioneiros (todos eles membros da facción), entre os que se encontraba o propio Abuín, quen foi executado en Lugo o 15 de Marzo. O resto de figuras representativas da insurrección morreron afogados naquel 22 de Xullo de 1823 en que foron asasinados na baía coruñesa un grupo de absolutistas que ían ser trasladados ás Canarias, e no que apenas houbo sobreviventes, tal e como mencionamos ao falarmos da vida de Ramón Arias Teixeiro.

O autor do romance invita os buroneses a que recusen de se achegaren á facción realista, o cal demostra ben ás claras a finalidade coa que a composición foi concibida. Para conseguir o seu obxectivo, o poeta realizará un texto dotado dun contido diáfano e dun directo. Así, diríxese en primeiro lugar aos homes da Pobra de Burón para dicirlles:

Acougade, Buroneses,
e volvede as vosas casas,
se non queredes perder
honra é vida na demanda.

O feito de se levantaren os facciosos contra o goberno liberal só pode traerlles desgrazas, xa que este está defendido polos “valentes de Aragon/e moita xente bizarra”. Encontramos aquí, como é evidente, unha clara alusión ao respaldo de boa parte do exército e de determinadas milicias ao liberalismo, ideoloxía política que (como é ben sabido) estaba instalada no poder desde 1820. Por outra parte, e para corroborar o exposto na primeira quarteta, o escritor pon ao receptor (ou receptores, porque era consciente, como Pardo de Andrade, da tradición das lecturas en voz alta e ante un colectivo dado) o exemplo dos feitos acontecidos nunha localidade chamada Arbela, onde os escribáns deixaron na ruína ás xentes do lugar. Por todo isto, o autor pretende convencer os buroneses das consecuencias negativas que para eles tería calquera reacción contra o poder vixente:

¡Tontos! non por voso ben
nin por la relixion santa,
os curas e os escribanos
arman estas zarandainas.

E solo porque non poden
coas leyses que oxe nos mandan
roubarvos e comprar bés,
facen vínculos e casas.

Así, nada que organizan os cregos e os escribáns (precisamente as respectivas profesións de Martínez Villaverde e Abuín) conduce a outro camiño que non sexa o seu propio beneficio e a perdición do pobo. É para nós destacábel o feito de que o creador do romance use o insulto como medio de reacción ante a presión dos absolutistas, o cal lle infire ao texto o ton propio dunha conversa coloquial. E é que o poema posúe unha forma máis propia do discurso dun sabio petrucio que dunha composición literaria, tal como delata a utilización de preguntas retóricas ou de proverbios como: “os valentes e o bon viño,/ como dicen, logo acaban” (v.v.: 23-24). Lembremos que o uso de frases feitas era igualmente común á poesía galega de Pardo de Andrade, o cal supón un novo indicio que apunta cara ao escritor oleirense.

Por outra banda, un dos mellores modos de combater a milicia é a desmitificación do seu líder. Por esta causa, o poeta describe do seguinte xeito a Abuín:

Pode que teña valor,
como tamen faramalla,
pero o fin e un escribano
sin opinion é sin fama.

Así pois, Abuín non é un xefe militar, senón un escribán sen fama nin autoridade, que actúa unicamente polo seu propio proveito:

¿Queredes saber por qué
contra as leyses se levanta?
porque antes a escribania
de Buron daba ganancias.

Uná onza cada día
o gran ladron, empetaba
oxe non gana un ducado
turnando na Fonsagrada.

¿E de quén eran os cartos
que o gran ladron embolsaba,
sinon dos pobres veciños
de Buron?... E cousa crara.

¿Non vedes de esa maneyra
que ese pícaro, si ladra
e solo para roubaros?
¡E inda o escuitades, panarras!

Xa que logo, Abuín só desafía o poder porque dese xeito conseguirá restabelecer as ganancias que obtiña durante a primeira etapa de reinado absolutista de Fernando VII, período en que os escribáns obtiñan cuantiosos beneficios á conta de instigar preitos. Por causa disto o xefe da facción aparece identificado cun ladrón ao que o autor atribúe a facultade de ladrar en lugar de falar.

A partir do verso 53, o escritor diríxese explicitamente aos rapaces buroneses para lles advertir que os seus actos traerán consecuencias, xa que quedaron sen apoios e son eles os únicos que deron en se rebelar contra o goberno liberal:

Os poblos todos xa deron
a xente, que lles tocaba
vosotros sodes os solos
que os rebelades as craras.

Debido a esta situación, os insurrectos han caer tarde ou cedo, e cando isto suceda non haberá compaixón con eles, pois:

¿E parécebos que queiran
os fillos de xente honrada
que se diga que en Galicia
non se castigou á infamia?

No entanto, os mozos que apoiaron a Abuín aínda poden saír con ben se optan polo camiño que lles ofrece o poeta:

¡Ay de vos! que mala sorte
vos espera, si á canalla
que vos manda nona atades
e entregades á quen manda.

Atade, pois, ou matade
a os traidores, e a ley santa
proclamade, e presentavos
pidindo perdon nas casas.

Serán perdoados, xa que logo, se reducen os seus líderes (denominados traidores) e retornan ás súas casas implorando o perdón dos seus familiares e respectando a lei santa.

Como é evidente, este romance combate os movementos facciosos no plano psicolóxico, de maneira que tenciona convencelos de que a volta ao absolutismo unicamente lles vai traer a perdición. Desta maneira, se ben este poema non destaca desde o punto de vista literario, si podemos dicir que se trata dunha verdadeira obra de arte se o miramos simplemente como un texto propagandístico.

4.c.10) Poema ás comadres de Burón:

O 6 de Febreiro de 1823 apareceu no *Diario Constitucional de La Coruña* outro poema relacionado coa facción de Burón, escrito seguramente polo mesmo autor que elaborou o anterior. Desta vez o movemento anticonstitucional xa estaba apagado, mais o risco de que xurdisen guerrillas similares quer novamente en Burón, quer en calquera outro punto de Galicia, levou este xornal coruñés a combater calquera tentativa futura e hipotética de revolta realista. Con esta finalidade debeu ser creada a composición que agora

nos ocupa. Precédeas un paratexto escrito en lingua española en que encontramos unha relación dos feitos que levaron á derrota dos insurrectos, exposta (como non podía ser doutro xeito) desde a perspectiva liberal. Como nel podemos observar, os facciosos aparecen caracterizados como covardes que foxen das cornetas do exército ou, o que é o mesmo, como “revolucionarios” que non queren loitar polos seus ideais. Igualmente, o número de baixas buronesas non sería tan elevado, e incluso moitos dos que daban por mortos ou malferidos “comen y beben”, ou sexa, non se encontran nun estado de saúde preocupante. Por outra banda, a confrontación de Cervantes duraría unicamente un par de xornadas (“dos días de tiroteo”) e, unha vez finalizada esta, afirma o paratexto do que estamos a falar que “el comandante general se propone recorrer y limpiar el distrito así que el tiempo mejore”. Pretende o escritor, pois, difundir o medo entre os lectores que puidesen ter en mente a creación dunha nova facción.

Mais os insurrectos xa foran derrotados, e por iso o autor insta ás comadres de Burón (en catro cuartetas de romance galego) a festexaren no seu día a vitoria do exército. Así, na primeira estrofa podemos ler:

Apronten pois as comadres
o faldellin, e a sarten
haxa pandeyro ferreñas,
e ande de ronda o pichel.

Invita a voz narradora ás comadres á preparación dunha festa en que haxa música e corra o viño, pois:

Alegrádevos, saltade,
e divertídevos ben,
pois cos rucios de Buron
Abuin acá non ven.

Reparemos en primeiro lugar que o poeta volta ao insulto como medio de reacción do receptor, pois identifica con burros os insurrectos. Mais o motivo da celebración radica no encarceramento do escribán Xosé Ramón Abuín, instigador e xefe militar da facción reducida. E é que:

Nin rape ó deño acá veñen
mais que pese o que os quixer,
os nigromantes do norte,
que hay que andar e que tecer.

Nós interpretamos, após da lectura desta quarteta, que a voz do poema está a lles advertir aos absolutistas galegos, probabelmente identificados con cregos (xa que lles chama “nigromantes do norte”), que deberán realizar un esforzo maior (terán que “andar e tecer”) se queren restabelecer a orde social anterior a 1820, por máis que lles pese aos partidarios da volta ao absolutismo. Así pois, o período de goberno liberal xa non estaba ameazado (ou iso pensaba a voz do poema), polo que o texto anima ás comadres á ruada:

Ruade pois, comadriñas,
e donairádebos ben,
que os compadres estan bós
e non quer morrer ninguén.

A composición, xa que logo, presenta unha estrutura pechada, pois inicia e finaliza cunha exhortación á festa. No entanto, na parte final encontramos unha referencia ao reducido número de baixas (“os compadres estan bós”) e mais un aviso a todos os que intenten rearmar a facción (“e non quer morrer ninguén”).

Conclúe así esta miniserie de romances relativos á insurrección de Burón. É este un conxunto de poemas único na nosa literatura, xa que é a primeira vez (até onde sabemos) que encontramos textos poéticos creados coa intención de disuadir o pobo da revolución, unha revolución que a partir de Outubro de 1823, coa intervención dos *Cen Mil Fillos de San Luís*, sería xa innecesaria.

4.c.11) Nicomedes Pastor Díaz:

Nicomedes Pastor Díaz Corvelle naceu en Viveiro o 15 de Setembro de 1811, tal e como podemos ler na súa partida de nacemento (Cfr. Chao Espina, E.; 1995:439). Tratábase dun home dunha intelixencia privilexiada, que o levou a destacar tanto no campo da literatura como no campo da política. Cursou os seus estudos de primeiras letras no viveirense Colexio da Natividade, para posteriormente ampliar a súa formación no Seminario de Mondoñedo. Unha vez finalizados os seus estudos medios, comezou a

carreira de Dereito na Universidade de Compostela, sendo fámulo do Colexio de Fonseca. Porén, debido a que a por daquela única universidade galega foi pechada por Calomarde, caeu na obriga de marchar a Madrid en 1832 co obxectivo de finalizar os seus estudos na Universidade de Alcalá. Alí fixo amizade con figuras da talla de Espronceda, Larra ou Estévez Calderón; asemade cobraba fama de gran intelectual. Foi alí onde principiou a colaborar coa prensa de maneira activa e relativamente regular (en publicacións como *La Abeja*, *El Siglo* ou *El Artista*) e onde presenciou como se abrían as portas da súa carreira política. Traballou na Subdelegación de Fomento de Cáceres, na Secretaría do Goberno Político de Santander e no Ministerio da Gobernación. En 1837 foi nomeado gobernador de Segovia, e posteriormente foille concedida a maxistratura da Audiencia de Valladolid, sendo enviado en 1838 a Cáceres como xefe político e Intendente. Tras o pronunciamento militar de 1840 e o inicio da rexencia de Espartero, viaxa a Valencia para lle propor á raíña María Cristina (coa que compartía amizade) a formación dun ministerio popular, o cal lle custou dous meses de presidio en Madrid (Cfr. Carré Aldao, E.; 1911b:29). En 1843 foi deputado pola Coruña, cargo que tivo que deixar forzosamente pola supresión das Cortes. Cando estas foron restabelecidas, tornou como deputado por Cáceres. Mais na vida de Nicomedes Pastor Díaz existe unha paréntese de nove anos en que non exercerá ningún tipo de posto na política. Ocupou durante seis anos a secretaría do Banco de Isabel II e, a partir de 1848, pasará a desenvolver durante tres anos a función de reitor da Universidade de Madrid. Entrementres, en 1847 foi nomeado membro da Real Academia Española, feito que supón o recoñecemento do seu labor literario en lingua castelá.

De todas as maneiras, era Nicomedes Pastor Díaz unha mente privilexiada para a política, e a ela tornará dirixindo a Subsecretaría de Goberno, ocupando a seguir o Ministerio de Comercio, Instrución e Obras Públicas. En 1856 a súa carreira de estadista principiou a súa etapa de maior efervescencia. Nese mesmo ano é nomeado conselleiro de Estado e, despois, Ministro de Estado. En 1858 pasa a ser Senador do Reino e posteriormente

embaixador en Turín e en Lisboa. O seu último cargo político foi o de Ministro de Graza e Xustiza, posto ao que renunciou en 1862, uns meses antes do seu pasamento, o cal tivo lugar en Madrid en 1863, antes de que puidese prologar os *Cantares Gallegos* (1863) de Rosalía de Castro, tal e como estaba previsto.

Mais, como xa dixemos anteriormente, Nicomedes Pastor Díaz non só foi un destacado estadista, senón un insigne escritor das letras españolas, o introdutor do Romantismo literario e mais unha figura en que se inspiraron grandes autores como Espronceda ou Zorrilla. No entanto, a pesar do seu amor por Galicia e de que o seu país natal inspira a súa poesía (tal e como el mesmo reconece), só escribiu dous poemas de xuventude na nosa lingua. Por isto, malia que a súa obra galega debe dialogar coa escrita en español realizada durante a súa primeira etapa poética, debemos valorar os seus textos galegos en función da súa propia importancia e non en relación ao calado que logrou Nicomedes Pastor Díaz como poeta na lingua do Estado. Así, se ninguén valoraría a obra en español de Gil Vicente en función da súa obra en portugués, nin a obra en inglés do irlandés Samuel Beckett en función dos seus escritos en francés; tampouco ten sentido facer o mesmo coas composicións galegas de Nicomedes Pastor Díaz. Deste modo, o escritor vivariense non supuxo un fito dentro da nosa literatura, senón que simplemente é o produto dunha tradición de prerrománticos que o precede (Zernadas e Castro, Cornide, Isla e Losada e Pardo de Andrade na súa primeira fase), tradición que pode ser non coñecese de maneira directa, mais que si lle podería chegar por outras vías.

Contrasta a valoración actual do poeta na nosa literatura coa que debeu ter no momento da súa morte non como escritor en galego, senón como escritor en español, político e intelectual, tal e como se desprende das seguintes palabras de Manuel Murguía:

No le faltaron las pompas mundanas; pero sí una voz de su país, que dijese cuánto le amábamos y cuánto perdimos al perderlo. ¡No supimos ni llorarle, ni honrar su memoria! Todo se redujo á vanas palabras, á esas palabras de siempre, que suenan como un sarcasmo, puesto que se prodigan igualmente y de idéntica manera, lo mismo á los más ínfimos que á los más insignes (Murguía, M.; 1987a:76).

Mais talvez non fosen os dous poemas de Pastor Díaz que conservamos escritos na nosa lingua os únicos textos da súa autoría elaborados en idioma galego. O Padre Mouriño, segundo Chao Espina (1995:189), deu noticia doutra composición da súa autoría titulado *O páxaro d'a morte*, malia que o propio Chao Espina reconece que talvez se trate dunha confusión coa lenda do paxaro e a morte.

Unha vez expostas estas notas biográficas de Nicomedes Pastor Díaz, así tamén algunhas consideracións previas sobre a súa obra en verso, pasamos agora ao comentario dos seus textos creados no idioma de Galicia, sendo o primeiro deles (desde a perspectiva cronolóxica) a *Égloga de Belmiro e Benigno*.

4.c.11.1) *Égloga de Belmiro e Benigno*:

A *Égloga de Belmiro e Benigno* é unha composición de aproximadamente 265 versos descuberta por Xosé María Álvarez Blázquez e por Luís Viñas Cortegoso contra o ano 1951. Malia estar sen asinar o manuscrito que a contiña, Álvarez Blázquez (2008) decidiu atribuírla a Nicomedes Pastor Díaz. Os argumentos que o estudoso tudense ofrece na súa exposición son, a noso modo de ver, tremendamente convincentes. E é que non foi unha casualidade que todos os investigadores posteriores aceptasen sen excepción que estes versos foron elaborados polo escritor viveirense. Así, afirma Álvarez Blázquez (2008:III) que cotexou o poema tanto coa produción poética de Pastor Díaz en español como (e especialmente) coa outra composición que escribiu en idioma galego o poeta da beira do Landrove (*A alborada*), chegando a establecer coincidencia en cinco puntos diferentes (linguaxe, referencias paisaxísticas, exaltación romántica do sentimento, recursos retóricos e recursos formais comúns) (Cfr. Álvarez Blázquez, X. M.^a; 2008:IV-IX). Incluso pensa Álvarez Blázquez (2008:IX-X) que este testemuño suporía un manuscrito autógrafo do propio Pastor Díaz, xa que o cotexo con outros manuscritos do mesmo autor (aínda que estes eran como mínimo vinte anos máis serodios) revela unha enorme similitude caligráfica:

Rasgos persoalísimos repítense n-un e outros escritos, e tamén eiquí «estilo» presenta o selo inconfundible da individualidade. Nas dúas escrituras aparecen repetidos os mesmos abondosos recursos maxinativos: tres tipos diferentes da *d*, outros tres da *s*, -un d-eles de longo trazo baixo, moi persoal-, dous da *r*, etc.; o fino tendido pau da *t*, a crara semellanza das maiúsculas, a incrinazón e trazo delgado da letra, etc.; acadan de xeito demostrativo (Álvarez Blázquez, X. M.^a; 2008:X).

Xa que logo, segundo Álvarez Blázquez (2008:X-XI) todo parece indicar que estamos ante un texto de Nicomedes Pastor Díaz, escrito durante a súa etapa de estudante en Compostela e datado entre 1826 e 1828. De feito, durante a súa mocidade, o poeta vivariense recibía numerosas peticións de copias dos seus versos, e precisamente o testemuño que editou o polígrafo tudense apareceu na casa cuxo apelido levan Francisco Xavier e Xosé Parceró Blanco, dous compañeiros do escritor durante a súa etapa estudantil na urbe compostelá.

Carballo Calero (1981:51) considera, pola súa parte, que este manuscrito podería ser un “borrador embrionario” dun poema cuxa versión última non coñeceríamos. Chega a esta conclusión o investigador ferrolán debido aos numerosos erros que detectou no metro e na rima. Porén, Rios Panisse (2000:141) cre que este non debería ser un argumento definitivo para corroborar a hipótese do estudoso arriba mencionado (a cal tampouco desbota), pois as incorreccións formais eran unha constante na obra de Pastor Díaz, o cal non lle resta nin unha pinga de valor á súa poesía.

Precisamente en relación coa rima e co metro da *Égloga de Belmiro e Benigno*, diremos que esta composición articúlase en 19 estancias de 14 versos combinados en heptasílabos e hendecasílabos e “que seguen o paradigma ABABbCcDDEEDdFf” (Rios Panisse, M.^a C.; 2000:141).

Deixando xa un lado todas as estas cuestións que rodean o texto, cómpre indicarmos que a primeira estrofa supón por un lado unha introdución ao argumento presentado polo poema e polo outro a preparación dun *climax* propicio para o seu desenvolvemento:

.... Xá por detrás dos montes se escondía
o rubo pai da luz en carro de ouro
de nubarrós ó ceo se cubría
tendía á noite ó lexos manto mouro
enterraba ó Tesouro

o avaro gardador medio as escuras
e po las espesuras
xa non cantaban ledos paxariños;
as obellas balando co os filliños
pra os curros dos lindeyros se escapaban
o traballo os paisanos xa deixaban
pra volver xunta as mais dos seus neniños
e os barcos preparando
pro mar o mariñeiro iba cantando.

Como facilmente podemos apreciar, o poeta crea nos seis primeiros versos a imaxe do sol ocultado polas nubes e pola noite. Esta escuridade sérvelle ao autor para crear unha atmosfera de pesar e de aflición, ambiente que Pastor Díaz utilizará posteriormente como elemento simbólico dos sentimentos dos personaxes que intervirán no texto. Sen abandonar o nivel do imaxinario, apreciamos nesta primeira estancia unha rica relación de acertadas imaxes metafóricas. Deste modo encontramos a metáfora do sol, denominado “rubo pai da luz en carro de ouro”, ocultado polas nubes. Asemade a noite é un manto mouro, mais tamén un “avaro gardador” que enterrou o sol, o prezado tesouro. Por outra banda o paxaro xa non canta, símbolo de tristura, xa que as aves relaciónanse cos estados espirituais (Cfr. Chevalier, J. e A. Gheerbrant; 1982:695) e coa alma (Cfr. Cirlot, J. E.; 1997:356).

Poderíamos establecer para esta estrofa unha segunda parte en que encontramos unha descrición paisaxística que suxire recollemento interior. Vemos asemade a imaxe das ovellas cos seus fillos e a dos paisanos que, unha vez finalizada a súa xornada laboral, volven cos “seus neniños”. Trátase, por tanto, de figuras que asocian o recollemento coa unión familiar. Só rompe esta tendencia a alusión aos mariñeiros, o cal adianta os acontecementos que sucederán con inmediata posterioridade, xa que o mar identifícase coa morte desde a época da literatura clásica e, en Galicia, desde a nosa lírica medieval.

Mais mentres o mundo seguía o seu curso con normalidade, unha persoa estaba a vivir unha pena extremadamente fonda. Así:

... Cando sentado en unhas altas penas
que ó mar batia con feroz ruxido
ardendo en lume vivo as suas venas
centellandolle os ollos encendidos
xamais adormecidos,
Belmiro labrador se lamentaba

e os seus gritos alzaba
os ceos dos seus males causadores
contandolles os aires seus dolores
xa tamen revolcándose na area
das suas vaguas empapada é chea
xa as rocas lles contaba os seus amores
xa o triste deliraba
e en semejantes voces se exprecaba.

O poema pertence ao movemento literario do Romantismo, e aquí temos un dos elementos caracterizadores desta tendencia. Belmiro afástase da sociedade en que vive e retírase a unha paisaxe inhóspita coa intención de chorar as súas penas en soidade. Deste xeito, encontramos este personaxe nun ambiente penedoso, onde mar bate con forza ou, o que é o mesmo, onde tanto o risco como a lembranza da morte están presentes⁷⁰. Non obstante este ambiente non só supón unha clara mostra da utilización do recurso do “panteísmo egoísta” (é dicir, a paisaxe vai acorde cos sentimentos do suxeito lírico), senón que funciona como confidente e asemade como coro do angustiado Belmiro. É a natureza agreste, pois, a que sofre e á vez escoita os seus lamentos. Mais esta paisaxe é probábel que garde correspondencia con algún lugar de Galicia (seguramente da zona de Viveiro), pois como explica o propio Pastor Díaz:

Si Galicia pudo dejar de ser alguna vez mi patria política, era siempre mi patria literaria, porque era mi patria natural (...).

Esos cantos oscuros y olvidados son de Galicia. Esas inspiraciones son de mi país natal. Las llevé de aquí. Son de estos campos, de estas riberas, de estas playas: son de las amistades de mi infancia, de los amores de mi adolescencia: son de las imágenes de este suelo de flores: de las emanaciones fragantes de esta tierra bendecida (Díaz, N.P.; 1911:39-40).

Por outra banda, encontramos o tema xa clásico do personaxe que culpa á divindade dos males que está a padecer, tema que aparece manifestado dun modo relativamente sutil (“os ceos dos seus males causadores”). Mais esta actitude é típica do Romantismo (que non exclusiva, pois na nosa lírica xa a encontramos na Idade Media⁷¹), ao igual que a

⁷⁰ Tal e como afirma Anxo Tarrío (1994:103), este tipo de paisaxe é a característica dos cadros de pintores románticos como Caspar David Friedrich ou William Turner.

⁷¹ Véxase, por exemplo, a cantiga de Pero Goterrez (finais do século XIII, comezos do XIV) que comeza: *Todos dizem que Deus nunca pecou,/ mays mortalmente o vej'eu pecar;...* Nesta

referencia a mundos míticos ou pasados. Nesta ocasión o poeta refire o período clásico (ou ben o medieval) ao mostrar nesta estancia unha representación simbólica de cada un dos catro elementos da natureza: a auga (o mar que bate con feroz ruxido), o lume (o lume das veas de Belmiro, representación da súa rabia), o vento (os aires aos que Belmiro berra as súas penas) e a terra (a area regada polas súas bágoas).

É a partir da terceira estrofa que o autor cede por primeira vez a Belmiro a voz do poema quen, talvez por verosimilitude –pois trátase dun labrego–, utiliza expresións e xiros propios da linguaxe popular (“¡Ay! Nunca che eu nacera” ou “en mala hora viron a luz os meus ollos”). A súa intención non é outra que a de cometer un suicidio, pois persegue que o mar sexa a súa “branda sepultura”, de modo que incluso invoca ás augas e á morte:

(...)
¡Ou morte apetecida
e juntad[e]me á miña compañeira
augas que combatides a ribeira
augas queridas pois que fostes lousa
donde por sempre o meu amor repousa
(...)

Xa sabemos, pois, o motivo da dor do personaxe, que non é outro que a morte da súa namorada afogada no mar. Mais non encontramos nestes versos unicamente a aflición de Belmiro pola morte da súa parella, senón que ao carón do pesar opera unha especie de sentimento de culpabilidade:

(...)
eu te vin espirar desde á monteyra
¡Xulia miña querida!
eu morrer te mirey, é teño vida.

Así pois, o suxeito lírico tivo que observar, impotente, sen poder remedialo, como á vida da súa namorada chegaba á extinción entre as ondas do mar. E é que sen Xulia a Belmiro xa non lle queda nada, pois os bens materiais non teñen valor se non hai felicidade:

composición, o poeta acusa a Deus de pecar mortalmente, pois considera que é El o responsábel da morte da súa amada.

(...)
nin campo, nin cabaña, gado, ou leño
xa ó perdin todo, pois que te morrich[e],
perdime á min tamen pois que pereciche
(...)

No medio desta tesitura, diríxese á defunta para lle manifestar a súa intención de finalizar coa súa existencia dun xeito ou doutro:

(...)
eu á seguirte vou, ne lo me empeño
nas ondas, ou nos toxos
logo abandonarei fracos despozos.

Otero Pedrayo (1983:210) utilizou a frase: “Pastor Díaz sentía a forza dos grandes caracteres e dos destinos tráxicos” para explicar que o poeta fora biógrafo de personalidades que padeceron vidas axitadas. Á vista deste pasaxe do texto, podemos usala nós aplicada aos acontecementos tráxicos que incorpora á súa poética. Mais cando a noite estaba máis pecha, claro símbolo da desesperación que anegaba o ser de Belmiro, aparece ante el unha figura que, entre a mesta escuridade, puido distinguir sen problemas mercé aos poucos raios de sol que aínda ficaban de maneira residual, evidente símbolo de lixeira esperanza. Esa figura non era outra que a do seu bo amigo Benigno.

Desta maneira describe o poeta na sexta estrofa o amical encontro:

Como cando do alto dun navio
o seu pais descubre ó navegante
que pensara quedar no Polo frio
quo peito alegre salta, é aínda distante
con corazon amante
as suas prendas desde lonxe abraza
asi de alegre traza
e o tempo enternecido ó amigo vendo
o llanto suspendeu, as maos erguendo
estreitouno no seo con dulzura
sin poderlle falar, quá desventura
embargaballe á voz, é así detendo
as baguas que asomaban
os dous ternos amigos se abrazaban.

A Belmiro a visión de Benigno prodúcelle unha emoción similar á que sente o navegante ao albiscar a costa patria⁷². Por tanto, suxire esta imaxe o

⁷² Achamos esta mesma metáfora da ledicia comparábel á do mariñeiro que ve terra despois dunha longa travesía marítima nun discurso pronunciado por Pastor Díaz en 1846 (vid. Díaz,

reencontro cun pasado de benestar reconfortante, de maneira que a frialdade provocada pola soidade (“que pensara quedar no Polo frío”) é agora substituída pola dozura e tenrura que lle ofrece a man amiga. O choro de fonda dor deixa agora lugar ás bágoas provocadas polo alivio e o desafogo.

A partir dese momento, Nicomedes Pastor Díaz cédelle en dúas estrofas a voz a Benigno. Na primeira delas, que é sétima, interroga a Belmiro sobre as causas da súa precipitada fuxida, sobre os motivos do seu radical retiro. Nunca menciona, no entanto, nesta estancia a morte de Xulia. Na oitava estrofa, por outra banda, tenciona convencer o seu amigo para que retorne á aldea natal:

..... Vente pra casa que te veu na cuna
ven pra á porta en que tanto trabeseabas
vente pra os campos donde festa alguha
non houbo compreta si é que tu non estabas.
O rio en que pescabas
cando á min do setembro nas tardiñas
as olorosas viñas
que contento con migo vindimach[e]
as copudas nogueyras que aganchach[e]
pra facer os rolis en San Martiño
ou pra pillar ó descuidado niño:
todo en mutua tristeza sepultach[e]
todo á gritos te c[h]ama
todo Belmiro á tua volta clama

Descríbelle Benigno a Belmiro unha visión idealizada do chan nativo, de modo que persegue persuadir o seu amigo da volta ao lar a través da vía do sentimento. Deste xeito, a casa en que naceu e en que se criou está baleira sen el, e se persiste na súa intención xa non poderá realizar as fútiles accións que tanta plenitude achegaban á súa existencia. Xa non podería pescar no río, nin compartir con Benigno con camaradería o traballo da vendima, nin tampouco podería recoller as noces para o San Martiño. Todo este pasado, xa que logo, quedaría atrás no caso de que Belmiro nunca retornase. Mais este, pola súa banda, mantense na idea de asistir con prontitude á finalización dos seus días, pois ningunha das súas posesións (físicas e afectivas) sería suficiente para

N. P.; 1911:42). Isto podería considerarse como un indicio máis que apunte ao poeta viveirense como autor da *Égloga de Belmiro e Benigno*.

superar o transo polo que está a pasar. Alén disto, explica a causa pola que decidiu abandonar a aldea:

(...)
Fuxo da patria miña
porque ningunha patria teño agora
pois en ningunha está á miña pastora
(...)

Deste xeito, xa non ten lugar ao que voltar porque a súa namorada xa non estará para esperalo. Esta idea créalle tal situación de desesperación que incluso chega a lle solicitar a Benigno que o mate coa finalidade de terminar así cos seus sufrimentos. E é que a noso xuízo, en grande parte mercé á décima estrofa (a cal ocupa unha posición central no poema) a *Égloga de Belmiro e Benigno* representa na nosa poesía do século XIX, xunto coa *Nai chorosa* de Alberto Camino, unha das mostras máis intensas e patéticas do sentimento humano de desesperación provocado pola morte dun ser querido. Unha desesperanza que incluso roza a tolemia, tal e como apreciamos no seguinte extracto, onde encontramos recollida dunha maneira exemplar a característica típica do teatro e da literatura romántica:

.... Clava este peito, quitame da terra
e morrerei contento, pois recivo
o mais precioso don que oxe me espera
das maos piedosas do mellor amigo
non sea mais abrigo
do dolor mais acervo este meu peyto,
sea presto desfeito
este corpo, este barro, é terra impura,
librame asi por Dios da desventura
de estar morrendo sempre, fire logo
fire sin compasion, mata este fogo.
saca á miña razon de esta loucura....
axiña....., pronto....., clava
¡clava! que te detés?.. ¡matame! acaba!...

Como podemos apreciar, para Belmiro sería unha honra que Benigno o liberase da súa dor non sendo a guarida que sempre o ampara, senón exercendo como o seu asasino. No entanto, como era de agardar, o amigo négase a acceder a tal proposición, malia llo implorar Belmiro por ser o seu corazón “abrigo de penas”, malia llo suplicar Belmiro por sentir no seu interior o ardor do lume provocado pola rabia.

Sen abandonarmos esta décima estancia, diremos que nela observamos a presenza dunha referencia bíblica, pois Belmiro afirma: “este corpo, este barro, é terra impura”. Alude este verso, xa que logo, ao episodio da xénese (concretamente á pasaxe da formación do ser humano) en que se explicaba que Deus creou a Adán a partir do barro. Porén, Belmiro séntese indigno de existir, pois sentencia que “o seu barro é terra impura”, o cal remite novamente (a noso modo de ver) a un certo complexo de culpabilidade.

Por outra banda, observamos nesta estancia interesantes xogos de contrarios. Un deles vémosto na súplica que Belmiro realiza a Benigno para que o libere “da desventura/de estar morrendo sempre”. Evidentemente este sintagma, que serve para transmitir o sufrimento que está a padecer este personaxe, supón unha situación contraditoria, xa que “morrer a cada intre” implica a característica de estar vivo, pois só os seres vivos poden ter a calidade de falecer. Outro dos xogos de contrarios, válido para expresar a situación de “alienación transitoria” (poderíamos dicir) pola que está a pasar Belmiro, encontrámolo no verso que reza: “saca á miña razon desta loucura...”. Como é ben sabido, a razón implica cordura mentres que a loucura implica irracionalidade. Belmiro é consciente, xa que logo, por un lado de que o seu comportamento non é máis lóxico, e polo outro para el (dadas as súas circunstancias) é lóxico comportarse así.

A voz do poema que cumpriría a función de narrador ou de *voz en off* explica na undécima estancia que Belmiro “suspiraba, choraba, enmudecía” asemade pronunciaba as palabras que reproducimos na cita anterior. A utilización de enumeracións deste estilo non son estrañas no conxunto do poema, mais tampouco frecuentes. Cumpren a función de lle inferir velocidade e intensidade ao texto, celeridade que queda anulada pola abundante utilización de imaxes metafóricas expresadas de modo perifrástico (“o llanto que brotaban/seus ollos cando estaba mais tranquilo”). En definitiva, o tímido ritmo rápido que podería transmitir a enumeración queda de contado freado pola utilización de construcións deste estilo.

Tornando ao argumento da composición, apreciamos que Benigno igualmente rebenta a chorar, mais intenta consolar o seu amigo contándolle as súas propias penas e falándolle novamente da aldea, da “alegre aldea” á que pretende que retorne. O poeta establece a partir deste punto un xogo de contrastes entre o pasado e o presente, tal e como podemos apreciar no seguinte fragmento extraído dunha intervención de Benigno:

(...)
estaba po lo ceo destinado
e chorase ó teu lado
a miña mala sorte: lle decia
vironme estos penedos algun día
correr alegre as suas verdes faldas,
vironme engalanado co as guirnaldas
de conchiñas é flor con que solia
a miña dulce amante
premiar garrido ó meu amor constante.

Encontramos nestas liñas, como é evidente, o tema da predestinación, o cal provoca o contraste entre o presente e o pasado do que antes falabamos. Benigno viviu no pasado moi felices momentos naquel lugar onde agora choran, de modo que temos a plenitude do pretérito en contraposición á tristura desesperada da actualidade. Por esta causa Benigno cre que foi conducido polo destino ao sitio en que se encontra, xa que antes gozaba despreocupadamente da vida sen pensar no “pesar duro” nin no “seu manto oscuro”. Xa non é Belmiro o único que sofre, pois Ana, a namorada de Benigno, abandonou a aldea para sempre, o cal implicaba na sociedade da época que talvez nunca máis volveuse existir un novo encontro entre os dous amantes. A noso modo de ver, non resulta casual que o autor desvende o signo de Benigno xusto na estrofa trece, número que simboliza no mundo occidental, como é ben sabido, a fatalidade e a desgraza. Utilizaría Pastor Díaz, xa que logo, a simboloxía numérica en relación co significado do texto. Encontrámonos, xa que logo, ante a fatalidade romántica en máis puro estado, pois Belmiro lamenta a morte da súa parella e Benigno o abandono. Por iso o segundo reprende o primeiro por querer abandonalo en tal estado de aflición. Fican, ante isto, os papeis invertidos. Así mesmo realiza Benigno un reproche ao seu compañeiro por lle pedir que terminase coa súa existencia:

(...)
¿Queres que impio á morte solicite
e que ó gran Dios irrite
arbitro das fortunas é das vidas
porque as nosas queridas
unha ausente outra morta suspiramos?
¿Ques que tamen nosoutros nos morramos?

Non merece a pena desafiar a divindade (que aparece caracterizada como a gran rexedora dos destinos) simplemente pola desesperación de perderen as súas respectivas amantes. Esta é a mensaxe que Benigno pretende comunicarlle a Belmiro. Os dous sofren por causas similares, polo que deben tornar á “dulce choza” e vivir en amizade polo resto das súas vidas. Con isto retrata o autor dúas actitudes diferentes que o ser humano presenta ante a adversidade: a exaxeradamente desesperada de Belmiro e a positiva e resignada de Benigno.

Retornando ao argumento do poema, Belmiro recoñece que Benigno ten razón, xa que o segundo “alivia os pesares” do primeiro e o primeiro consola a “rudas penas” do segundo. Por este motivo accede ao retorno ás “ribeiras amenas/do apacible Landrobe”, pois chega á conclusión de que “con amistad non necesito amores”. Solicítalle, en fin, a Benigno: “leva[me] ó sitio donde amistad santa/encha ó meu corazon”.

A vida na aldea, pois, romperá a “negra cadea” das dores sentimentais. O corazón de Belmiro está cheo de esperanza, e por esta razón amence, por esta razón a escuridade deixa paso á claridade. Así pois, o carro de Apolo ilumina as flores, as estrelas recolléronse, o orballo brilla nas árbores e o mar xa non é bravío, senón maxestoso. En definitiva, as aves “alegres saludaban”, a alma de Belmiro recobrou a calma. Neste estado chegan os dous amigos agarrados á aldea, sabedores de que poden contar o un co outro.

Así, após da presentación da historia, o poeta acaba por concluír:

... Don do bondoso ceo, amistad pura
que endulzas os pesares de esta vida
¡case enches ó meu seo de dulzura!
¡Canto nos meus dolores me [es] querida!
Por sempre bendecida
seas dos corazos que padeceron
e os que en ti paz tuberon
ensalcente cen veces, é outras cento

fuxa amor é ó seu fogo violento,
que trai as almas boas solo males
e da amistad os goces celestiales
deixe lugar tan fero sentimento;
¡homes do mundo, un bon amigo, un campo
he aqui a Felicidad buscada tanto!

Manifesta Pastor Díaz unha visión optimista da existencia, pois a felicidade obtense a través da amizade e da vida bucólica e campestre. Contrapón, xa que logo, o amor de parella co cariño amical, de modo que o segundo supera o primeiro. O amor posúe un ardor violento que só trae males, mentres que á amizade son inherentes “goces celestiales”.

Finaliza deste xeito unha composición de calidade poética respectábel en que o autor, malia a súa xuventude, é quen de ofrecer axeitadas metáforas, arrequentadas cunha pequena mais significativa gama de epítetos, a maior parte deles dirixidos ao sol ou á divindade. Con todo, a adxectivación do poema é extremadamente rica, o cal (unido á vontade narrativa) xera no texto un dinamismo expresivo negativo dominante, apenas roto polos escasos fragmentos da composición en que conta cun dinamismo expresivo positivo, como é o caso da décima estancia, en que a intensidade do poema adquire maior plenitude, en que o *climax* do texto é máis vivo.

Canto á estrutura da composición, podemos dividir esta, atendendo ao criterio do argumento, en seis partes diferenciadas:

-Na primeira (v.v.: 1-55) temos a Belmiro só, no medio dunha natureza en estado hostile e rodeada pola escuridade, lamentando e chorando a morte da súa amada. Cómpre aclarar igualmente esta primeira parte podería subdividirse en dúas, pois teríamos que os catorce primeiros versos funcionan a modo de introdución.

-Na segunda parte (v.v.: 56-111) “entra en escena” Benigno, quen interroga o seu amigo sobre as causas do seu retiro e asemade tenciona convencelo de que volte á aldea.

-Nunha terceira parte (v.v.: 112-139) Belmiro recusa tornar ao lar e solicita que Benigno o asasine, sendo a morte un medio de liberación dos seus tormentos.

-Na cuarta parte (v.v.: 140-195) Benigno rexeita cumprir o “favor” que Belmiro roga e, así mesmo, comunícalle a marcha de Ana. Igualmente, realizará Benigno unha nova proposta ao seu compañeiro para que retorne á aldea.

-Vemos na quinta parte (v.v.: 196-251) un Belmiro que se decata do feito de que a amizade axuda a superar os males do espírito. Por iso, decide retornar á casa nativa.

-A sexta e derradeira (v.v.: 252-265) estaría conformada unicamente pola conclusión final, na cal achamos a influencia de autores clásicos e renacentistas (Cicerón, Virxilio e Frei Luís de León).

Concluimos deste modo o comentario da *Égloga de Belmiro e Benigno*. En sucesivas liñas, encararemos a análise do segundo texto galego de Pastor Díaz: *A alborada*.

4.c.11.2) A alborada:

En Maio de 1828, segundo podemos saber por Antonio de la Iglesia (2006:194, I), foi publicado en *El Museo Artístico Literario* un poema de Nicomedes Pastor Díaz titulado *A alborada*, o cal debeu ser escrito o día 11 dese mesmo mes e dese mesmo ano, tal e como reza o paratexto que achamos ao final da composición. A día de hoxe é tremendamente complicada a consulta dos números da mencionada publicación correspondentes a 1828, de modo que a maior parte dos estudosos e dos editores que se achegaron a esta peza literaria tomaron como base a edición aparecida nas *Obras Completas* de Pastor Díaz publicadas en Madrid en 1868 (pois nas *Poesías* de 1840 non consta). Trátase dunha composición de 89 versos dotada dunha temática de tipo amoroso. Divídese en 16 estancias, as cales presentan un poeta máis atrevido no experimento das formas respecto da *Égloga de Belmiro e Benigno*, pois as “estanzas impares son liras (aBabB); as impares compóñense de seis versos (aBaBcC), agás na estrofa décima, onde, sen dúbida por descoido, aparecen sete (aBaBacC)” (Carballo Calero, R.; 1981:52).

Deixando a un lado a métrica da composición, observamos que n' *A Alborada* o suxeito lírico dirixe de xeito directo as súas palabras á rapaza amada. Na primeira estrofa, este *eu* poético pon de manifesto a atracción que sente pola fermosura dos seus ollos:

¡Ay miña pequeniña!
¡Qu'ollos bonitos tés! ¡Que brilladores!
¡Case salta á alma miña,
e vendo os teus colores,
ver me parece todos os amores!

A loanza dos ollos da muller amada existe xa desde a lírica medieval galego-portuguesa (por exemplo, Joan Garcia de Guilhade comparaba os ollos da *senhor* con pedras de "bom rubí") e maniféstase con anterioridade a Pastor Díaz tanto na nosa poesía popular como noutros xéneros literarios cultos, como é o caso do vilancico (tal e como veremos en futuras páxinas deste traballo). Así pois, o escritor viveirense está a recoller unha ampla tradición ao sinalar os ollos desta moza como causa do seu namoramento.

Precisamente sobre a temática dos ollos voltará o autor na segunda estrofa:

Agora qu'á alborada
os dulces paxariños xa cantaron,
é da fresca orballada,
n'as perlas os ramiños se pintaron,
agora ¡qué diviños
brillaran os teus ollos cristaliños!

Encontramos nesta estancia varios elementos interesantes desde a perspectiva simbólica. En primeiro lugar, esta estrofa corrobora o horizonte de expectativa creado polo título, pois o suxeito lírico aparece situado temporalmente na parte inicial do día: na alborada. O albor da xornada funciona na literatura, polo xeral, como o momento en que deben despedirse os dous amantes. Pénsese, *verbi gratia*, nas *alvas* medievais. No entanto, a noso parecer a alborada neste caso indica o comezo dun novo amor (non sabemos se correspondido ou non) entre o *eu* poético e a rapaza á que se dirixe. O rapaz que lle concede a voz do poema, entón, principiaría a se sentir atraído por esta moza á que canta. Por outra banda, expresa o poeta que "os dulces paxariños xa cantaron". Alén dos significados xa con anterioridade apuntados, cómpre

especificarmos que segundo Juan Eduardo Cirlot (1997:357) o paxaro pode simbolizar o desexo amoroso. Este valor simbólico das aves vén manifestándose xa desde a literatura clásica grecolatina, aínda que podemos encontralo en épocas posteriores en literaturas expresadas en linguas romances, tal e como exemplifica, por exemplo, o poema en español denominado *Romance del prisionero*, texto que seguramente coñecía Pastor Díaz. Deste modo, o suxeito lírico desexa ser amado por unha muller nova (como revela a metáfora da “fresca orballada”), posuidora duns fermosos “ollos cristiños”, dunha mirada pura e sincera. Por isto solicítalle, en fin:

¡Ay! asoma esas luces,
asoma á esa ventana, miña hermosa;
tú que sempre reluces
con elas máis lustrosa
qu’á Luna, cando nace silenciosa.

O mozo a quen Pastor Díaz cede a voz, como vemos, quere que a rapaza á que lle canta se achegue á fiestra para así poder contemplar a súa beleza resplandecente, comparábel ás estrelas e máis radiante aínda que a lúa cando sae. A noso modo de ver, non é casual nesta composición a mención ao satélite terrestre. Se ben este astro destaca co seu brillo entre a escuridade da noite, tamén é certo que no plano simbólico aparece asociado á soidade e á nostalgia. Así pois, a beleza desta rapaza supera o esplendor da lúa ou, o que é o mesmo, favorece que o namorado esqueza a súa situación actual de desamparo. Neste sentimento do *eu* lírico insiste precisamente a cuarta estrofa:

Verásme aquí cantando,
xunto estas augas craras, estas penhas,
verásme aquí agardando
que se rompan as lúgubres cadenas
d’a noite que m’aparta
de quen nunca á alma miña se véu farta.

A voz do poema encóntrase cantando ao carón das “augas claras”, imaxe que suxire a idea de pureza. Mais a pesar de ser o seu amor puro, este encontra dificultades no seu camiño, encontra as duras “penhas” (talvez debamos entender que se trata dun xogo de palabras asociado ao vocábulo “penas”) que rodean e feren o curso das augas cristalinas. E é que a soidade mantén o

poeta amarrado polas lúgubres cadeas da desesperación, pechado na “noite” que o separa da amada, quen se identifica coa luz. Na opinión de Rios Panisse (2000:146) as imaxes que vimos de citar son plenamente románticas, polo que non cabería dúbida de que a composición debería ser situada neste movemento. O certo é que o suxeito poético déixase levar pola melancolía (identificada coa escuridade), e incluso poderíamos pensar que de quen nunca “se véu farta” a alma do poeta é da soidade e non da namorada, polo que estaría a expresar o pesar sentimental típico dos escritores do Romantismo.

Por outra banda, malia insistir na sexta estrofa o autor no *leitmotiv* dos ollos da muller querida, observamos na quinta como Pastor Díaz resaltará novamente a beleza da rapaza á que lle canta a través da comparación positiva con elementos da natureza asociados á sensualidade feminina, tal e como apreciamos neste fragmento da quinta estancia:

(...)
máis fresca, é máis garrida
qu’estas frores fragantes,
qu’á espuma d’estas ondas resonantes.

Esta bela muller foi a primeira que espertou o amar do poeta, a persoa que lle ensinou o significado da palabra amor (“¿Ainda non oiche/aquela dulce vóz que m’aprendiche?”). Por este motivo solicítalle na sétima estancia que rompa a súa soidade e vaia ao seu carón para amárense mutuamente.

Por outra parte, como xa indicaran no seu día Xosé María Álvarez Blázquez (2008:V-VII) ou Ramón Otero Pedrayo (1983:210), a paisaxe viveirense cobra unha especial significación na obra de Nicomedes Pastor Díaz. A oitava estrofa podería ser unha boa mostra desta afirmación:

Desd’aquí vexo os mares
serenos, estenderse alá no ceo;
oio d’aquí os cantares
da pillara fugáz, d’o merlo feo;
pero o teu seno lindo
non o vexo, meu bén, qu’estas durmindo.

Se antes viamos como o suxeito lírico aludía ás augas claras, agora sabemos que estas eran as augas mariñas, tal e como se desprende da referencia

explícita ao mar. Neste sentido, cremos sumamente interesantes as seguintes palabras de Ramón Otero Pedrayo:

Pastor Díaz somentes atopa acougo na beiramar patria. Foi un poeta do mar. Sentía unha sinxeleza de orixes xeolóxicas, a infinidade do elemento cambiante, a novidade dos seus xogos, a ceibe indiferencia purificadora (Otero Pedrayo, R.; 1983:208).

Desta vez o mar preséntase sereno, calmo; mais tamén infinito, de modo que o poeta non é quen de albiscar o seu final, fundíndose o azul mariño co azul celeste. Por outra banda, aves como a pílara ou o merlo ambientan esta paisaxe marítima, de maneira que a primeira aparece asociada ao adxectivo “fugaz” e o segundo ao de “feo”. Mais como xa vimos unhas liñas atrás, o canto das aves simboliza o desexo amoroso. Neste caso, a noso parecer, contrasta o sentimento da soidade oceánica coa esperanza que producen as arelas amatorias. No entanto, ese desexo do suxeito lírico queda limitado pola realidade, xa que é incapaz de ver o “seno lindo” da amada, diáfana utilización do recurso da metonimia. Precisamente respecto da fermosura da moza á que vai dirixido o poema, afirma Varela Jácome (1951:187-188) que antes de Gustavo Adolfo Bécquer ninguén como Nicomedes Pastor Díaz logrou expresar con máis intensidade o concepto de muller ideal incorpórea. Certamente apenas temos datos concretos sobre esta moza agás a atribución de calidades pouco identificadoras, tal e como acontecía nas cantigas de amor medievais. No entanto, tendo en conta a época en que foi escrita a composición, quen sabe se o texto foi inspirado por Lina, o grande e único amor recoñecido de Pastor Díaz xa desde os nove anos, segundo conta a lenda creada en Viveiro arredor do noso escritor (Cfr. Chao Espina, E., 1995:26). Da relación entre Lina e Pastor Díaz, así tamén da influencia que a primeira exerceu na obra do segundo, dá interesantes informacións Ramón Vilar Ponte (2006:113-118). Dicimos que podería tratarse de Lina, en definitiva, porque o autor viveirense asinou estes versos cando contaba con dezasete anos de idade, e o pasamento da súa namorada tivo lugar cando tiña dezaioito.

Retornando ao fío da composición, observamos que o día xa clarexou (“Xa se foi o luceiro”), causa pola que o *eu* poético pide que o obxecto do seu

amor saia á ventá coa finalidade de poder deste modo recrearse coa súa beleza:

Sál como sempre sales,
máis diviña qu'á diosa de Citera
salindo dos cristales,
mais galana qu'á leda primavera
esparcendo rosales:
Venus pra min, amante,
primavera, mañan, é fror fragante.

Nesta décima estancia encontramos varios elementos que remiten á xuventude, á sensualidade e ao amor. As referencias a este último achámolas na identificación patente entre as deusas (a grega e a latina) dos namorados e a moza á que vai dirixido a composición. Así pois, aparece esta comparada con Afrodita por medio dunha perífrase alusiva que desemboca nunha comparación positiva (“máis diviña qu'á diosa de Citera”), mentres que con Venus aparece equiparada a través dunha apreciación identificativa (“Venus pra min, amante”). A voz do poema, por tanto, eleva ao nivel de deusa á muller á que canta, o cal contrasta co feito de que a denomine “tontiña arrebatada” na undécima estrofa. Mais por outra banda, tanto Afrodita para os gregos como Venus para os romanos levaban aparellado o atributo da sensualidade, calidade que tamén vemos asociada a esta rapaza a través da referencia ás roseiras. E a sensualidade implica normalmente xuventude, de aí que neste caso a moza sexa vista como “unha primavera que estra roseiras”, como un ser que esperta o apetito sexual a quen o contempla. Resume todo isto a enumeración que encontramos nos dous últimos versos da estancia: “amante/primavera, mañán, é fror fragante”.

Por outra parte, o suxeito lírico teme que esta moza fuxa de quen a está a eloxiar “n'enramada”. No entanto, el mesmo considera irracional esta situación, e por iso solicítalle que non lle escape, pois el só quere amala (“esa frente garrida/á miña man á cubrirá de frores”), xa que as condicións de tempo e de ambiente en que se encontran é a máis propicia para a práctica amorosa (“Ven qu'a mañan frorida/solo pr'os que se queren foi nacida”).

Porén, a partir da décimo cuarta estancia o poeta muda bruscamente o seu discurso, de xeito que xa non desexa que a rapaza esperte e vaia canda el,

senón que agora pide que “nadie turbe ó reposo d’o teu peito” nin a súa “plácida quietud mansa”, de maneira que agora pasa a ter a vontade de que non quebrante o seu sono, xa que iso é sinal de que non ten penas (como as coitas que acosan o mozo que dá voz á composición) e porque talvez estea a soñar co suxeito lírico (“acaso en min soñando te enaxenas”). Indica Rios Panisse (2000:146) que esta inestabilidade propia do poeta é unha característica inherente ao Romantismo. Esta contradición manifesta achámola igualmente no tocante ao *leitmotiv* dos ollos da namorada, xa que na décimo quinta estrofa son asemade divinos e velenosos, porque son tan fermosos que provocan a morte (morte de amor) do *eu* poético. Por isto conclúe Pastor Díaz:

Sí, miña prenda amante:
eu cantarei aquí mentras que dormes.
¡Ay qu’o Landro brillante
non é dourado Taxo; nin ó Tormes
alinda ó meu retiro!
Durme, si, durme, mentras qu’eu suspiro.

Novamente, pois, estamos ante un xogo de contrarios, pois o suxeito lírico canta esperto e cheo de esperanza (unha esperanza que agocha unha bágoa) mentres que a rapaza á que se dirixe dorme placidamente. Por outra banda, o poeta permanece nas ribeiras do “Landro brillante”, e non de ríos que inspiraron páxinas célebres da literatura española (o Texo e o Tormes). Se ben a alusión ao Landrove cumpre a función de situar xeograficamente a acción do poema, o certo é que tamén poderíamos pensar na súa significación simbólica, pois segundo Cirlot (1997:391) a imaxe do río significa por un lado a fertilidade e polo outro o abandono e o esquecemento. Así pois, demostraría a conxuntura de incerteza padecida polos namorados que non saben se serán correspondidos polo obxecto dos seus pensamentos. De aí a causa dos seus lamentos (“durme, sí, durme mentres qu’eu suspiro”).

Conclúe así un poema en que Chao Espina (1995:191) e Carballo Calero (1981:52) viron un certo influxo renacentista. En efecto esta reminiscencia quiñentista é patente tanto nas formas (no uso de liras) como nas referencias mitolóxicas, na representación dun mundo de tinturas bucólicas,... Mais non

debería sorprendernos esta influencia xa que nas nosas letras non exclusiva de Pastor Díaz, xa que podemos encontrala nun autor precedente, concretamente en Pardo de Andrade, tal e como vimos ao comentarmos *Mais garrida que a rosa no seu leyto*.

Por outra parte, se ben Chao Espina (1995:198) e Carballo Calero (1981:52) cren que o poeta é abundante nun sentimentalismo case infantil, isto non tería que nos chamar a atención nin deberíamos velo como unha crítica. Simplemente é óptimo termos en conta que a actitude e sentimentos do suxeito lírico son normais sabendo que o autor tiña dezasete anos no momento da creación deste texto. Mais este sentimentalismo infantil tería a calidade de lle inferir á composición un ton enormemente optimista, lonxe do pesimismo predominante na súa obra que albiscou Manuel Murguía cando afirmaba sobre o escritor viveirense: “Tristeza inmortal que le acompañó en su vida, gemido siempre doloroso que exhala su pecho hasta en las horas más apacibles” (Murguía, M.; 1911:103).

Non quereríamos finalizar a análise deste poema sen mencionar que *A alborada* (como a *Égloga de Belmiro e Belmiro*) presenta como característica estilística a abundancia e exemplaridade de adxectivos, feito que infire na composición un dinamismo expresivo negativo.

4.c.12) Cuarteta en favor de Isabel II, de Xoán Gómez de Castro:

O 19 de Novembro de 1834 tiveron lugar en Chantada uns festexos celebrados en favor de Isabel II (quen fora declarada herdeira ao trono en 1833) e da súa nai María Cristina. Debeu ser esta festa por un lado unha estratexia dos liberais elaborada co obxectivo de que a sucesora de Fernando VII (en calidade de rexente) non continuase co legado do seu marido e polo outro coa intención de demostrar o seu apoio aos cristinos e isabelinos e o seu rexeitamento aos carlistas. Esta segunda hipotética causa será, de feito, o tema da cuarteta que nos dispoñemos a analizar. Este texto foi publicado o 8 de Decembro de 1834 no *Boletín Oficial de la Provincia de la Coruña*, no medio dun

artigo en que se daba conta de todo o acontecido durante a mencionada celebración. Nesta crónica, como era de esperar, reproducense (aínda que parcialmente) dúas das cancións entoadas durante a dita celebración. A quarteta galega que analizaremos en breve (quen sabe se nestes festexos foron cantadas outras composicións escritas na nosa lingua) é o refrán doutro poema máis extenso, o cal Gómez de Castro consideraba “la letrilla más significativa”. Di esta así:

Si Don Cárlos quer corona
que á faga de papel,
que a que deixou Don Fernando
e da sua Filla Isabel.

Debemos apuntar algunhas notas históricas que favorezan a plena comprensión do texto. Durante o reinado de Fernando VII o monarca declarara lexítimo herdeiro ao trono ao seu irmán Carlos María Isidro de Borbón, por causa de que rei non conseguira ter descendencia ao longo dos seus tres primeiros matrimonios. No entanto, si conseguiu aumentar a súa estirpe durante as súas cuartas nupcias, as cales foron contraídas con María Cristina de Borbón no ano 1829. Fernando VII quixo entón que o produto da súa unión con María Cristina herdase o trono, fose cal for o seu sexo. É por isto que en Marzo de 1830 o rei publicou a *Pragmática Sanción* aprobada por Carlos IV en 1789, pola que ficaba abolida a Lei Sálica. O 10 de Outubro dese mesmo ano nace a súa primoxénita Isabel e o 30 de Xaneiro de 1832 viu a luz Luísa Fernanda, a súa segunda filla. En Setembro de 1833 terá lugar o pasamento de Fernando VII. O infante Carlos María Isidro, ao ver que a descendencia do seu irmán era feminina, e sabedor de que a súa sobriña Isabel era naquel momento a lexítima herdeira ao trono, reclamou mediante o *Manifesto de Abrantes* os dereitos á coroa que lle foran concedidos anos atrás polo mesmo Fernando VII. Esta foi a orixe da Primeira Guerra Carlista (1833-1840), un conflito bélico en que combateron os partidarios da rexencia de María Cristina (cristinos) contra os que defendían o reinado de Carlos María Isidro (Carlistas). Finalmente esta confrontación declinou coa vitoria dos isabelinos (dos que consideraban que Isabel II era a lexítima raíña).

Tendo en conta isto, podemos comprender cal era a postura do autor ao proclamar que a coroa que deixou Fernando VII é para Isabel (sendo a súa nai rexente) e que se Carlos María Isidro de Borbón quere unha, “que á faga de papel”.

4.c.13) Vicente Turnes, poeta:

Vicente Turnes del Río Maldonado naceu en Compostela o 16 de Setembro de 1786. Na universidade da súa cidade natal estudou Leis, chegando a se doutorar nesa mesma especialidade. Segundo informa Couceiro Freijomil (1954:423, III) ocupou varias cátedras na Universidade e foi membro da Sociedade Económica de Amigos do País. Aos vinte e sete anos Turnes comezou a padecer de cegueira. Se ben esta minusvalía non lle permitiu desenvolver un labor literario máis intenso, tampouco acoutou por completo a súa capacidade creativa. É pois autor de varios poemas, diálogos e traducións; como a do *Evanxeo Segundo San Mateu* que parece ser deixou inédita (Cfr. Carballo Calero, R.; 1981:73).

Os seus versos en galego circularon polas páxinas de xornais e mais en follas soltas, mais nunca Turnes publicou en vida ningún libro de poesía. Malia isto, asegura Couceiro Freijomil (1954:423, III) que con posterioridade á súa morte os seus amigos deron ao prelo un volume en que se recolle a súa obra poética, titulado: *Composiciones Poéticas por el Dr. D. ____*. Por máis que pescudamos, non conseguimos dar con este libro publicado en 1875, dez anos despois do pasamento do escritor, o cal tivera lugar o 13 de Xaneiro de 1865.

Segundo Carballo Calero (1981:69), a obra de Vicente Turnes pode ser dividida nos seguintes bloques temáticos:

- a) Poesías áulicas (en que se tratan temas vinculados á Familia Real).
- b) Poesías patrióticas.
- c) Poesías satíricas.
- d) Vilancicos de Nadal.

Procederemos en futuras liñas, pois, ao comentario da poesía galega de Vicente Turnes anterior a 1846, xa que consideramos que os acontecementos políticos producidos nesa data tiveron a súa influencia no ámbito literario. Con todo, faremos igualmente mención ás súas composicións posteriores ao ano sinalado.

4.c.13.1) *Letrilla de los Labradores Gallegos a los Regios Desposorios de S. M...:*

No ano 1829 foi publicada en forma de folleto pola imprenta de Xoán Francisco Montero unha composición titulada: *Letrilla de los Labradores Gallegos á los Regios Desposorios de S.M. en las funciones de la M.N. y M.L. Ciudad de Santiago, con su acostumbrado Ala, lála, lála, lála / Ala, lála, lála, lá*. O texto carece de sinatura, feito que creou un problema de atribución. O primeiro estudioso que editou esta peza, Armando Cotarelo Valledor (1931), non especificaba o seu creador por razóns obvias. Pola súa banda Fermín Bouza-Brey (1953b:238) cría que o poema fora escrito por Luís Corral. Foi Ricardo Carballo Calero (1981:70) o primeiro investigador en lle atribuír (a noso entender, con gran criterio) esta composición a Vicente Turnes, pois por unha banda presenta dialectalismos da zona de Compostela, e pola outra expuxo con bo xuízo autor ferrolán que a escasa calidade desta *Letrilla...* non concorda co estilo de Luís Corral, pois o escritor mindoniense (do cal falaremos no capítulo referente aos vilancicos) compoñía textos de maior coidado estilístico e de superior profundidade temática. A hipótese de Carballo Calero semella avalala o feito de que os autores contemporáneos consideraban que o poema fora creado por Vicente Turnes, tal e como xa puxeran de manifesto os autores de *Papés d'Emprenta Condenada* (vid. Aneiros, R.; 2008:303) tomando como referencia o seguinte fragmento da *Parola de Cacheiras* (ca. 1836): “Enganouse, minteu ó cego turnes⁷³, cando dixo «tirrias, vingas, é liorta xâ moi logo terán fin»; p[o]rq[u]e é certo q[u]e foi cando comezano”. Así pois, non

⁷³ O subliñado é noso.

cabe dúbida da existencia de indicios fundamentados que permitan a atribución da composición ao escritor compostelán.

Deixando a un lado a cuestión da autoría, diremos que o poema está constituído por 92 versos articulados en 23 cuartetos de romance. Tal e como procedera Zernadas e Castro nas coplas galegas realizadas con motivo dos festexos pola entronización de Carlos III, o poeta coloca estes versos na boca duns labregos galegos que asisten ás festas celebradas en Compostela con motivo das nupcias de Fernando VII. Na primeira cuarteta, como tamén fixera o Cura de Fruime, encontramos unha instancia ás mozas santiaguesas para que participen con cánticos nos festexos:

Vinde hermosas Santiaguesas;
vinde Nenas á cantar
ó noso REY DON FERNANDO,
que se acaba de casar.

Con todo, Turnes nunca cederá a voz do poema ás “hermosas santiaguesas”, tal e como si fixera o crego compostelán. Por outra banda, semella que o creador desta *Letrilla...* pretende que exista nesta celebración unha total implicación de todo o pobo de Compostela, motivo polo que enumera varias zonas emblemáticas deste concello:

Veñan as de Vista-Alegre,
de S. Lourenso é Belvis,
con pandeyros é ferreñas,
é con gaytas do país.

Veñan tamen as de Conxo,
Picaños, é de Mallou,
á saber que ó REY de España;
con unha Estrela se casóu.

Observamos nestes versos como poeta pretende mostrar (que non defender) a particularidade cultural de Galicia, pois menciona unha serie de instrumentos musicais característicos do noso folclore, especificando incluso que as gaitas deben ser do país. Por outra parte, apreciamos no verso duodécimo a identificación patente entre María Cristina e unha estrela. E é que aparece descrita a nova raíña dun xeito tremendamente positivo, xa que a ela asocia Turnes calidades como a fermosura, a caridade, a alegría, a locuacidade, a compostura, o respecto e o temor a Deus e mais a característica na que fai

máis fincapé o autor, que non é outra que a súa capacidade para amar fondamente o pobo español. Este nacionalismo españolista viría motivado polas súas raíces familiares, pois malia que “alá na Italia naseu”:

Anque de terra tan lonxe
non por eso se olvidóu,
nin da sangre que acá tiña,
nin da leyte que mamou.

Ela ven á ser sobriña
do seu Novio, ó noso REY,
é por eso, ¡miña xoya!
Anos de ter moita ley.

Unha vez máis, encontramos paralelismos entre este poema e aquela composición de Zernadas creada con gallo das celebracións pola entronización de Carlos III. Ambos os escritores poñen de manifesto o cariños dos seus homenaxeados cara aos españois a pesar de se criaren fóra do territorio hispano.

Noutra orde de cousas, Turnes menciona o feito de que a esposa de Fernando VII sexa a primeira raíña española co nome de Cristina, e asegura que “ha de ser sin segunda/po las virtudes tamen”. E é que:

Bástalle que teña ó nome
de Cristo noso Señor,
pra que en ela busquemos
un segundo Redentor.

É evidente que o escritor está a xogar cunha suposta etimoloxía do nome de Cristina cunha finalidade política notoria. Parece claro que Turnes tiña na nova consorte depositadas esperanzas de cambio, causa pola que se atreve a cualificala de redentora e pola que afirma:

As miserias é traballos,
que nos poidan afrixir
todo, todo ¡miña rosa!
con gusto nos ha de oír.

Tirrias, vingas, é liortas
xa moi logo tendrán fin,
pois para faser as pases
baixou este Serafin.

Alcabalas é trabucos,
é canta gavela hay,
á favor dos labradores
todo á rebaixarse vay.

Deste xeito María Cristina asóciase a un anxo que baixou do Ceo (“baixou este Serafin”) para finalizar coas miserias do pobo, para conciliar os seus membros e traer a paz e para suavizar os tributos en favor dos labradores. Mais téñase en conta que todos os impostos mencionados foron instaurados polo modelo de Estado liberal. Non alude, no entanto, aos foros, oblatas, primicias ou décimas, o cal denota unha certa intención do poeta de defensa da sociedade tradicional. Mais retornando ao fío do poema, asegura Turnes en versos posteriores aos arriba extractados que a nova raíña traerá a prosperidade o comercio gandeiro.

A parte final do texto supón todo unha declaración en contra de Carlos María Isidro de Borbón. Mais talvez co intención de distraer a atención sobre o conxunto desta parte da composición encontramos inserida neste tramo do poema unha quarteta en que se chama ás mozas ao festexo desta voda “que pronostico seguro/da vosa tamen será”. Porén, observemos con atención os versos extractados a seguir:

Viva ó noso Rey FERNANDO,
viva CRISTINA, é sua Nai
vivan as fillas Infantas,
é tamen viva seu Pai.

(...)

Dios queira que canto antes
un Reysiño salla á lus,
pra que poidan os Gallegos
ó deño faserlle á cruz.

Miña virxen do Corpiño,
meu glorioso San Ramon,
dádelle un fillo á CRISTINA,
que console esta Nasion.

En primeiro lugar, observamos que o autor lanza vivas á familia de Fernando VII, concretamente á súa cuarta esposa, ás súas irmás e aos seus proxenitores. No entanto, non menciona ao irmán do rei chamado Carlos, quen aparece identificado co demo ao que os galegos deben facerlle a cruz. Por isto rógalle Turnes a Deus, á Virxe do Corpiño e a San Ramón que favorezan o nacemento dun “Reysiño”, fillo de María Cristina, “que console esta Nasion”. Como é ben sabido, naquela altura Carlos María Isidro de Borbón era o lexítimo

herdeiro ao trono, por ser o primeiro dos imáns varóns do monarca e porque Fernando VII aínda non conseguira descendencia. Por esta causa o poeta móstrase contrario a Carlos e favorábel a María Cristina, a quen vía como artífice en potencia dunha gran mudanza política.

Conclúe a composición cunha petición á divindade para que lle dea prosperidade e alegría aos noivos, fórmula típica das cancións referentes a casamentos:

Déalles [Deus] por moitos anos
gracias, é bes á montós,
no seu Palasio alegría,
é nas suas uchas millós.

Finaliza así un poema de contido diáfano e de intencionalidade política. Non é, como di Álvarez Blázquez (1959:209), que o poeta pensase inxenuamente que había de se producir tal serie de milagres, senón que a noso xuízo Turnes pretende que o pobo galego apoie a María Cristina de Borbón, pois ten a esperanza de que esta inflúa sobre o seu marido até o punto de conseguir unha nova dirección no camiño do goberno, moi diferente da anterior. Lembremos que esta *Letrilla...* foi elaborada en plena Década Ominosa (1823-1833), polo que a noso entender debemos considerala como un texto propagandístico puro e duro.

4.c.13.2) Poema galego en celebración da maioría de idade e do solemne xuramento de Isabel II:

Os acontecementos políticos precipitáronse a partir de 1840. A rexenta María Cristina foi expulsada do territorio estatal e caeu na obriga de tomar o camiño do exilio francés, sendo substituída no seu cargo polo xeneral Baldomero Espartero. No entanto, como xa vimos no capítulo relativo ao contexto histórico, foi levada a termo unha conspiración desde a Península Ibérica co obxectivo de derrocar o goberno esparterista. A dita manobra foi iniciada por Xoana de Vega, e contou co apoio dos xenerais Narváez, Serrano e O'Donell. Unha vez deposto do poder Espartero, o novo goberno decidiu

declarar maior de idade a Isabel II cando esta contaba con tan só trece, ficando nas súas mans a partir do 10 de Novembro de 1843 o destino da Coroa. A declaración da herdeira de Fernando VII como maior de idade e o seu xuramento como raíña foron os acontecementos que propiciaron a escrita deste poema, publicado primeiramente en forma de folleto na compostelá “Imprenta de la V. é H. de Compañel” e posteriormente no *El Centinela de Galicia* do 16 de Decembro de 1843, o cal leva por título completo: *Letrilla gallega en celebracion de la declaracion de mayor edad, y solemne juramento de S. M. la Reina D.^a Isabel II^a de Borbon*. Trátase dun texto composto por 92 versos articulados en 23 cuartetos de romance.

Canto á autoría da composición, esta foi atribuída a Vicente Turnes por Ricardo Carballo Calero (1981:70). Certamente o estilo e mais os trazos dialectais semellan os propios do escritor compostelán. Alén disto, existen paralelismos marcados entre este romance e mais o elaborado co gallo dos rexios desposorios de Fernando VII e María Cristina. Con todo, apreciamos variacións nos dous textos no tocante á representación gráfica do son /j/, mais estas son con toda seguridade provocadas pola man dos copistas e non pola do autor, xa que este (lembremos) padecía de cegueira.

No comezo do poema, como acontecía no anterior, o autor realiza un chamamento ás rapazas novas para que asistan á festa, mais desta vez temos a particularidade de que a voz narradora inste tamén aos vellos e ás vellas a que participen na celebración, “pois sin adibirtimento/non vai quedar ninguen”. Mais cal é a causa de tales festexos? “O motivo de esta festa/xsa ó dise o bolantin”, afirma o poeta na terceira estrofa, en clara alusión á publicación nos boletíns oficiais do 8 de Novembro de 1843 da lei aprobada polas Cortes mediante a cal era adiantada a maioría de idade de Isabel II. Deste modo:

Xsa gracias á Dios, xsa temos
no canto do noso Rey
a sua filla *Sabeliña*⁷⁴
xsurando gardar á lei.

⁷⁴ As cursivas de todas as citas deste poema figuraban na edición de referencia. vid. Aneiros, R. (coord.) (2008:465-467).

A nova raíña xa chegou ao trono e xuramentou respectar as leis vixentes, feito que supón un motivo de ledicia para o suxeito lírico. Por este motivo rógalle ao Apóstolo Santiago, en calidade de patrón das Españas, que lle conceda á herdeira de Fernando VII “solás, é xeito/para gobernar á Nasion” ou o que é o mesmo, pide que posúa o apoio dos nobres e mais a sabedoría precisa para que o seu reinado sexa frutífero. E é que Turnes teme que a raíña nena (sentimento paralelo ao que padecía Pardo de Andrade respecto do seu pai) caia baixo malas influencias, pois se xa na cuarta estrofa declaraba:

Xsa cutifar non se pode
si un, ou tres han de ser
os que co achaque da Nena
queren ainda lamber.

na sétima afirma que Isabel II non ten malas intencións, “pro comprelle votar fora,/e ben lonxse os comellós”. En definitiva, suxírelle Turnes que se afaste dos arribistas, que suavice os impostos (“Comprelle de contadiño/os trabucos achicar”), que favoreza a labranza como medio de riqueza e prosperidade, que coloque os concellos a cargo de persoas competentes (“Deixsemos as Alcaldias/para quen as sepa serbir,/e baia á coidar do gando/o que non sabe escribir”), e que finalice tanto coa intransixencia cara á relixión dos esparteristas (a quen denomina “molesta praga”) como (supoñemos) co movemento carlista:

Xsa lebo dito que á Reyna
e de moi bo corason,
e con el ¡meu amoriño
coutará á rebelion.

A noso parecer, esa rebelión citada non pode ser outra que os incidentes acontecidos en Cataluña entre 1840 e 1846, xa que parécenos precipitado ver nesta estrofa alusión ao movemento provincialista. No entanto, o Carlismo non mostrou gran actividade até o inicio da Segunda Guerra Carlista (1846-1849).

A seguir destes versos, o autor prosegue coa súa listaxe de peticións. Rógalle a Deus que a raíña teña “homes bos ó seu lado/que o choio sepan

rexir” (ou sexa, homes capaces para dirixir o goberno), e insístelle a Isabel II en que:

En ela ó seu agarimo,
a de ter ó labrador,
porque si as colleitas marran
non vale nada ó Señor.

Así mesmo, prégalle que favoreza o sector clerical, prexudicado durante a rexencia de Baldomero Espartero:

Nonlle esquensarán os Cregos,
(que levaron un bo pau)
pois como boa cristiana
ha de estenderlle á sua mau.

Igualmente solicítalle que regularice o comercio do sal, para “que se nos despache logo,/e non se mida mal”. Como é evidente, o escritor está a realizar en todo momento unha crítica contra a xestión do goberno de Espartero, concluída na décimo novena cuarteta:

Outras moitas enxsangadas
fai lle falla compoñer,
que si bou á nomealas
os pelos an se de erger.

Así pois, asegura Turnes que Isabel II debe arranxar as desfeitas do seu antecesor e satisfacer as necesidades do pobo, xa que “despois que pasen as festas/temos moito que pedir”. Acusa o poeta aos esparteristas, xa que logo, de se despreocupar dos intereses populares en favor do seu propio beneficio. Mais o autor non quere seguir a falar de política nun día de festa, polo que pide á divindade que manteña á filla de Fernando VII rexa e sá durante moitos anos e:

Que á libre de tramoieiros,
dandolle un Nobio capas,
que non alborote ó cotarro,
e á todos nos poña en pas.

Poderíamos pensar nun primeiro momento que o texto está a representar a mentalidade política da época, de modo que tería que ser o futuro rei consorte de Isabel II quen coa súa diplomacia conciliase as diferentes ideoloxías políticas existentes no Estado e “puxese a todos en paz”. No entanto, semella que o romance está a aludir á tentativa de matrimonio (fracasada, como máis

adiante veremos) entre a raíña e Carlos Luís de Borbón e Bragança, fillo de Carlos María Isidro de Borbón, pois con este casamento podería existir unha conciliación entre os isabelinos e os carlistas.

4.c.13.3) Poema polas vodas de Isabel II e Luísa Fernanda de Borbón:

Como indica o profesor Xosé María Dobarro Paz (2000b:209) o 10 de Outubro de 1846 tivo lugar o dobre casamento de Isabel II con Francisco María de Asís Fernando de Borbón e o da infanta Luísa Fernanda de Borbón (irmá da raíña) co Duque de Montpensier Antonio María Filipe Luís de Orleáns. Seguindo a este mesmo estudoso, cómpre mencionarmos que o Concello de Compostela acordou na acta do 19 de Outubro organizar uns festexos polo acontecemento destes desposorios. Este é o contexto en que se insire a composición de Vicente Turnes que nos dispoñemos a comentar, a cal está constituída por 84 versos distribuídos en 21 cuartetos de romance. Foi publicada por primeira vez pola compostelá “Imprenta de la V. de Compañel é Hijos” en forma de folleto baixo o título: *Á los augustos desposorios de S. M. la Reina D.^a Ysabel 2.^a y de su Escelsa Hermana D.^a Luisa Fernanda de Borbon*. Malia isto, a composición vagou polos vieiros dos textos ignorados até o ano 2000, data en que Xosé María Dobarro Paz rescatouna da escuridade do esquecemento e publicouna nun libro de homenaxes a Ricardo Carvalho Calero (Cfr. Dobarro Paz, X. M.^a; 2000b:209-212). Explica este investigador (Cfr. Dobarro Paz, X. M.^a, 2000b:207) que o romance chegou ao seu coñecemento mercé a un manuscrito aparecido no medio dun feixe de follas que contiñan poemas escritos a man da autoría de Alberto Camino, follas que recibiu da profesora Teresa López.

Presenta esta composición un trazo particular respecto as de Vicente Turnes comentadas con anterioridade. Así, se nas outras o poeta instaba o pobo á celebración, agora o autor solicita a interrupción momentánea da festa:

Calen un pouco as campanas,
cale á pólvora tamen,
paren gaitas, é comparsas,
quietas as xentes estén.

Nos primeiros doce versos, como podemos apreciar coa lectura do texto, asistimos a unha solicitude de quietude e de silencio, a unha petición para que as campás deixen de repenicar, para que as salvas cesen, para que os gaiteiros non tanxan os seus instrumentos e para que a xente non dance, para que o viño deixe de correr e para que as comparsas fagan unha pequena paréntese no transcurso dos seus desfiles. Trátase, como é evidente, dunha estratexia deseñada coa finalidade de captar a atención dos receptores, xa que o poema con probabilidade foi recitado en voz alta durante o transcurso da celebración. Unha vez lograda a expectación do público, o poeta aproveita para lle dar grazas a Deus polo enlace matrimonial da raíña:

Gracias á Dios, ante todo,
demoslle de corazon,
pois xá casou Sabeliña
con Farruco de Borbon.

O pobo, a xuízo da voz do romance, debe de lle agradecer á divindade que Isabel II casase co seu curmán Francisco de Borbón, xa que este é un:

Príncipe español castiso
fillo de coytado Pay,
de quen retoñar xá vemos
as virtudes, que en él hay.

Francisco de Borbón, fillo de Francisco de Paula de Borbón (Duque de Cádiz), é de orixe española e posúe, segundo o suxeito lírico, as virtudes do seu proxenitor. Respecto delas, parécenos interesante chamar a atención sobre as seguintes palabras de Dobarro Paz:

(...) o infante, Duque de Cádiz, cultivou o debuxo e a pintura con certo éxito. Foi membro de honra da Academia de San Fernando e nela consérvanse varios cadro da súa autoría (Dobarro Paz, X. M.^a; 2000b:210).

Á vista disto pode resultar chocante esta alusión de “coitado” referente ao Duque de Cádiz. A noso entender, para comprendermos esta denominación debemos remontarnos ao ano 1808. Conta a lenda que na partida para o exilio de Carlos IV á localidade francesa de Baiona, o infante saíu de palacio chorando. As súas bágoas xuvenís (pois naquela altura contaba con 12 anos) provocadas polo abandono do fogar parece ser que foron o detonante que

impulsou o pobo madrileño a se levantar contra o exército napoleónico e a non recoñecer a Xosé I como lexítimo rei.

Por outra parte, o autor igualmente chama a atención sobre a voda da infanta Luísa Fernanda con Antonio María de Orleáns, cualificado por Turnes como “un guapo rapasiño/dos da cepa de Orleán”. Explica o poeta que o Duque de Montpensier é fillo de Luís Filipe I, “dos Franceses grande Rey”. A voz poemática ten a esperanza de que con este casamento o monarca transpirenaico, colocado no trono “por compromiso co partido liberal” (Dobarro Paz, X. M.^a; 2000b:210), chegue a lle ter “forte ley” aos españois, un pobo que alzou as súas armas para situar no trono un rei que posteriormente sometería todo o territorio estatal baixo o xugo do absolutismo. Pola nova alianza, o escritor desexa que Luís Filipe I de Francia teña vida e saúde por moitos anos “para ben e todos nos”.

Unha vez aludidos os noivos e as súas familias, o autor refírese a María Cristina, á cal supón motivo de orgullo xa que foi ela a artífice da suposta futura unión entre España e Francia (“tal gloria conseguíu,/vendo en dous Reynos amigos/os Serafis que paréu”). Máis unha vez, a poesía áulica de Turnes é vehículo dunha mensaxe política, pois o autor está a manifestar a súa admiración pola nai da raíña, antiga rexenta da Coroa.

En estrofas sucesivas, o poeta afirma que lle sería imposible escoller entre Francisco de Borbón e Antonio María de Orleáns, expresando a seguir novamente o seu temor polo feito de que os membros arribistas da Corte puidesen influír no devir do Estado. Por isto advírtelle ao novo rei consorte:

Ben sabe que hay sumesugas,
que non teñen mais afán,
que chupar ó sangumiño
a o probe sayo de lan.
Decote acarón da casa,
vemos cousas á ó revés;
e non marran enxangadas
que nos fan doer as siés.

Deste xeito, o monarca debe afastarse dos políticos que unicamente perseguen espremer o pobo na procura do seu propio beneficio. De todas as maneiras, pouca importa que os políticos enganen os labregos (“o probe sayo de lan”),

“pois o mando das Sabelas/non pode sernos ruin”, afirma esperanzada a voz da composición. Por causa disto, suxire que unha vez estean finalizando os festexos a masa popular proclame ao unísono: “Viva ó Español é Francés”.

Xa nos versos finais do poema, o autor lanza vivas aos noivos e roga:

Dios os faga ben casados,
e con rexa subcesion,
que nos libre de liortas
e faga rica á Nasion.

Evidentemente, a Segunda Guerra Carlista (1846-1849) estaba en marcha xa desde o mes de Setembro, causa pola que Turnes desexa que Isabel II teña un herdeiro que pacifique o Estado español. Conclúe deste xeito unha composición de temática simple, elaborada dun modo simple e talvez precipitado, seguramente realizada por encargo para a ocasión.

4.c.13.4) *Á inauguracion do Liceo Artístico e Literario da Cruña:*

Recibe este nome un poema de Vicente Turnes publicado no *Álbum de la Caridad* (1861). No entanto, na edición mencionada podemos ler ao final do texto o seguinte paratexto: “VICENTE TURNES/Febrero, 28 de 1846”. A data de 1846 é perfectamente aceptábel se temos en conta que nese mesmo ano botou a andar na cidade herculina o Liceo Artístico e Literario, tal e como afirma Xosé Ramón Barreiro (vid. Aneiros, R.; 2008:544). Co gallo da súa inauguración, Turnes escribiu esta composición de 140 versos elaborada baixo a forma do romance.

Mais este *Á inauguracion do Liceo Artístico e Literario da Cruña* antes que a crónica do suceso en cuestión supón ante todo unha exaltación da cultura galega fronte os ataques das xentes que a infravaloran, persoas ás que, por outra parte, vai dirixido o poema:

Calen hoje as malas línguas,
deixen de sacar o creto
a quen de cencia vai dar
testimonio a o mundo enteiro.
Rabéen os envidiosos
trinen os barballoeiros,
que burla das nosas cousas

están de cote facendo.
Veñan a Cruña e verán
o que somos os gallegos,
ja que fan esquensidiso
o que foron noutro tempo.

Así pois os “malas línguas”, “envidiosos” e “barballoeiros” que restan valor á intelectualidade galega teñen un motivo para rabiarse, xa que na Coruña foi fundado o Liceo Artístico e Literario, unha institución que dará “testemuño de ciencia” a toda a humanidade. Por este motivo insta os minusvaloradores das nosas elites culturais a que visiten a urbe coruñesa para que admiren o liceo mencionado e para que comprobemos que o pensamento e as artes galegas gozaban naquela altura da mesma boa saúde que posuíron no pasado, un tempo pretérito en que Galicia deu “sabidores maesos” de relevancia:

(...)
Tales foron os Orosios.
Idacios, Feixoós, Sarmientos,
Ulloas, Castros Muñises,
Balboas, Toubes, Calvelos:
Fonsecas, Sotos, Caxides
Bermudez, Sanchez, Sequeiros
Faxardos, e moitos máis,
que nome à Galicia deron.

A lectura desta enumeración onomástica remítenos a homes que desenvolveron unha actividade intelectual máis que significativa, gozando a maioría deles de recoñecemento a nivel peninsular (Paulo Orosio, Idacio bispo de Chaves, Frei Martín Sarmiento, o Padre Feixoo, González de Ulloa,...). Todos eles son de orixe galega, polo que o autor proclama:

Chámenlle a todos esos
lacazás, bobos, zopencos
si alcumes tales merecen
gentes de tantos talentos.

Deste modo o poeta combate os prexuízos que sobre os galegos tiñan os españois a través dun razoamento siloxístico patente, pois se todos os fillos de Galicia merecen ser tachados con estes cualificativos, os membros referidos na dita enumeración tamén deberían ser obxecto destes insultos.

Igualmente lembra Turnes que existiron grandes xenerais galegos, e incluso o tempo “cando en Nápoles reinaba/a ilustre casa de Lemos”. Nada

lle falta á cultura do país, nin sequera pintores da categoría de Fernando Gallego, a quen cita Turnes como natural de Galicia malia existiren fontes que sitúan o seu nacemento en Salamanca⁷⁵. O esplendor cultural de Galicia é, xa que logo, incuestionábel, de modo que:

Tanta gloria non-a luxan
escritores chafulleiros.
que nos relembran por mofa
a gran patraña do Meco.

Efectivamente, xa desde o século XVII principia a se reflectir a figura do Meco nos entremeses españois, até o punto de existiren obras, concibidas unicamente coa finalidade de ridiculizar o noso pobo, en que o argumento xira en torno a este mito, tal e como acontece na peza do século XVIII o *Entremés del Gallego*. Porén, nada disto pode eclipsar a grandeza dos nosos conterráneos, semente dun pobo posuidor dun idioma propio que recibe constantemente ataques baseados en prexuizos:

Rechiflan a lingua nosa
cando todos están vendo,
que sirve ben para contarlles
as verdades do barqueiro.

A lingua é o noso principal valor identitario, de aí que os que teñen a menos a nosa cultura difundan xuizos de valor sobre o noso idioma que non acham correspondencia coa realidade.

Mais as glorias do pobo galego non se limitan unicamente ás mencionadas, senón que foi igualmente axente de grandes fazañas colectivas, epopeas presenciadas pola Torre de Hércules, monumento máis representativo da cidade coruñesa. Non é casual, a noso entender, que este faro milenario fose escollido por Turnes para narrar os grandes logros dos fillos de Galicia, primeiramente porque o Liceo Artístico e Literario tiña a súa sede na Coruña e principalmente porque a orixe da primeira empresa mítica do pobo galego xira arredor da Torre de Hércules. Segundo contan tanto a lenda como o *Leabhar Ghabhála* irlandés desde ela Ith, fillo de Breogán, divisou

⁷⁵ No entanto, Fernando Gallego firmou grande parte da súa obra cos nomes de Gallecus e Gallaecus, feito polo que algúns estudosos consideraron que era galego. No entanto, podería tratarse dunha latinización do apelido do artista.

Irlanda. A súa visión causoulle tal fascíneo até o punto de acometer sen éxito a conquista da illa. No entanto os fillos de Mil, os seus sobriños Emer Donn e Eremhon, lograrán tal fin mercé a axuda do sabio *fili* Aimirgin. É esta, pois, a primeira gran epopea mítica do pobo galego, fazaña á que cremos que aluden estes versos:

Si a torre de Hércules fala
tuvese en este momento
fazañas mil contaria
que eu agora non relembro:

Tornando ao presente do autor, este declara que se todos os que critican Galicia (denominados “mofistas”) viñesen á urbe herculina, apreciarían “que canto de nós parolan/son contos que leva o vento”. Deste xeito, na Coruña non hai unicamente persoas que exerzan oficios sen futuro, senón que os que a ela arriben:

(...)
acharán homes de pró
magistrados, caballeros,
canónigos, abogados,
militares, artilleiros;
verán mercaderes ricos,
escribanos e renteiros,
médicos e fabricantes,
artesanos e tendeiros:
(...)

Esta enumeración de elementos pertencentes ao campo semántico dos oficios lembra en parte ás que podemos encontrar na obra de Frei Martín Sarmiento, xa que o bieito conformaba series de vocábulos en que ou ben todos os vocábulos eran sinónimos, ou ben pertencían a unha mesma familia léxica ou campo semántico.

Na parte final do texto, o escritor continúa a combater prexuizos existentes sobre os galegos creados no exterior. As galegas, por tanto, non son egoístas e rasteiras, senón que practican con xenerosidade a caridade, e incluso mercé ao Liceo Artístico e Literario deixarán a un lado os labores de tecido e costura para desenvolveren traballos pertencentes aos eidos das letras e das artes. Encontramos no poema, xa que logo, de modo implícito, o tema

da igualdade entre sexos, aínda que esta unicamente se limite ao ámbito artístico e literario.

Por causa de toda esta actividade e de todos o froitos que recolle a cultura galega mercé á súa existencia, o poeta conclúe esta composición desexándolle ao Liceo Artístico e Literario que:

Dios lle dea moita vida
e permita o padre eterno,
que sin dares e tomares,
vaya de cote en aumento.

Finaliza deste modo un texto dotado de escasa inspiración, en que predomina o contido sobre as formas (como acontece en toda a poesía de Turnes), e no cal a considerábel cantidade de enumeracións provocan un dinamismo expresivo positivo.

4.c.13.5) Outros poemas de Vicente Turnes:

A poesía áulica de Vicente Turnes non viu a súa fin no ano 1846, tal e como dixemos unhas páxinas atrás. No ano 1852 os duques de Montpensier realizaron unha visita a Galicia coa intención de lle realizar unha ofrenda ao Apóstolo Santiago. Este feito inspirou un poema recollido no libro de Antonio Neira de Mosquera e Narciso Zepedano: *Relación de la Llegada, Permanencia y Salida de SS. AA. RR. los Serenísimos Duques de Montpensier a Galicia* (1852). O texto mencionado levaba o seguinte título: *A S. A. la Serenísima Infanta Doña María Luisa Fernanda de Borbón. Octavas reales en gallego*. Tamén con motivo da chegada de membros da familia real a Compostela, concretamente Isabel II e o seu fillo Afonso (quen reinará co nome de Afonso XII), realizou o poeta esta composición: *Himno gallego a S. M. la Reina Doña Isabel y su hijo el serenísimo señor Don Alfonso, Príncipe de Asturias*. Dese mesmo ano é igualmente a *Letrilla gallega a S. M. la Reina Doña Isabel II en su llegada a la ciudad de Santiago*.

Vicente Turnes é autor igualmente de vilancicos e doutros textos escritos en verso, dous deles elaborados baixo a forma do diálogo, motivo polo que volveremos sobre no apartado correspondente.

4.c.14) Sobre Florencio Pol:

Conservamos un conxunto de poemas de datación moi dubidosa atribuídos a Florencio Pol. Mais quen é Florencio Pol? Sabemos mercé a Ricardo Carballo Calero (1981:125) que deste autor figura no *Álbum de la Caridad* unha composición titulada *A froil areosa*. Mais tamén somos coñecedores da existencia dun Florencio Pol natural de Ordes, notario de profesión falecido o 2 de Xullo de 1902, experto en teosofía e en cuestións de demonoloxía e espiritismo, temas sobre os que publicou algúns traballos escritos en lingua española. É este o mesmo Florencio Pol que o poeta? Aínda que a resposta afirmativa semella verosímil, en ningún caso temos indicios para asegurar que esta posibilidade é totalmente certa.

A obra galega deste autor presenta interrogantes numerosas respecto da época en que foi escrita. A el atribúe Xosé María Álvarez Blázquez un manuscrito titulado *Espello de Deputados*, no cal podemos ler un poema (concretamente unha décima) e mais un diálogo parateatral en verso escritos no noso idioma. Ao final do dito manuscrito, apreciamos a existencia de dous paratextos. Un deles consiste na sinatura do autor co nome de Xan Porentrelas (presumíbel pseudónimo de Florencio Pol), mentres que no outro podemos ler: “1838 en Santiago”. Mais a pesar desta inscrición, somos conscientes de que o texto é como mínimo posterior a 1845 xa que, como ben sinala Xosé Ramón Barreiro o texto alude explicitamente a un período de tempo comprendido entre os anos 1843 e 1845:

[*Espello de Deputados*:] Texto estraño e de moi difícil datación a pesar da data que nel aparece (1838), xa que nun parágrafo se recolle: «todo o mundo é sabedor que no ano trinta e tres, non tiña acaso tal ves, para comer meu amo», e máis adiante engádese: «Se tacordas xa sabrás cabrá des ou doce anos que se puxo noutros panos». Por conseguinte, parece estarse falando dos anos 43-45, como mínimo; logo a data de 1838 non encaixa (vid. Aneiros, R.; 2008:601).

Alén disto, o diálogo parateatral (*Diálogo entre Cristobo Codeso e Estebo Catoira*) semella aludir en clave de crítica ao período da rexencia do xeneral Baldomero Espartero⁷⁶.

Recentemente, por outra parte, en *Papés d'Emprenta Condenada* (páxinas 624-632) foron publicados catro poemas inéditos de Florencio Pol, sendo estes: *A miña estrela* (composición de temática amorosa), *Ás miñas curmáns* (texto dedicado ás súas curmáns Leocadia, Rosario e Dolores), *Vaixaba ós calzos Xacobo* (a primeira vista, poema unicamente humorístico) e *A memoria dun amigo santiagués*. O manuscrito deste último texto presenta danos considerábeis, os cales imposibilitan a súa comprensión plena. Nestas catro composicións, o único elemento que podería axudar a localizalos no tempo achámolo no poema *A miña estrela*, pois nel o poeta afirma que conta con “vinte é sete [anos], inda non”. Aínda así, por máis que pescudamos, foinos imposible dar coa data de nacemento de Florencio Pol.

Así pois, non temos certeza de que a obra galega deste autor poida pertencer ao período que estamos a estudar, de modo que limitaremos as súas referencias a ela a estas breves notas.

4.c.15) O *Seor Pedro*, de Manuel Fernández Magariños:

Para concluírmos con este capítulo referente á poesía, fícanos facer mención a unha composición de 316 versos, impresa en Compostela en 1840 e coñecida como o *Seor Pedro*. Segundo o paratexto que encontramos ao final do poema, o texto apareceu asinado polo “Chavacano Poeta Gallego”, persoa

⁷⁶ O texto refire en modo crítico principalmente a subida de impostos levada a termo polo goberno liberal e mais a intolerancia cara ao sector eclesiástico. Alén disto, encontramos unha posíbel alusión a Agustín Argüelles na parte final do texto. E é que a partir do verso 895 o personaxe de Estebo fálanos nos seguintes termos dun Deputado “posuído por un Demo”: “Non foi señor desdo berse,/que solo a forza se fixo/cas falsedades que quixo,/hastra douro todo encherse./Pro ó fin levouno Xudas/é sempre viveu en guerra;/xa esta comido da terra/dos vermes é das cascudas” (v.v.: 854-861). Argüelles aínda era deputado por Asturias durante a rexencia de Baldomero Espartero, e a súa vida política viuse sempre marcada polas calumnias padecidas derivadas da disputa cos absolutistas, tal e como vimos ao comentarmos o libro de Manuel Pardo de Andrade *Os Servís e os Liberás*. De se tratar de Argüelles, o texto non podería ser anterior ao 26 de Marzo de 1844, data de falecemento do estadista asturiano.

identificada por Ricardo Carballo Calero (1981:124) con Manuel Fernández Magariños. Realmente, cando o investigador ferrolán publicou a terceira edición da súa *Historia da Literatura Galega Contemporánea*, o romance que comentaremos neste apartado permanecía aínda inédito, malia xa figurar nas probas de imprenta dunha frustrada antoloxía realizada por Andrés Martínez Salazar. No entanto, Carballo Calero (1981:124-125) si coñecía outros números do *Seor Pedro*, publicados entre 1855 e 1862. E é que o poema que agora nos ocupa é realmente o número 1 dunha serie de folletos denominados por Carballo Calero (1981:124) como “prigos de actualidade”. Así o reflicte o título completo desta obra: *Numaro un. Fuliada que Fixo o Labrador Seor Pedro Porgresista, dendes que Soupo o Pornunciamento dos Puebros en Favor da Libertade*.

Xa como podemos deducir do propio título o texto, escrito integramente en lingua galega, constitúe un entusiasmado alegado en favor do goberno progresista do xeneral Espartero. Isto non debe chamarnos a atención, pois como indica Xosé Ramón Barreiro (2007b:68-70) existiu en Galicia en 1840 unha conspiración que pretendía levar o progresismo ao poder, e da cal posteriormente ficaron arrepentidos moitos dos seus instigadores debido á política esparterista (Cfr. Barreiro Fernández, X. R.; 2007b:70).

A composición divídese en dúas partes, sendo a primeira delas subdivisíbel en outras dúas partes máis: unha que abranguería os 76 primeiros versos e que funciona a modo de introdución, e outra que ocuparía os versos situados entre o 77 e 262, e que podería funcionar a modo de nó e desenlace. Entre os versos 263 e 316, teríamos unha sucesión de cantares de estilo popular, os cales compoñen unha foliada.

A través do primeiro verso obtemos referencia ao espazo en que transcorre a acción do poema, o cal ten lugar “Nunha aldea de Galicia”. A indefinición espacial ten, como é evidente, unha finalidade clara, que non é outra que a de pretender implicar a totalidade da poboación rural galega independentemente do territorio en que viva o receptor do texto. Non ocorre o mesmo co tempo, xa que:

Era no mes de Setembro
é no ano de oitocentos
é corenta nada mais,
(...) (v.v.: 5-7)

En setembro de 1840, concretamente o día 12, levantouse Compostela en contra da rexente María Cristina e en favor dun goberno progresista, tal e como informa Xosé Ramón Barreiro (vid. Aneiros, R.; 2008:441). Deste modo, o poeta pretende intencionalmente que o receptor sitúe perfectamente no tempo a acción do poema, xa que exporá o seu discurso a partir dos levantamentos progresistas.

Por outra parte, como acontecía coa poesía de inspiración romántica de Nicomedes Pastor Díaz, Fernández Magariños crea o seu discurso a partir dunha recreación ambiental con finalidade simbólica, partindo do significado a este nivel do tempo atmosférico. Neste caso, a climatoloxía transmite ao lector unha sensación de optimismo e de esperanza, pois:

Era unha miñan garrida
sin lóstregos, é sin vento,
sin chuvia, nin aínda brétema;
pro de en contra un Sol chusqueiro
alumeaba desde as nubes,
(...) (v.v.: 9-13)

Xa que logo, os lóstregos, as nubes, o vento e a chuvia da guerra carlista e do goberno moderado deixaron de existir para lle deixar paso ao sol do novo poder establecido polos progresistas.

Prosegue a composición coa súa exposición argumental presentando a dona Minga, esposa de Pedro, que tenciona retelo na cama cando este se ergue precipitadamente e marcha apresurado, pois debía arranxar un “negocio muy serio” que “no-era cousa de mulleres”, frase esta última que dá fe dos prexuízos cara ao xénero feminino existentes na época. De todos os modos, o “Seor Pedro” levaba os seus asuntos con discreción, e por iso non quixo dicirlle á súa dona a causa da súa présa. Pedro sae da súa casa, mais neste instante a voz narradora non quere dicirnos onde é que se dirixe, senón que pola contra expón os seus antecedentes e a súa educación. Era el sobriño

dun crego, que puido estudar malia que os seus medios non foron os máis axeitados, xa que:

(...) mandaron á estudar
nun libracho tan grasento
é espelexado, que coído
que foi de seu pai é aboelo (v.v.: 53-56).

O seu tío intentou encamiñalo cara á carreira eclesiástica, mais el rexeitou a pertenza ao clero e, por iso, “Tirárono dos estudos” (v.: 67), o cal non impide que conserve unha gran afección pola lectura e que lea todo o que nas súas mans cae (vid. v.v.: 73-76). Con isto, o poeta está claramente a autorizar a voz de Pedro. El non é un labrego máis, pois tivo a sorte de poder gozar de instrución durante a súa xuventude. E con todo non deixa de ser por riba de todo un labrador, pois encamiñase a falar cos seus veciños e, cando chega onde eles, inicia un discurso que principia deste xeito:

Xa sabedes, meus amigos,
que eu son ó peisan Seor Pedro:
como vos revolvo á terra,
como vosoutros eu bebo,
é como, é ando arrastrado
por ganar un pan ben negro:
pois, sendo asi, eu confío
que me darés moito creto
no que vos vou á decir,
que e tan certo como o credo:
(...) (v.v.: 81-90).

A pesar do seu pasado, Pedro traballa e vive do campo como os seus oíntes, polo que coñece de primeira man as penalidades do mundo rural. En definitiva, o escritor considera conveniente que o receptor estableza unha situación de recoñecemento coas palabras do “Seor Pedro”, causa pola que este autoriza a que os seus compañeiros o agridan fisicamente se o que vai contar é mentira. Defínese o campesiño como “neto liberal” (v.: 107) e séntese orgulloso por isto, mais experimenta a necesidade de especificar que non é “liberal como moitos,/que din que son, é sin selo”. Introdúcese, pois, o tema da diferenciación entre liberais progresistas (que a parecer da voz do texto son os verdadeiros liberais) e liberais moderados (que na súa opinión defínense como tal sen verdadeiramente selo). Neste punto realiza Fernández Magariños un repaso pola situación política recente, de modo que alude ao

“pronunciamento” esparterista, á creación de Xuntas de Goberno (dando das galegas información Xosé Ramón Barreiro, 2007b: 69-70) e aos moderados. De todo isto os paisanos escoitaran falar, mais ninguén lles explicara en que consistiran. A raíz disto, o “Seor Pedro” especula sobre cal será o pensamento das persoas que o están a escoitar durante o transcurso do seu discurso, procedemento mediante o cal o autor ofrece información sobre feitos históricos acontecidos neste período. En primeiro lugar refire o apoio popular que nun primeiro momento tivo no conxunto do Estado a ascensión ao poder de Baldomero Espartero, a través (neste caso) dos disidentes a este xeneral:

Estou pro casi seguro
que algun de vosoutros creeron,
asi que oiron falar
que todos todo-los puebros
de toda España berraron
contra ó pasado Goberno,
coidaríades, repito,
que se afundiría enteiro
ó mundo dentro do mar,
(que sería un grande feito)
é que chegara sin falla
do mundo ó fin derradeiro (v.v.: 135-146).

Repárese en que a conduta dos contrarios ao mencionado militar semella neste caso un tanto exaxerada, xa que consideraban que a súa situación de rexente sería para eles equiparábel á fin do mundo. Isto, evidentemente, prepara o terreo para a exposición da seguinte postura, que é a que equipara os progresistas cos exaltados:

Outros de vos coidarían
que cando dixo Esparteiro
que España facía ben
en renegar do Goberno
composto de seis ministros
tan malos, como seis demos,
coidarian outros, digo,
que iría o duque Esparteiro
á fusilar á Madrí
é atacar á todo reyno,
é á Reyna Gobernadora,
é ó que encontrase promeiro (v.v.: 146-158).

O escritor, como podemos apreciar, móstrase partidario do xeneral cidaderrealeño, demostrándonos a súa postura por medio do xuízo de valor realizado en relación aos seis ministros de María Cristina, cualificados de

“malos, como seis demos”. O certo é que os ministros da anterior rexente levaron a termo medidas disparatadas e antipopulares, motivo polo que boa parte do pobo nun primeiro momento recibiu con alegría a renuncia de María Cristina. Mais por outra parte, o poeta presenta a idea de que parte dos galegos crían que Espartero acadaría o poder pola forza.

A terceira das posturas alude ao castigo divino polo abandono de María Cristina (vid. v.v.: 159-162), e a cuarta reside na idea de que a liberdade debe gañarse loitando (vid. v.v.: 163-167). Mais neste momento Fernández Magariños cae na obriga de definir que entende por liberdade. Deste xeito, a liberdade non consiste na falta de respecto cara á relixión, cara aos cregos, cara á Lei Divina e cara aos semellantes (vid. v.v.: 168-193). O goberno dos progresistas non traerá, na opinión da voz do poema, medo e terror (vid. v.v.: 194-196). A xuízo de Fernández Magariños nada disto acontecerá, de modo que o pobo debe lembrar con entusiasmo os feitos acontecidos en Setembro de 1840, pois supoñen a fin dos seus sufrimentos (vid. v.v.: 197-204).

O “Seor Pedro”, por outra parte, non desexa que as súas palabras carezan de prevalencia entre os seus compañeiros, causa pola que lles realizará unha serie de advertencias sobre as dúas clases de servís que a seu xuízo existen. Así:

Os uns chámanse calristas,
que xa sabedes, por certo,
que nos racharon a alma
co a guerra que sostuveron (v.v.: 225-228).

Alúdese de modo explícito á Primeira Guerra Carlista, a cal viña de finalizar xustamente no ano 1840. Seguramente polo feito de estar recente na mente dos receptores este conflito armado, o autor non sente a necesidade de explicar os motivos polos que os paisanos deben gardarse dos partidarios de Carlos María Isidro. Non ocorre o mesmo coa segunda clase de servís:

Os outros e outra crase
de homes falsarios, rateiros,
é malvados Españoles,
que van o frances primeiro
pra pedirilles que lles deixe
ter en España Gobierno:
estes son os Moderados,
(...) (v.v.: 229-235).

Pode chamar a atención que a voz da composición adopte unha actitude máis belixerante en contra dos moderados, a cal debemos situar nas constantes disputas entre moderados e progresistas existentes durante o reinado de Isabel II, de xeito que os primeiros xa non eran vistos polos segundos como liberais, senón como instrumento de servilismo á monarquía. Mais respecto das diferenzas entre progresistas e moderados resultan especialmente esclarecedoras as seguintes palabras de Xosé Ramón Barreiro:

Os historiadores actuais que ás veces non captamos os matices, facilmente proxectamos sobre esta tipoloxía as experiencias políticas actuais, interpretando o moderantismo e o progresismo como dous partidos organizados, con proxectos políticos diferenciados, con líderes propios e coa lóxica finalidade de converterse en Goberno. Esta visión é incorrecta porque parte de presupostos que non se deron e porque illa un elemento fundamental da política do momento: a Coroa (Barreiro Fernández, X. R.; 1997:60).

Así pois, non debemos trasladar a esta época o modelo político actual, de modo que os moderados e progresistas simplemente tiñan modos diferentes de entender a política, mais a fin de contas os dous grupos eran liberais e estaban supeditados aos mandatos da raíña. Alén disto, o texto fala dunha boa relación entre Francia e os moderados. Isto fai comprender mellor a actitude do poeta ao cualificalos de servís, se temos en conta que seguramente tivese na súa cabeza naquel momento o feito de que Fernando VII reinstaurou o absolutismo mercé á axuda do rei francés Luís XVIII. Por outra banda, realiza o escritor un xogo de palabras respecto do nome dos moderados, que non fan honra a este por seren “mais tercos cos gatos feros” (v.: 238).

De todos os modos, resulta sumamente interesante que contra o final desta primeira parte do poema Fernández Magariños chame os seus receptores á tolerancia cara aos carlistas e cara aos moderados:

(...)
pro non persigás á naide:
caritativos debemos
ser con todos-os españoles
é aínda españoles non sendo:
non somos Cas, é esto basta (v.v.: 239-243).

Combate o autor, pois, as accións dos progresistas radicais, que procuraron impor os seus ideais pola forza. Así mesmo, igualmente debía estar presente no imaxinario do poeta a represión contra os realistas existente durante o Trienio Liberal (1820-1823), da cal dará fe un texto de 1822 que analizaremos no capítulo correspondente aos diálogos: *A Parola Polêteca...*

Unha vez finalizado, o discurso do “Seor Pedro” é ben acollido polos labradores que o estaban a escoitar, que colman de recoñecemento o seu veciño. Igualmente, acoden as mozas do lugar para faceren foliada. Así finaliza a primeira parte do texto. A segunda estaría composta por unha serie de cantares en aparencia inconexos e sen relación co argumento da primeira parte da composición. No entanto, isto só supón un pequeno descanso para os catro últimos versos do poema:

Rematada á fuliada
dixeron: “viva o Seor Pedro:”
é el contestou decindo:
“que viva, viva o Porgreso” (v.v.: 313-316).

Fernández Magariños, xa que logo, deixa claro que escribiu o texto coa intención de apoiar os levantamentos progresistas xurdidos no mes de Setembro de 1840 en todo o país galego. Pouco podería sospeitar que a partir de Marzo de 1841 os esparteristas incumprirían a chamada á tolerancia e exercerían unha dura represión en contra de todos aqueles que non compartisen as súas ideas.

D) O TEATRO:

1.d) Consideracións previas:

Falar do teatro dos Séculos Escuros e do Prerrexurdimento supón falar da primeira fase documentada da dramática galega, xa que dos Séculos Escuros datan os primeiros textos teatrais que conservamos na actualidade. Malia isto, debemos referenciar que existen autores que falan dun teatro medieval que usase como lingua de expresión a galega. Xa na primeira monografía sobre historia do Teatro Galego, que non é outra que *O Teatro Galego* de Manuel Lourenzo e Francisco Pillado Mayor (1979: 25-28), apreciamos un razoamento aparentemente sólido en que se expón en oito puntos a existencia dun teatro medieval autóctono. Aínda así, a súa argumentación está baseada en criterios ou ben contextuais, ou ben considerados a día de hoxe parateatrais, polo que non se demostra de xeito sólido e definitivo que Galicia contase cunha dramática vehiculada en lingua romance durante a Idade Media. Tamén Xoán C. Verdini Deus (1980:33-43), Henrique Rabunhal (1994:13-14) e Manuel F. Vieites (1996:15-16) aluden a un teatro galego nesta época. Incluso hai estudosos, como Francisco Nodar Manso (1990), que reconstruíron unha hipotética dramática medieval galega a partir dos textos literarios (dialogados e /ou monologados) e da canción medieval. Mais a pesar dos esforzos destes investigadores, non temos hoxe en día probas documentais nin concluíntes que demostren que o país contou cun teatro en lingua propia durante a Idade Media (como si temos do teatro latino medieval). Outros autores, como Laura Tato (1999:9), explican que esta carencia dunha dramática medieval galega veu motivada por unha particularidade histórica, como foi a práctica na Península Ibérica da liturxia mozárabe durante o período medieval.

Sexa como for, do que non hai dúbida é do feito de que contamos cun teatro propio polo menos desde os Séculos Escuros. Segundo recolleu no seu día a prensa, poderíamos pensar que forma parte do mesmo unha peza

descuberta e publicada por Cortijo Ocaña (2001), aparecida na Bancroft Library de Berkeley e titulada: *Comedia de la Invención de la Sortija*. Non obstante, o texto está escrito en español, e só encontramos no noso idioma (por causa do criterio de verosimilitude) unha escena en que dialogan dous pastores. Ben é certo que a súa temática é puramente galega, mais a lingua en que foi elaborado este entremés (en que “compiten” as cidades capitais das sete provincias galegas) obríganos a desbotar a súa adscrición ao teatro galego.

Mais en relación á dramática desta época, sabemos polas *Notas Vellas Galicianas* de Pablo Pérez Constanti (2008) que houbo representacións teatrais en Galicia nesta etapa. De feito, segundo afirma o arquivista antes citado:

As representacións teatrais ao aire libre, os seráns e títeres acostumaban ofrecer en pasados tempos, especialmente no século XVII, un ameno aditamento ás festas patronais e votivas dalgunhas cidades galegas. Comediantes e funámbulos eran, para o efecto, solicitados coa conveniente anticipación, e contratábanse a bo prezo para que, coas súas farsas, entremeses, pantomimas e espectáculos acrobáticos, ofrecesen os públicos xúbilos naquelas festas, números atraentes dentro dos gustos da época. (Pérez Constanti, P.; 2008:121).

Dá noticia tamén este autor dos medios de control por parte das institucións do goberno sobre este xénero, como a obriga das compañías de representaren as súas obras antes nas Casas Consistoriais e ante os membros do concello que na praza e ante o público (Pérez Constanti, P; 2008:121) ou da existencia, xa a partir de moi primeiros do século XIX, da policía teatral (Pérez Constanti, P; 2008:131-132). De todos os modos, cando este estudoso dá noticia sobre algunha compañía, esta é sempre (ou case sempre) foránea, polo que pouco ou nada ten que ver de xeito directo co teatro galego. Non é por casualidade, pois, que María José Martínez (2000:425) especifique que ao noso país arribaban para actuaren compañías de toda a Península Ibérica, nin tampouco que Henrique Rabunhal (1994:15) chegue a afirmar que a dramática española era a dominante en Galicia e Portugal no século XVII.

Canto á organización espectacular, explica o investigador arteixán que vimos de citar que unha función naquela época podía durar entre tres ou catro horas e incluír a seguinte orde e elementos:

- a) loa
- b) primeira xornada da comedia
- c) entremés
- d) segunda xornada da comedia
- 5) baile ou entremés musicado
- 6) terceira xornada da comedia
- 7) fin de festa

De todas as maneiras, isto debía variar segundo as circunstancias, debido a que en moitos lugares de Galicia o presuposto municipal non chegaría para contratar compañías profesionais, e deberían conformarse con funcións menos extensas, ou incluso unicamente coas pezas breves (loas e entremeses). En relación con isto, tal e como recolle o unha vez máis citado Pablo Pérez Constanti (2008:121), en determinadas festas e por razóns económicas, os cómicos profesionais eran substituídos por veciños do lugar, que exercían de improvisados e forzosos actores e actrices, posto que existían ameazas de sancións de tipo pecuniario para os que se negaren. Este dato é o que pode corroborar que existise unha tradición teatral en galego durante os Séculos Escuros, xa que a poboación galega era nesta altura monolingüe na lingua autóctona, polo que sería extremadamente complicado para estes cómicos afeccionados actuaren nunha lingua que, en moitos dos casos, descoñecían por completo. E dicimos que pode corroborar porque sabemos, a través de testemuños puntuais, que existiron determinadas representacións dramáticas na nosa lingua durante o século XVIII. Segundo Henrique Rabunhal:

Leandro Carré (...) informa da representación de pezas redigidas en galego num teatro feito construído en Sada por Cornide Saavedra no século XVIII. A información ten sido complementada por Álvarez Blázquez editando as décimas de Cornide nas que se describe unha comedia representada en Sada por mor do aniversario real (Rabunhal, H.; 1994:24).

O propio Rabunhal no mesmo lugar dá noticia dunha peza teatral do século XVIII, actualmente perdida na súa totalidade, mais da que se conservan unicamente as respostas en verso dun dos personaxes, chamado Toribio.

Afirman autores contrastados como Manuel Lourenzo e Francisco Pillado Mayor (1979:30) ou Laura Tato (1999:11) que esta tradición teatral viría dada pola dramática de tipo popular, a cal sería a dominante, mais (e esta é unha opinión nosa) non a única, tal e como nos revelará a análise dalgunhas obras.

Entre os séculos XVI e XVII, por outra parte, existían en Galicia catro tipos de teatro (o cal non quere dicir que todos eles tivesen como lingua de expresión a galega). En palabras de Domingo Blanco:

Así, pois, nos séculos XVI e XVII existían en Galicia, polo menos, catro tipos de teatro ben diferenciados: un teatro relixioso, que era unha das grandes atraccións das principais festas da Igrexa e, espallado tamén por pequenas vilas, por veces, derivaba en farsa (se é que non procedía das farsas medievais); un teatro escolar, representado ás veces por afeccionados e outras por compañías contratadas; un teatro urbano, de carácter laico e segundo o estilo da comedia española do Barroco, que era case sempre complemento da festa relixiosa; e un teatro menor, de pezas breves, unhas de carácter coreográfico (saraos, danzas, etc.) e outras de carácter cómico (entremeses) (Blanco, D.; 2000:50).

Non cabe dúbida, pois, de que o teatro xogou un papel fundamental nas festividades galegas da época. A dramática popular continuará a imperar na escena durante moi boa parte do século XIX, até o punto de non contar (segundo os indicios que posuímos hoxe en día) con modificacións estéticas até o 13 de Agosto de 1882, data en que se estreou no Liceo Brigantino da Coruña a peza realista-costumista *A Fonte do Xuramento*, de Francisco María de la Iglesia.

De todas as maneiras, a partir de 1808, e durante o período da guerra contra o francés, si encontraremos variacións de tipo temático. Como xa vimos no apartado relativo ao contexto histórico, nese ano o pobo de Madrid levantouse en armas contra Xosé I. Tal e como aconteceu no caso do xénero poético, foron aparecendo peciñas que pretendían que a mocidade de Galicia participase na loita contra o invasor napoleónico. Aínda así, non contamos (como si na poesía) con ningún texto que avale esta afirmación. Talvez isto poida deberse ao feito de que se trate de pezas de representación non só de circunstancias, senón tamén inmediata (e quen sabe se improvisada). Sabemos, con todo, de determinados textos grazas ao labor impagábel de

Galo Salinas e Leandro Carré Alvarellos. O primeiro deu noticia de dúas pezas. Delas fala o propio Salinas nos seguintes termos:

Titula-se unha *O Pleito do Gallego*, xoguete cómico que ten o seguinte argumento: un labrego consulta o seu avogado para que lle diga como facer para casar coa dona dos seus pensamentos, muller moi fea, mais moi rica.

A outra, da que non podo indicar o título e autor por carecer de capa o exemplar que achei, desenvolve as escenas en Tui e é unha sátira dos realistas contra dos liberais do ano 12, e tende, sobretudo, a pór de relevo e en ridículo a personalidade do sonado inglés Wilson, que tanta axuda prestou aos galegos na guerra contra dos franceses, loitando en unión daqueles fronte ao invasor (Salinas, G.; 1995:8).

Cabe puntualizar que, segundo Uxío Carré Aldao (2006:28), a peza ambientada en Tui “está escrita en prosa y en castellano” polo que, de ser a española a lingua en que se expresan os personaxes, non poderíamos considerar esta peza como integrante do teatro galego. Pola súa parte Leandro Carré Alvarellos, continuando co labor iniciado polo seu pai, Carré Aldao (2006:29), e recollendo documentación deste inédita até hai ben poucos anos: “fala, en varios traballos, dunhas breves peciñas patrióticas, bilingües, que a prensa da época reseña como representadas” (Lourenzo, M. e F. Pillado Mayor; 1979:38). Autores destas pezas (insistimos, hoxe perdidas) serían Manuel Pardo de Andrade, Félix Enciso Castrillón e Vicente Villares. Pouco máis sabemos de todo este teatro popular agás o exposto. Quizais isto poida deberse en parte ao feito de que Uxío Carré na súa *Memoria Crítico-Bibliográfica del Teatro Regional*, segundo Laura Tato (1999:22), suprimiu a dramática popular. Malia concordarmos parcialmente con esta afirmación, cremos conveniente matizala. Realmente, Carré Aldao non suprimiu toda mostra de teatro popular, o que pasa é que as alusións a este son con frecuencia moi vagas e xerais, normalmente referentes a obras bilingües, aínda que tamén considera manifestacións parateatrais (que el trata como teatrais) monolingües en galego ou maioritariamente representadas na nosa lingua, como son os chamados “Nacementos” (Cfr. Carré Aldao, U.; 2006:30).

Do que si temos constancia, novamente grazas a Pérez Constatí (2008:129-130), é de que o director dunha compañía cómica, Agostiño Llopis, obtivo permiso municipal (o 3 de Xuño de 1813) para pór sobre o taboado, na

casa que desde fins do XVIII servía de coliseo, no Gran Hospital de Compostela, “peciñas patrióticas, comedias xocosas, dramas morais, algunha traxedia, sainetes e escenas de sombras e un pouco de baile” (Pérez Constatí, P.; 2008:129). Isto dá-nos fe da diversidade temática existente na dramática que se representaba na Galicia da época. Con todo, dado o proceder anterior deste cronista, debemos pensar que as pezas postas en escena neste teatro eran maioritariamente (senón totalmente) vehiculadas en lingua española. De todos os modos, debemos ter presente que a situación lingüística do teatro no país arrastrase naquela altura con probabilidade as inercias da lexislación existente na etapa do século XIX anterior á guerra contra o francés, sobre todo tendo en conta o Regulamento de Teatros do 2 de marzo de 1801, no cal quedaba recollido, entre outras disposicións xerais, a prohibición de realizar espectáculos dramáticos “que no fuesen en idioma castellano” (Cfr. Pérez Constanti, P.; 2008:131).

Coa situación experimentada durante os Séculos Escuros, pois, pasaremos todo o Prerrexurdimento (e aínda boa parte do Rexurdimento). Como arriba dixemos, a escena galega, a pesar de coñecer variacións na súa temática a partir de 1808, non fará o mesmo nas súas formas. Só *A Casamenteira* mostra unha estética relativamente diferente á do resto das obras, mais dada a escaseza de testemuños non sabemos se é unha peza única que constitúe a excepción que confirma a regra ou se, pola contra, existiron outros textos similares. É por isto que decidimos tratar o teatro destas dúas etapas da nosa literatura como se fose unha soa, sendo coherentes coa nosa proposta de periodización para o teatro galego exposta noutro lugar (Cfr. Baldomir Cabanas, X. X.; 2007a: 280-281).

2.d) A Contenda dos Labradores de Caldelas, de Feixoo de Araúxo:

2.d.1) Aspectos xerais:

A *Contenda dos Labradores de Caldelas* (tamén coñecida como *Entremés Famoso Sobre da Pesca do Río Miño*), obra da autoría de Feixoo de Araúxo, constitúe o primeiro texto teatral (que non primeiro testemuño dramático) da nosa historia. O título completo co que apareceu era: *Entremés Famoso en que se Contiene la Contienda que Tubieron los Labradores de la Feligresía de Caldelas con los Portugueses sobre la Pesca del Río Miño. Año de 167...*, de aí que exista diferenza na súa denominación segundo o autor que dela fale.

Esta peza fora dada a coñecer por Fermín Bouza-Brey (o seu primeiro editor) en 1953, quen traduciu ao galego (e resumiu) o título e as didascalias, xa que no manuscrito estaban en español.

O texto que editou Bouza-Brey está contido no manuscrito nº 16.717 da Biblioteca Nacional de Madrid. Segundo afirma o escritor arriba citado, non sería este testemuño un orixinal, senón unha copia, conclusión que tira do feito de cometer o copista “evidentes erros nos léxicos portugués e galego en que está escrito o diálogo, amais de deturpar, por supresión ou engádega, algúns versos”. Alén disto, considera que o copista non era galego nin portugués, polo feito de estaren as didascalias escritas en español e mais por utilizar algúns termos propios do castelán. A noso entender, este non é un argumento definitivo dadas as circunstancias sociolingüísticas do país. Tendo en conta a situación de bilingüismo conflitivo “diglósico” que xa padecía Galicia nesta altura, e sen desprezar o feito de que o español era a lingua case única no ámbito escolar por esta época, o copista podería perfectamente ser galego e asemade escribir en lingua castelá.

Trátese ou non dun orixinal, o caso é que estamos ante unha peza de innegábel valor dentro da Historia do teatro galego.

2.d.2) Algunhas cuestións sobre o autor :

A figura do autor desta peza estivo desde 1953 rodeada por un mar de dúbidas, aparecendo sempre cuberta por un aura de misterio e escuridade. Na copia que conservamos, esta obra teatral é atribuída ao licenciado Gabriel Feixoo de Araújo. A pesar dos enormes esforzos de Fermín Bouza-Brey (1953a) destinados á localización deste escritor dramático, actualmente somos incapaces de saber quen foi realmente.

Tras unha ardua procura, nós tampouco fomos quen de coñecermos algún outro dato sobre Gabriel Feixoo de Araújo. Aínda así, as nosas investigacións a día de hoxe condúcennos ao licenciado Diego Feixoo de Araújo, quen presenta determinados indicios que talvez o relacionen co autor d' *A Contenda*.

Diego Feixoo de Araújo debeu nacer sobre a década de 1620 na cidade de Tui, a pesar de que descendía dunha familia procedente de Ribadavia. Por un documento custodiado no Arquivo Histórico da Universidade de Santiago⁷⁷, sabemos que estudou na Universidade de Salamanca (da cal foi oidor) e que opositou sen éxito a unha das tres becas de xurista que entre 1643 e 1645 ofertou a por daquela única universidade galega. Nas súas informacións xenealóxicas non consta que tivese irmán ningún, polo menos antes de 1645.

Por outro documento, desta vez un preito da Real Audiencia da Coruña⁷⁸, coñecemos que casou con Isabel Araújo e Marzoa antes de 1648, e que en 1651 xa era avogado da Real Audiencia da Coruña, cargo que ocuparía até practicamente o momento da súa morte. Igualmente revela este documento (un preito pola herdanza do propio Diego Feixoo) que tivo unha filla chamada María Antonia Feixoo de Araújo, casada co licenciado Gabriel Pita da Veiga, tamén avogado da Real Audiencia e que presenta unha caligrafía relativamente similar á do copista que elaborou o manuscrito d' *A*

⁷⁷ Trátase do documento coa signatura Provisión de Becas C. Fonseca, S. H. 433, exp. 36.

⁷⁸ Este preito está custodiado no Arquivo do Reino de Galicia, depositado na sección de documentos da Real Audiencia coa signatura 0016799/0031.

Contenda hoxe conservado. Con todo, isto pode ser unha coincidencia, xa que Gabriel Pita escribiu neste preito cunha letra máis grande e redondeada. Finalizou os seus días Diego Feixoo de Araúxo na Coruña sobre o ano 1677, seis anos antes da elaboración da peza. Non parece que tivese un hipotético fillo chamado Gabriel, posto que non figura no preito en que disputan a propiedade das súas herdanzas a súa esposa Isabel de Araúxo e mais o seu xenro (en nome da súa esposa, a cal declara o seu marido “lexítima herdeira”) Gabriel Pita, tendo en conta que se contase cun fillo varón este sería, acorde cos costumes legais da época, o principal legatario.

Foi Gabriel un pseudónimo de Diego Feixoo de Araúxo? Tiña este un nome composto? Existen hipotéticas coincidencias entre este Diego Feixoo e o autor da obra. Para comezar, como máis adiante veremos, os personaxes semellan expresarse nun galego da zona de Tui, e Diego Feixoo era tudense. Ademais, estaba vivo e en activo do seu traballo no momento da creación da obra, e como avogado da Real Audiencia tería moita información sobre o feito real que inspirou *A Contenda dos Labradores de Caldelas*. Non debeu ter irmáns nin fillos varóns, e tiña unha formación suficientemente ampla como para escribir a peza.

Debemos puntualizar, con todo, que os argumentos que vimos de expor non son máis que conxecturas. De momento, non puidemos achar probas de peso que relacionen a Diego Feixoo de Araúxo ben co autor da obra, ben coa autoría d’*A Contenda*...

Existe, por outra parte, outra liña de investigación que podería levar a Gabriel Feixoo de Araúxo. Esta non é outra que a indagación sobre a descendencia de García Feixoo, quen (segundo sabemos por varias fontes) tivo 18 fillos, todos eles co apelido Feixoo de Araúxo. Sabemos que foi o pai de polo menos catro fillos varóns: Francisco, Ignacio, Miguel e Dionisio; os cales habitaban en lugares pertencentes á actual provincia de Ourense mais á antiga provincia de Tui. Non coñecemos os nomes de todos os seus fillos, polo que podería ter un hipotético descendente chamado Gabriel. De todos os xeitos, o autor d’*A Contenda*... posuía trazos dialectais da zona tudense, feito

que non debemos obviar, semellando inverosímil que estas particularidades diatópicas poidan ser comúns aos fillos do allaricense García Feixoo.

2d.3) Os personaxes:

A pesar de que no manuscrito só se citan tres personaxes cando se anuncian as *personas* (un portugués, unha portuguesa e Roleiro), o certo é que o número real de personaxes *in prasentiae* son seis. Ademais dos citados, na obra interveñen tres máis: un portugués que non ten diálogo, só aparece morto no chan; outro portugués, encargado de lle transmitir ao galego o desexo de conseguir a paz por parte dos derrotados; e mais outra portuguesa, que apenas intervén, posto que só lle leva os instrumentos musicais ao luso antes citado e a Roleiro, á parte de realizar o canto do baile co que se cerra o texto. Alén disto, teríamos tres personaxes *in absentiae*: Basco Brito e Alberte Pallas (antepasados do fidalgo, utilizados para ridiculizar as súas orixes) e o crego.

O fidalgo portugués é o único personaxe que se adecúa ao estereotipo de fidalgo do teatro desta época, estereotipo que xa vén de Gil Vicente. Caracterízase por ser autoritario (v. 51: "À de ser ò que eu quiser"⁷⁹), narcisista (v.v. 160-163: "Que lle parece? Não so/Vn homem muto brioso/muy galão e muy airoso?"), orgulloso da súa orixe nobre e un mullereiro (v.v. 156-159: "Buscan me mutas doncelas,/requebranme con amores/y, aunque beja mill labores/por Christo que son bo delas"). Contraponse este fidalgo a Roleiro, personaxe "rural" que non encadra no prototipo de labrador do teatro da época. Como apuntan Dolores Vilavedra (1997) e Laura Tato (1999:12), este personaxe nin representa o *castellano viejo*, depositario da honra, nin é parvo. Pola contra, cuestiona o autoritarismo do fidalgo, amparándose nas leis "antigas" (v.v. 71-74: "Eu pido vsos è costumes/calen barbas, falen cartas,/ò papel ò raçarà/que q[ue]dou da antigualla").

⁷⁹ Os exemplos están tirados da edición de Ramón Mariño Paz (1997a).

Alén disto, Roleiro pode ser igualmente caracterizado a través de diferentes datos proporcionados polos nomes que lle son outorgados na peza. En primeiro lugar, se buscamos a voz *roleiro* no *Dicionario Xerais da Lingua*, encontramos os seguintes significados para este vocábulo: “1-Dise do mar encrespado.(...) *s.m.* Comareiro, linde. 4-Carrasco”. A primeira acepción é válida para caracterizar este labrego, pois a súa desconformidade coa situación nova (dar os portugueses dúas redadas e os galegos só unha) desata a súa furia, comparábel á do mar encrespado. O segundo dos significados, o de “linde”, encaixa ben co contido da obra, xa que esta transcorre nunha zona fronteiriza entre Galicia e Portugal. Tamén nos resulta válida a acepción de “carrasco”, pois a dureza, atribuída como calidade inherente ao carballo, tamén a encontramos neste personaxe (despois da ferida que o fidalgo lle provoca nun brazo coa espada, el non só se mantén en pé, senón que é capaz de vencer, aínda así, ao seu agresor).

Seguindo coa caracterización de Roleiro, debemos dicir que este aparece sempre acompañado da súa “cachaporra”. Sen quereremos ir demasiado lonxe, esta circunstancia, a noso parecer, pode influír na forma do nome de pía desta personaxe. Deste xeito, cremos que Borgorio pode ser un xogo de palabras, procedendo da voz galega *verga* (vergallo, pau de grande grosor), cunha labialización do <e>, non rara en secuencias de <e> + vibrante (simple ou múltipla), común en palabras como **formento* (=fermento). Canto á grafía , débese ter en conta a anarquía gráfica no galego da época, debido á ausencia dun modelo ortográfico e/ou gramatical.⁸⁰

Por outra parte, no verso 400, un portugués chámalle a Roleiro “Gorgor” (v.v.: 399-400: “E trace coa biola vn pandeiro/baillara tamein *Gorgor*⁸¹ Roleiro”). En toda a peza, os portugueses non pronuncian o seu nome de pía, e só esta vez é denominado este personaxe deste xeito. Na edición de 1953 de Bouza-Brey achamos a forma “Gorgos”. Porén, tanto no manuscrito (é dicir, nas edicións facsimilares) como en edicións posteriores,

⁸⁰ Tamén podería explicarse a partir da forma Gregorio, a través dunha metátese do <r> e mais un cambio, por similitude fonética, do <g> polo .

⁸¹ A itálica é nosa.

podemos ler “Gorgor”. Talvez esteamos perante un erro do copista, posto que a outra hipótese que barallamos, consistente en que o encargado de realizar a copia quixese pór “Gorgor[io]” e omitise o grupo vocálico final, queda anulada pola alteración da métrica. Debemos adiantar a este respecto (aínda que a métrica será tratada nun apartado específico en próximas páxinas deste traballo) que M. J. Martínez (2000:431) detectou un caso de hipometría nos versos finais do texto, e que achamos unha medida menor á establecida para as silvas nos catro versos inmediatamente anteriores (396, 397, 398, 399), e incluso o verso 399 conta (como o 400) con 10 sílabas.

Tendo en conta o arriba mencionado, e sabendo que a palabra *γοργος* en grego antigo tiña os significados seguintes: terríbel, furioso, espantoso e violento; e se tamén contamos con que a embaixada do portugués tivo lugar logo do conflito entre as nacións veciñas, todo parece indicar que esta forma “Gorgos” non é casual, pois tería como función axudar a caracterizar ao galego. De ser así, teríamos que cuestionarnos se realmente todo o teatro desta época pertenceu ao chamado teatro popular ou se, pola contra, houbo pezas en Galicia que escapasen a este.

Aínda habería un outro factor no nome de Roleiro que contribúa á elaboración do seu retrato: trátase do feito de aparecer sempre nos diálogos denominado como “Labrador”. En primeiro lugar, cómpre lembrarmos que nestes *n’A Contenda...*, cando se indica que personaxe é a que intervén, non aparece o nome do mesmo, senón a súa nacionalidade (“portugués”, “unha portuguesa”, “outro portugués”), coa excepción da “moza” portuguesa que aparece no baile que cerra a peza. Igualmente debemos considerar a identificación feita naquela altura do galego co labrego, a cal aparecía con moita frecuencia nos vilancicos e cántigas de Nadal escritas na nosa lingua durante os Séculos Escuros. Así, na nosa opinión, o nome de “Labrador” connota a procedencia galega de Roleiro. Aínda máis, os portugueses que traballan no campo son denominados en toda a peza como “talegueiros”, non como “labradores”, o cal podería ser unha proba que corroborase o antes dito.

O resto dos personaxes, a noso entender, non merecen unha análise tan pormenorizada, debido á escasa cantidade de intervencións o cal impide, en certo modo, explorar a súa psicoloxía.

2.d.4) A acción da peza:

A *Contenda dos Labradores de Caldelas* desenvólvese no espazo da freguesía de Caldelas de Tui, e está baseada nun feito real, nun conflito fronteirizo pola supremacía dos recursos naturais: a pesca do río Miño. Sabemos deste feito auténtico (o cal tivo lugar en 1670, un ano antes da redacción da peza) grazas ás referencias que a el fai Bouza-Brey (1953a:III). Parece ser que este tipo de problemas eran habituais, sobre todo na altura da que datan tanto o suceso real como a peza, dadas as circunstancias políticas e económicas. Estas últimas (en grande parte derivadas das primeiras) deberon ser as que máis peso tiveron, se temos en conta as seguintes palabras de Francisco Carballo:

Tivo relevo, na alimentación a pesca fluvial, v.g. a tradicional do sábalos e a lamprea nos pescos do Miño. Pesca fluvial e caza eran parte da riqueza común a posuír polos menos afortunados en bens innda que as clases dominantes se reservasen permisos e monopolios (Carballo, F.; 1997:212).

A escaseza de recursos económicos que padeceu a Galicia de fins do XVII, sobre todo en zonas rurais, propiciou que a loita polos recursos naturais cobrase unha importancia maior da que terían en épocas de bonanza. A caza e a pesca convertéronse, entón, en dous dos principais modos de obtención de alimentos dentro dun sistema de economía de subsistencia como era o vixente no noso país (e non só) durante o período do Antigo Réxime. Alén disto, como vimos ao falarmos do contexto histórico da literatura do século XVII, o proceso de emancipación portuguesa (do cal falaremos en parágrafos posteriores) provocou que o Sur da Galicia non se desenvolvese plenamente no plano comercial e económico (Cfr. Carballo, F.; 1997:226). Lembremos que tamén Pegerto Saavedra (2007c: 113) fai fincapé en que as zonas fronteirizas foron as que máis sufriron este conflito bélico. Non é raro, pois, que as dúas

poboacións limítrofes rivalizasen por conseguiren a supremacía dos bens pesqueiros.

A obra comeza co primeiro monólogo do fidalgo portugués, no cal manifesta o seu malestar por ter que compartir a riqueza piscícola do Miño cos galegos. Afirmar que incumprirá os antigos pactos de xeito que, por cada redada que desen os galegos, os lusos darían dúas. Co obxectivo de autorizar o seu mandato, alude este personaxe á súa situación de superioridade, a cal vén dada en dous planos. En primeiro lugar, o portugués é un fidalgo, de maneira que a súa condición de nobre leva aparelada unha serie de privilexios dos que carecen os labradores galegos. Por outra banda, móstrase este personaxe “ofendido” polo feito de ter que compartir a pesca miñota coas xentes desta banda do Miño, posto que o proceso de minusvalorización e de ridiculización dos galegos, levado a termo sobre todo desde Castela, mais tamén desde Portugal, estaba xa moi avanzado e consolidado.

A continuación, sae o portugués e entra Roleiro, anunciando que está disposto a facer valer as antigas regras, incluso pola forza, se é preciso:

Juro à San que an de redar
somentes hunha redada
ou à de auer o diabro
na fenteira; amais na agoa
an de beber muita e dela
sen que dela teñan gana (v.v. 75-80).

Sae da escena o galego e entra o fidalgo, que gaba a valentía dos seus homes e a si mesmo. Volve entón o galego, e comeza o conflito. O portugués fere o labrador no brazo coa espada e este, en defensa propia, dálle unha malleira ao luso. Resulta sorprendente, dado que esta sociedade tardofeudal e estamental estaba fortemente xerarquizada, que un labrego ferise un fidalgo, un representante da aristocracia. Esta agresión a un nobre feita por un campesiño non é exclusiva desta obra, senón que podemos encontrala igualmente (como veremos máis adiante) no *Entremés do Portugués*.

En relación con esta pelexa, cabe dicir que na peza o autor mostra en todo momento simpatía polas clases populares. Por esta causa, estimamos que a obra quere mostrar a situación de “revoltas” antifidalgas que viviu este país

durante esta fase da historia. Da vertente social d' *A Contenda dos Labradores de Caldelas* xa falara Dolores Vilavedra (1997). E é que neste século XVII, lembremos, as manifestacións de desconformidade coa presión fiscal padecida polos labregos, así tamén cos abusos que padecían os campesiños a mans dos nobres, foron moito máis numerosas do que foran na centuria anterior. Dada esta conxuntura, os espectadores potenciais da obra de Feixoo de Araúxo poderían ver con moi bos ollos o feito de que un integrante da baixa nobreza laica recibise unha malleira (simbólica ou real) de mans dun labrador, especialmente se temos en conta que a fidalguía era a encargada de administrar as rendas de boa parte da aristocracia establecida na Corte e con posesións en Galicia. Aínda así, a pesar da defensa do propio realizada por Borgorio Roleiro, este non rompe o tratamento de cortesía co fidalgo, como se pode desprender da lectura dos seguintes versos:

Beijo as mans de bosastede,
como esta bosa mercede?
Ten saúde? (v.v.180-182).

Por outra parte Roleiro, logo de agredir ao portugués, teme represalias de tipo xudicial (a pesar de ser esta unha agresión en defensa propia). Malia isto, confía na axuda do abade, de quen é "luminario". A noso xuízo, esta "alianza" pretendida polo labrego co crego pode ter o seu fundamento nun feito histórico real, coñecido como a polémica dos desposos. Aínda que, tal e como indica Francisco Carballo (1997:242), o desaloxo dos foros era pouco común e o tira e puxa por facelos valer reduciuse aos bieitos, aos bernardos e ao Conde de Altamira; estamos nunha época onde son constantes as liortas entre as clases privilexiadas (clero e fidalguía) por mor do conflito arriba mencionado. Como apreciamos en páxinas anteriores, sinala Francisco Carballo (1997:242) que o clero posuía máis da metade das terras cultivábeis e a fidalguía parte do resto. Estes últimos buscaban ser rexentes na cobra dos foros pertencentes á Igrexa, igual que xa facían coas da nobreza cortesá. De aí a disputa. O paralelismo entre a situación real e a situación da obra é, pois, evidente: Roleiro, agresor do fidalgo e representante do campesiñado,

procura unha alianza con outro poderoso inimigo da baixa aristocracia laica, como é neste caso o clero.

Mais, como podía ser esta confrontación entendida como un chamamento á loita, e aproveitando que a Guerra da Restauración da monarquía portuguesa estaba recente, Feixoo de Araúxo converteu (ou iso cremos) esta disputa entre estamentos nun conflito internacional entre Galicia e Portugal. Non en van, a emancipación portuguesa é outro aspecto histórico que aparece reflectido n'*A Contenda os Labradores de Caldelas*, tendo lugar a mesma de xeito definitivo no ano 1668. Unha das súas consecuencias radica na consideración mutua entre galegos e portugueses após da Guerra de Restauración, a cal se resolve n'*A Contenda...* coa animalización (sarcástica) dos habitantes dos dous pobos, xa que o fidalgo cualifica os galegos de cans (v.v. 29-30: "ate a quitar dos galegos,/ que são òs *cains* que me trabão"), mentres que Roleiro equipara os lusos con animais (v.112: "Pondo vnha man na *illarga*"⁸²). Tal e como vimos anteriormente, segundo afirma Pegerto Saavedra (2007c: 113) é probábel que as elites fomentasen e afondasen as diferenzas entre os galegos e os portugueses unha vez acabado este conflito bélico, mentres que entre o pobo chan pode ser que a situación fose totalmente diferente. Isto é o que semella desprenderse do final da obra: a festa e a reconciliación.

Alén das alusións ao proceso de emancipación luso, é salientábel o feito de que Feixoo de Araúxo debeu proceder á diferenciación do galego e do portugués atendendo tamén ao imaxinario social dos dous personaxes, xa que o fidalgo non só fai alusión a Gimarães (berce da nación portuguesa), senón que incluso chega a incluíla nos seus xuramentos (v.v. 11-12: "Pelos ebanjeos santos/ que en Guimarains se cantão"). En contraposición a isto, Roleiro non nomea Compostela, nin tampouco ningunha cidade emblemática de Galicia ou do Imperio español, mais si aparecen nos seus diálogos constantemente referencias a Caldelas. Debemos lembrar en relación con isto que, tradicionalmente, as freguesías e parroquias eran consideradas no noso

⁸²Rexión abdominal, lateral, do corpo de certos animais. As itálicas son nosas.

territorio como o sistema comunitario por excelencia, até o punto da existencia de rivalidades entre parroquias veciñas. Incluso a presenza dun habitante procedente doutra parroquia podía chegar a xerar desconfianza, ben exemplificada n' *A Fonte do Xuramento* (1882) de Francisco María de la Iglesia, unha peza bastante posterior mais baseada neste sistema tradicional da sociedade.

Por outra parte, tamén pode existir de fondo no personaxe do portugués, a noso xeito de pensar, unha crítica ao empobrecemento da fidalguía xa que, como vimos uns parágrafos atrás, a pesca fluvial era un dos recursos de sustento entre os menos favorecidos. Cómpre lembrarmos que é precisamente a explotación deste tipo de peixe o desencadeante da confrontación que constitúe o centro da acción da obra.

A continuación, e seguindo coa acción da peza, asistimos a unha batalla fluvial, desenvolvida no río Miño (a cal non é vista polo espectador, senón que é contada por Borgorio Roleiro), en que os galegos vencen os portugueses máis esforzados. *De facto*, os primeiros son os “defensores” das leis de pesca, e no combate móstranse idealizados. Así e todo, non podemos ler a obra en clave “protonacinalista”, xa que o labrador asume en todo momento a súa condición de cidadán do imperio:

À de dios y à del rey
cun portuguez rebelado (v.v.216-217).

Mais o que si podemos pensar é que *A Contenda dos Labradores de Caldelas* foi deseñada como un medio de combate contra o xa por todos coñecido complexo de auto-odio. Despois de todo o galego, depositario (como xa vimos) das nobres calidades do sentido da xustiza, intelixencia e audacia; vence o portugués, representante de calidades consideradas como negativas (egoísmo, luxuria, fachenda, ...).

As consecuencias da batalla son nefastas para os lusos. De feito, na seguinte escena vemos un portugués morto e unha compatriota súa fai pranto por el. O carácter orgulloso do fidalgo desemboca na matanza dos seus

subordinados que, contra a súa vontade, vense obrigados a combater contra os irmáns desta banda do Miño.

Tampouco os galegos respiran aliviados após da loita. A pesar da vitoria dos seus, Roleiro teme consecuencias de tipo xurídico polos seus actos, como xa apreciamos unhas liñas máis arriba. Con todo, a obra péchase cun final feliz, de modo que a embaixada doutro portugués consegue a paz co labrador (a paz entre Galicia e Portugal), afirmándose a nova situación de tranquilidade cunha festa.

Para concluírmos con este subapartado, e atendendo a un aspecto estrutural, cabe facer mención a que Xoán Carlos Verdini Deus (1980:55) afirma que a peza conta con tres partes diferenciadas:

- 1) Os primeiros 136 versos, onde asistimos a unha introdución do asunto da obra
- 2) os seguintes 159 (do verso 136 ao 295), que constitúen o nó da peza
- 3) os últimos 138 versos, os cales recollen o desenlace do conflito.

Tamén Henrique Rabunhal (1994:18), tendo en conta igualmente a acción, realiza unha división similar (aínda que máis complexa) d'*A Contenda...*, pois considera que a estrutura conta con tres partes centrais, á súa vez subdivisíbeis en varios períodos. Estes tres momentos principais serían:

- 1) versos do 1 ao 136, que comprenden os respectivos monólogos do fidalgo e Roleiro, onde se presentan os personaxes
- 2) versos do 136 ao 343, que consistiría no conflito en si e no pranto da portuguesa
- 3) versos do 344 ao 433, os cales supoñen a reconciliación das dúas nacións irmáns e a festa que cerra a obra, consecuencia da paz recentemente adquirida.

2.d.5) Espazo e tempo:

O feito de o texto ter referencias espazo-temporais é un dos argumentos utilizados por algúns autores para afirmar que a peza non é un entremés.

A acción desenvólvese nun espazo ben concreto, dado xa no título (Caldelas de Tui), unha rexión fronteiriza entre o Miño galego e o Miño portugués.

Canto ao tempo, xa tamén no propio título temos unha referencia clara: *Año de 167...* Ademais, contamos con outros dous indicios que nos permiten situar temporalmente esta obra. En primeiro lugar, o suceso real que inspirou o texto dramático tivo lugar no 1670, e a peza data de 1671 (Cfr. Bouza-Brey, F.; 1953a:III). Ademais, Roleiro chama ao portugués *rebelado* (v.v. 216-217: “À de dios y à del rey/cun portuguez rebelado”), denominación dada aos lusos durante a Guerra da Restauración portuguesa (Cfr. Bouza-Brey, F.; 1953a:VIII). Alén disto, sabemos que esta guerra debía estar aínda recente na mente dos receptores d’*A Contenda...*, como demostran os versos 61 e 62 :

Desque se acabou a guerra,
gerra quer este canalla

Así, en conclusión, temos que a acción da peza desenvólvese nun espazo fronteirizo entre Galicia e Portugal, nun momento próximo no tempo á independencia portuguesa.

2.d.6) Métrica:

O verso variado é outro dos argumentos que utilizan varios autores para xustificaren o feito de non ser esta obra un entremés. Xa Bouza-Brey (1953a:V) dá noticia do tipo diverso de metro que encontramos n’*A Contenda dos Labradores de Caldelas*. A peza consta de tan só 433 versos, dos cales, segundo anuncia o primeiro editor da obra, os 136 primeiros son en romance

octosílabo con rima en *a*, do 137 ao 225 en redondillas, do 296 ao 343 en pareados hendecasílabos, do verso 344 ao 402 en silvas e, finalmente, do 403 ao 433 en combinación de silvas e quintillas.

A pesar disto, a análise a nivel métrico desta obra non é tan sinxela. Tal e como detectou María José Martínez (2000:430-431), o texto presenta diversas alteracións con respecto á métrica tradicional, xa que esta autora identificou casos de hipermetría (v.v.: 246, 270, 304, 309, 312, 323, 338, 341, 361, 378, 401 e 402) e hipometría (v.v.: 284, 318, 326, 357, 358, 362, 374, 379, 382, 383, 386, 396, 397, 398, 399 e 400). Alén disto, achou a investigadora citada outros erros de medida e rima.

Para concluírmos con este apartado da métrica cabe facer referencia a que, atendendo a esta polimetría, e relacionándoa co contido, María José Martínez (2000:431) realizou a seguinte división estrutural d' *A Contenda...*:

- 1) versos do 1 a 136, presentación do fidalgo e de Roleiro, en romance
- 2) versos do 137-295, en redondillas: desenvolvemento da loita entre galegos e portugueses
- 3) versos do 296 ao 343, en hendecasílabos pareados: onde se narran as consecuencias da loita para os portugueses
- 4) versos do 344 ao 402, en silvas: consecuencias para os galegos e reconciliación.
- 5) O canto final (v.v: 403-433) sería en vilancico.

Esta división non é, a noso modo de ver, en absoluto contraditoria coa de Verdini (1980:55) ou coa Rabunhal (1994:18), senón complementaria.

2.d.7) Linguaxe e aspectos gráficos:

Desde Bouza-Brey (1953a), tendeu a crer que esta obra era bilingüe en galego e portugués. Non obstante Manuel Ferreiro (1996) lanzou a hipótese de que se trata dunha peza monolingüe en galego. Se ben é certo que nalgúns casos encontramos trazos propios do portugués (conxugación de certos verbos; ditongacións do tipo *tamein*, *tein*,...; ditongo /awɨ /;...) , o certo é que

todo parece indicar, como apunta o mencionado estudoso, que a única lingua en que foi escrita a peza é a galega.

Mais non podemos deixar de referir que ora no teatro en español da época, ora no portugués, para expresar a “rusticidade” das personaxes galegas, botábase man dun híbrido que non era realmente nin galego, nin español nin portugués. Ante isto xorde a seguinte pregunta: poderíamos estar, con este portugués híbrido, ante un recurso similar deseñado coa finalidade de contestar esta situación? Existen motivos fundados para pensar que esta pregunta pode ser contestada afirmativamente, como veremos ao tratarmos o *Entremés do Portugués*.

Sexa como for, todo parece indicar que Feixoo de Araúxo utilizou o galego occidental, con variantes dialectais da zona tudense.

Canto aos aspectos gráficos, cabe dicir que o documento manuscrito inclúe, para a caracterización da fala dos portugueses, o uso do dígrafo <nh> como representación do fonema fricativo palatal xordo (<ñ> é a grafía no galego moderno). Mais, porén, o fonema lateral palatal /ɲ/ non aparece, como sería esperábel, representado mediante o dígrafo <lh>, senón a través da grafía <ll>. Isto dános pé a crer que a intención do copista era deseñar un produto para ser lido.

2.d.8) Representacións:

A través do seu título, en concreto mercé á palabra *famoso* que nel se inclúe, sabemos que a peza foi representada no seu tempo, xa que este é o valor semántico deste adxectivo no tocante ao teatro desta época. Mais nada sabemos a día de hoxe desas representacións.

Si coñecemos, tal e como informa Henrique Rabunhal (1994:20), que, baixo o título de *Entremés Famoso sobre a Pesca no Río Miño* unha versión desta obra, realizada por Manuel Lourenzo, foi posta sobre o taboado na Coruña no mes de Decembro de 1973, a cargo do Grupo de Teatro Circo (1967-1977).

Finalmente, tamén dá noticia o mesmo autor de que esta mesma versión foi posta en escena en Porto en 1974.

3.d) O *Entremés do Portugués*:

3.d.1) Aspectos xerais:

O *Entremés do Portugués* é outra das pezas teatrais do Séculos Escuros que conservamos actualmente.

A obra que nos dispoñemos a tratar nesta apartado estivo perdida durante centurias, até o ano 1985, no cal foi dada a coñecer por José Luis Pensado, o seu primeiro editor. Segundo o propio Pensado, este entremés dataría da segunda metade do século XVIII. Estamos, pois, ante un testemuño teatral que permaneceu inédito preto de dous séculos. Neste sentido, a súa historia particular non difire en demasía da sufrida pola máis antiga peza dramática galega que coñecemos hoxe en día: *A Contenda dos Labradores de Caldelas* de Feixoo de Araúxo, xa que esta creación teatral, como xa puidemos apreciar no apartado anterior, malia datar do ano 1671 non foi dada a coñecer até 1953.

Mais non fican aquí os paralelismos entre estas dúas pezas. Así, se do autor d'*A Contenda dos Labradores de Caldelas* coñecemos pouco, o *Entremés do Portugués* chegou a nós sen asinar. Por outra parte, os descubridores de ambos os dous testemuños afirman, respectivamente, que as dúas obras non están recollidas en manuscritos orixinais, senón que nos chegarían a través de dúas copias. Ademais J. L. Pensado (1985), como Bouza-Brey (1953a) fixo con *A Contenda...*, apunta a posibilidade de que, se as didascalias do texto están escritas en español, isto é debido á acción dos hipotéticos copistas, que as traducirían do galego.

3.d.2) Os personaxes:

Conta a obra con catro personaxes, os cales aparecen nomeados polo xentilicio da súa procedencia. Estes son: o Portugués, o Sevillano, o Francés e, por último, o Galego.

A comezar polo primeiro deles, temos que se trata dun fidalgo portugués que non só responde ao estereotipo desta época, senón que é moi similar ao d' *A Contenda dos Labradores de Caldelas*, co que comparte igualmente o elemento da antigalegüidade. É, pois, narcisista e falabarato, afirma proceder dun rico fogar e ser o máis valente.

Tamén asegura posuír esta última calidade o Sevillano, igualmente narcisista e de carácter aparentemente irascíbel. Desde o punto de vista físico, temos unha breve autocaracterización deste personaxe nos seguintes versos:

Mira bien ésta figura,
aqueste par de mostachos,
aqueste arrojar de cuerpo (v.v.: 206-208)

Aínda así, o seu retrato físico e actitudinal máis completo dánolo o Portugués, nunha pasaxe en que se compara a si mesmo co Sevillano:

Grazas a Deus que parece
la un home ben armado,
naon é máis forte que eu;
que máis forte? Nin é tanto.
Ben forte è, mais naon chega
a sola do meu zapato,
que sou mas alto, è mais forte,
e el e algo corcobado,
e ten as pernas mal feitas,
e duna delas e zambo.
Que? Eu tenho melhor pesoa,
e estou melhor afeitado,
que el è un vilaon ruin,
un porco de arriba abaxo (v.v.: 65-78).

O terceiro personaxe é o do Francés, savoiano, tan narcisista que incluso afirma ser mellor combatente que personaxes lendarios do imaxinario francés e castelán. Trátase, aínda así, dun actante practicamente baleiro de psicoloxía, cun papel eclipsado polo Portugués e mais o Sevillano.

Finalmente temos a análise do Galego. Se ben o Portugués é un personaxe prototípico, o Galego escapa, como o protagonista d' *A Contenda dos Labradores de Caldelas*, ao tipo de galego existente no teatro español e portugués desta época, posto que se aquel establecía que os galegos deberían ser parvos e submisos, os protagonistas das dúas pezas antes citadas demostran ser sumamente intelixentes e audaces. Alén disto, como Roleiro, o Galego do *Entremés do Portugués* non atende ás convencións sociais da época e, sendo labrego, agride (en circunstancias diferentes ás d' *A Contenda...*, iso si) e humilla un fidalgo. E as similitudes non fican aí, senón que os dous combaten (e vencen) as espadas con paus, marca do seu carácter rústico. Ante isto, estamos en condicións de formular a seguinte incógnita: son unha casualidade as coincidencias entre Borgorio Roleiro e o Galego, ou ben existiu un tipo de galego diferente no noso teatro que contradixese os tópicos adversos da dramática española ou lusa? Realmente, a última das opcións é sumamente atractiva e, aínda por riba, tería o aliciente (tal e como anteriormente vimos) da equivalencia entre labrego e galego existente nos vilancicos de Nadal e Reis. Ademais, as pezas encaixan mellor se temos en conta que o protagonista d' *A Contenda dos Labradores de Caldelas* é sempre denominado (como quedou dito no apartado 2.d.3 deste traballo) nos diálogos co nome de "Labrador". De todas as maneiras, a falta de textos dramáticos desta época impídenos coñecer se o noso teatro contou verdadeiramente cos seus propios personaxes tipo ou se, pola contra, estamos ante dúas casuais excepcións. Ou aínda existe a posibilidade de que o creador do *Entremés do Portugués* soubese d' *A Contenda dos Labradores de Caldelas* e tomase dela determinados elementos. De todos os modos, debido á falta de textos, non estamos en condicións de dar resposta a ningunha destas hipóteses.

3.d.3) A acción da peza:

A obra comeza co parlamento do fidalgo portugués, no cal este personaxe afirma que renunciou ás comodidades da súa casa fidalga para demostrar que el é o máis valente do mundo. Alén disto, realiza unha autogabanza (el considera que é o máis guapo e máis destro na arte da esgrima), e incluso chega a declarar que:

Mais de doce mil gallegos
so de verme se finaron (v.v. 32-33).

No medio do parrafeo do luso, entra en escena o Sevillano, como arriba dixemos tamén de carácter narcisista e aparentemente irascíbel. O Portugués busca a confrontación esgrímica con el, e o Sevillano cae na provocación de boas a primeiras. Mais, cando se dispoñen a comezar a loita, entra en escena o Francés, que aparece coa súa espada núa e que asegura ser moito mellor combatente que personaxes lendarios como Bernardo del Carpio, o Cid, os Doce Pares de Francia e incluso Roland. Ante a chegada do novo combatente, o Sevillano, conciliador (quizais por medo), decide que unha persoa imparcial exerza de xuíz e sentencie cal deles é o máis guapo. Temos, pois, un episodio análogo ao do xuízo de Paris, pertencente á mitoloxía grega, no cal as deusas Atenea, Hera e Afrodita, despois de discutir cal delas era a máis bela, optaron por que fose o primeiro mortal que pasase quen xulgase cal era a máis fermosa das tres. E se Paris foi a primeira persoa que apareceu ante estas tres divindades femininas na historia mitolóxica, no *Entremés do Portugués* foi un Galego, procedente das segas, o primeiro que se cruzou ante o Portugués, o Sevillano e o Francés. Se a Alexandros as deusas ofrecéranlle a cambio do seu xuízo, respectivamente, a sabedoría, a coroa da humanidade e a muller máis bela do mundo; os restantes personaxes desta obra daranlle ao Galego un cruzado, un real e un patacón, tamén de maneira respectiva. Logo de escoitar estas ofertas, o Galego, canso, senta nunha pedra e pide un pouco de auga. Acto seguido, solicita o fillo da Galicia o pagamento por adiantado do que lle

tiñan prometido e, tras preguntarlles aos personaxes en conflito a súa procedencia (Portugal, Sevilla e Savoia), o galego ditamina:

Pois non atrevo à escoller
que lles he mui ruín ganado;
e ó mellor de todos elles
e ó que está aquí sentado (v. v.: 219-223).

Ante este veredicto, os tres montan en furia e insultan duramente ao Galego. Por unha vez, o Sevillano, o Francés e o Portugués están de acordo en algo: na súa vontade de matar ao improvisado xuíz. De feito, este último chama ao seu dereito (debido á súa galegofobia) de finar a vida do noso conterráneo. Mais o fillo da Galicia, cun pau no que levaba colgados os zapatos e mais co seu cinto, humilla e maltrata aos que o ameazaban. Neste lance, podemos observar unha sátira e, asemade, un reflexo, da decadencia da fidalguía portuguesa, posto que o luso, en toda a súa pobreza, afirma que:

O meu señor que naon trago
os bragoes, è a camisa
tei mais de dous mil furados (v. v. 256-258).

Así, asistimos á degradación total do Portugués, posto que se nun primeiro confesaba proceder dun rico palacio, agora vemos que os seus haberes non chegan nin a uns “bragões” (calzóns); se antes escondía as súas miserias, agora estas saen a relucir mediante os furados da camisa; e se ao principio declaraba ser o máis valente do mundo, ante o Galego afirma que: “De puro medo me cago” (v. 252).

O Francés, pola súa parte, é forzado a “tomar a caballo” o Portugués, e o Sevillano, o menos humillado en aparencia, vese na obriga de levantar a camisa. Mais a verdadeira ridiculización do andaluz vén provocada por afirmar o Galego que o Sevillano “era moito o seu criado”, polo que estamos perante unha inversión dos papeis, posto que a declaración do Galego é feita pese a que Sevilla era unha cidade que contaba co favor do rei, e a pesar de que os galegos levaban asociado o apelativo de criado.

Finaliza a obra cun canto do fidalgo, por mandato do Galego, no que o Portugués expresa que “non quere máis valentías”.

Unha vez visto isto, se ben poderíamos pensar nunha lectura superficial que esta obra escenifica unha anécdota, nunha lectura máis profunda vemos que esta peza sobrepasa os límites do puramente anecdótico. Se reparamos ben, non é casual a nacionalidade dos personaxes. Temos un portugués, un español (sevillano) e mais un francés. E os tres discuten sobre cal deles é o mellor desde unha óptica narcisista. Mais aínda posúen un outro trazo en común: son habitantes (talvez representantes?) das tres potencias absolutistas daquela altura: Francia, Portugal e España (lembremos que Gran Bretaña, após da Revolución Inglesa de 1685, gozaba dun réxime parlamentario). De feito, Francia era a primeira potencia mundial, e o español e o portugués aínda continuaban a ser os dous maiores imperios. En fronte deles, un galego, natural dun territorio sometido, e que exercerá o papel de xuíz, mais non co significado de “árbitro” (como pretendía o Sevillano), senón coa acepción máis propia deste termo (“aquele que imparte xustiza”).

Esta peza, xa que logo, podería ter unha vertente social. En primeiro lugar, o Galego (labrego) ridiculiza e agride un fidalgo portugués. Lembremos que a agresión recibida por un representante da baixa nobreza a mans dun campesiño aparecía xa n’*A Contenda dos Labradores de Caldelas*. Mais se Borgorio Roleiro (o protagonista da obra de Feixoo de Araúxo) bate no fidalgo despois de ser ferido nun brazo, o Galego do *Entremés do Portugués* responde tanto ás agresións verbais dos personaxes en conflito como á vontade manifesta de matalo expresada polo Francés, o Sevillano e o Portugués. Polo tanto, o que movería a Roleiro e mais ao Galego sería o instinto de supervivencia.

A pesar disto, volvemos dicir novamente, como xa fixemos ao tratarmos a peza de Feixoo de Araúxo, a agresión dun nobre pode resultar estraña nunha comunidade do Antigo Réxime, nunha sociedade con privilexios, estamental e fortemente xerarquizada. De todas as maneiras, debemos recordar que o século XVIII estivo presidido por unha enorme conflictividade social, moito maior que a do XVII. Os foros, xestionados sobre todo polos fidalgos, afogaban a economía dos labradores, aos que só lles

quedaban dúas saídas: ou ben retrasar os pagamentos a través dos chamados preitos, ou ben as chamadas revolucións campesiñas. Na nosa opinión, como Feixoo de Araúxo, o autor do *Entremés do Portugués* querían reflectir nas súas obras estas revoltas antifidalgas. Aínda así, esta vertente social podería ter adversas consecuencias, por poder seren entendidas as pezas como un chamamento á loita. No caso do *Entremés do Portugués*, na nosa opinión, esta situación resólvese co aproveitamento da ecuación que iguala o fidalgo portugués a un ser fahendoso (enraizada xa no teatro español) e mais co carácter didáctico da obra, do cal falaremos máis adiante.

Alén disto, o Galego non só desafía a xerarquía social, senón tamén a política, xa que ridiculiza os cidadáns das tres potencias absolutistas da época. Deste xeito o fillo de Galicia, territorio humilde, somete aos habitantes de poderosos imperios. Ademais, non sería casual a presenza do Sevillano, posto que a cidade hispalense gozaba na segunda metade do século XVIII do favor da Coroa española, precisamente en detrimento de Galicia, principal causa da actividade pirata levada a termo pola burguesía galega nesta altura.

Por tanto, cremos que a peza representa a inversión do mundo a dous niveis: por un lado, o campesiño somete o nobre, polo outro, o Galego deféndese e búrlase do Sevillano, do Portugués e do Francés; o cal ten máis valor se temos en conta que os galegos eran nesa época (e non só) obxecto de agravios e ridiculizacións.

Precisamente, como consecuencia destas humillacións e burlas, xurdirá entre os habitantes da Galicia o chamado *complexo de auto-odio* o cal, como sabemos, consistirá na asunción destes agravios como se fosen verdades empíricas, levando isto consigo a vergoña e rexeitamento por parte dos galegos de todo o que teña que ver directa ou indirectamente co noso país (cultura, lingua, historia,...). Podería ser esta obra unha medida de loita contra este complexo de inferioridade que padecía (e que aínda padece hoxe, mais dun xeito máis tenue) boa parte da sociedade galega? A noso entender, esta pregunta debería ser contestada afirmativamente, posto que o galego cualifica o Sevillano, o Francés e o Portugués de “ruín ganado” (v. 220) e considérase (e

demostra) ser mellor que eles. O Galego, pois, non é un falabarato como os outros, e reúne calidades positivas como a do sentido da xustiza, a valentía ou a misericordia, xa que castiga os seus adversarios, mais non se excede.

Ademais de todo o que vimos de sinalar, o texto aínda admitiría unha outra lectura complementaria, posto que podería funcionar como unha especie de *exemplum*. Os *exempla* eran narracións curtas, de contido didáctico e con efecto de catarse, producidas na Idade Media. Relacionado con isto, debemos lembrar que estamos en pleno século XVIII, no auxe da Ilustración. De feito, xa Manuel Lourenzo e Francisco Pillado (1979:32) falan dun teatro didáctico creado na decimo oitava centuria. Así, quizais para suavizar a superioridade do Galego, achamos pasaxes nas que se pretende inculcar a humildade e a xustiza nos receptores da peza. Unha delas, deste xeito, achámola no diálogo entre o Galego e o Francés, cando o primeiro, obrigándolle ao Francés a tomar a cabalo ao Portugués, afirma ante as protestas do galo:

Si, que quien rebuzna tanto
que sirva agora de bestia
non lo tendremos à espanto (v. v. 266-268).

Existe unha equiparación, xa que logo, entre o fachendoso e o asno. Mais este carácter didáctico faise máis patente no canto do portugués:

No meu cú, por ser valente
e arriscado me azoutaron,
naon quero mais valentias
que elas me costan muy caro (v. v. 292-295).

Así, temos que o valente e arriscado remata recibindo, tarde ou cedo, o seu castigo, polo que a finalidade didáctica é máis que evidente. De todas as formas, como creo que xa temos dito, pensamos que este didactismo só serve como escusa para reflectir as revoltas campesiñas. O Portugués aparece castigado non por ser fidalgo, senón por ser fachendoso, polo que esta sería unha das poucas maneiras que tería o autor do *Entremés do Portugués* de mostrar unha agresión a un nobre. Á parte, o fidalgo debería ser forzosamente portugués, posto que existía no teatro español (como xa dixemos máis dunha

vez) o t3pico do fidalgo luso vaidoso. Ou o que 3 o mesmo, se o fidalgo non fose de al3n Mi3o, ser3a moi dif3cil que puidese ser humillado por un campesi3o enriba do taboado.

3.d.4) Espazo e tempo:

Alg3n dos poucos autores que se achegaron a esta peza ten dito que a obra carece de referencias espazo-temporais. Esta afirmaci3n 3 completamente err3nea, pese a que estas son, no *Entrem3s do Portugu3s*, moito m3is vagas e inconcretas que n' *A Contenda dos Labradores de Caldelas*. Na obra de Feixoo de Ara3xo, xa que logo, sabemos que a acci3n da peza se desenvolv3a nun lugar lim3trofe entre Galicia e Portugal, nun per3odo no que a independencia lusa estaba a3nda recente. Aqu3, no *Entrem3s do Portugu3s*, achamos xa unha referencia espacial nos primeiros versos do mon3logo do fidalgo ("tanto b3caro de Beyro"; v. 7), concretamente a Beiro, parroquia situada ao norte do actual Concello de Ourense.

Se ben non podemos localizar de xeito tan preciso o lugar e o per3odo no que se desenvolve a acci3n, si podemos reconstru3r timidamente o tempo e o espazo a trav3s destes versos, postos en boca do Galego:

Eu sonlles de junto Ourense
mais ac3 de Santiajo,
e ve3oles de Castilla,
(...) (v. v. 169-171).

Como podemos apreciar, non estamos ante unha completa abstracci3n espacial, pois co3ecemos que a acci3n acha o seu desenvolvemento nun punto intermedio entre Ourense e Castela, polo que ter3a lugar ou ben na rex3on hist3rica de Le3n ou ben nun punto da actual provincia de Ourense situado entre a fronteira actual con Castela e a cidade ourens3. Por outra parte, deducimos que os personaxes non se sit3an en Castela non s3 porque non ter3a sentido que o Galego dixese que vi3a de Castela se a3nda seguise al3,

senón tamén porque o Portugués, no verso 142, afirma: “for da frenta, la en Castela”, o cal evidencia que non está nese lugar.

Igualmente achamos referencias temporais imprecisas neste texto. O Galego asegura que vén de Castela canso de traballar, polo que supoñemos que vén das segas. Mais como podemos ver en Francisco Carballo (1997:213), non existiu emigración entre 1717 e 1749 (debemos supor que tampouco segas), polo que sabemos polo contido do texto (e non polo estudo lingüístico) que a peza foi elaborada a partir da década de 1750. Outro dato que debemos ter en conta para situar o *Entremés do Portugués* na segunda metade do XVIII radica en que o Francés procede de Savoia, territorio que foi conquistado polo exército galo en 1796. Aínda así, debemos ter cautela con isto, xa que a presenza de franceses en Savoia era máis que frecuente antes da súa conquista.

3.d.5) Métrica:

O *Entremés do Portugués* está composto por tan só 312 versos, dos cales a maioría son octosílabos e en romance. De todas as formas, os versos 167, 168, 270, 280, 306, 308, 310 e 312 son de cinco sílabas, polo que vemos que a peza non está escrita nun único tipo de metro nin nun único tipo de verso. Mais, en relación co octosílabo e co romance, debemos lembrar que tanto un como o outro eran comúns na lírica popular, polo que o seu autor podería estarlle a inferir con isto á obra un ton popularizante.

3.d.6) Linguaxe e aspectos gráficos:

Canto á linguaxe, observamos que o Portugués e o Galego teñen unha fala castelanizada, moito máis acusada no caso do segundo. De todas as maneiras, existe similitude entre a linguaxe do luso e a do galego, pese a que o autor tencionou diferenciar a fala dun e doutro (por exemplo, o Portugués di “louvado”, o Galego, “loado”; o Portugués di “Castela”, o Galego

“Castilla”;...). Aínda así, achamos no Galego un trazo actualmente propio do portugués (ou do galego dos Ancares), como é a nasalización vocálica no adverbio de negación “non” (“naon”-> /nãwŋ/) . É de destacar, por outra parte, o feito de que nesta peza, como n’*A Contenda...*, a fala do Portugués apareza caracterizada polo uso do dígrafo <nh> para representar o fonema fricativo palatal xordo (<ñ>), mentres que o lateral palatal /ɲ/ posúe dúas representacións (<ll> ou <l>). Este feito pode dar a entender, como xa dixera Laura Tato (1999:14), que Galicia contara cunha literatura de cordel similar á portuguesa, xa que a distinción gráfica revela que o manuscrito utilizado por Pensado para realizar a primeira edición desta obra debeu ser concibido para ser lido. Ou incluso podemos pensar (e esta é unha opinión nosa) que se trate dunha especie de “caderno”, semellante aos creados polos nobres portugueses para a poesía.

O Sevillano, pola súa vez, exprésase nun español dialectal de Sevilla, dotado dunha exaxeración das aspiracións con intención ridiculizante (“jijo” por *hijo*; “jiede” por *hiede*;...) e o Francés, pola súa banda, utiliza unha lingua inventada, de base española, mais con léxico galego e francés. Igualmente, apreciamos neste personaxe unha certa tendencia ao enxordecemento do <d>, con intención cómica ou de *aequivocatio* (“soldatos”, “Cid Capator”,...).

3.d.7) Algúns apuntamentos sobre a posíbel autoría:

O *Entremés do Portugués* chegou á época actual sen asinar, mais non sabemos se este anonimato foi casual ou intencionado. Nós decantámonos pola segunda das opcións, posto que pensamos que a obra podería ser escrita por un descendente de *cristiáns novos*, ou por alguén de ideoloxía prohebraica, ou incluso por un xudeu encuberto. Isto semella desprenderse da resposta que o Galego dá ao Sevillano cando este lle pregunta se é de sangue branco:

Sangre branca? Verbum caro!
Miña sangre nin lle he negra,
nin branca, si non me engano,
que lle he muy colorada (v. v. 182-185).

Nunha primeira lectura, podemos pensar que estamos ante unha equivocación do Galego, rematada polo “no lo entiende” do Sevillano (v. 186). Mais tamén pode entenderse (e nós facémolo así) que a mensaxe que quixo transmitir o autor foi a da igualdade, a cal xa estaba recollida nos ideais da Ilustración, tal e como poderemos apreciar ao comentarmos o *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos* de Frei Martín Sarmiento. Estaríamos perante unha crítica, pois, á limpeza de sangue. Ademais, temos referencias ao nabo no verso 224, vexetal emparentado co ravo o cal alude, segundo o propio Pensado (1985:275-276), aos xudeus, a través dunha identificación de *rábano* e rabino.

Alén disto, pensamos que o autor da peza puido deixar cifrado o seu nome en varias partes do texto. Expoñamos o noso razoamento. No primeiro parlamento do Fidalgo portugués, podemos ler o seguinte:

Eu saime por meu gosto
da minha casa, do pazo,
da torre, da fortaleza,
e do castelo encantado (v.v.: 21-24)

Quen encontrara un dragón,
un osso que fora bravo,
un león, quatro mil serpes,
para exercitar mis brazos! (v.v.: 49-52)

Sen pretendemos ir demasiado lonxe, semella que estes versos queren dicir máis do que parece, xa que neles achamos similitudes con algúns escudos de armas existentes, como son os dos Serpa e o dos Andrade. Talvez o receptor destas liñas non teña presente nestes momentos a imaxe destes brasóns, motivo polo que cremos conveniente facer unha pequena descrición de cada un deles. A comezar polo dos Andrade, temos dúas variantes. No caso dos Andrade galegos, descendentes da liña de Betanzos, temos que o escudo (de sinople) carece de timbre, mais posúe unha banda abocada en cabeza de dragóns do mesmo metal, e cunha bordadura de prata en que se pode ler: “Ave Maria Gratia Plena”. Mais se ben é certo que esta é a variante deste escudo máis coñecida, tamén o é que existe outra, a que figura na Sala dos Brasões de Sintra (Portugal), cuxa descrición é a seguinte: no timbre aparece

nesta ocasión un dragón; as cabezas de dragóns pasan a ser, nesta variante, cabezas de serpe; e o lema da bordadura, no cal se fai referencia á Virxe María, xa non existe. O que si está claro é que, no escudo dos Andrade, atopamos o dragón e as serpes, elementos aos que fai referencia a estrofa antes reproducida. E non só isto, senón que debemos lembrar que un dos animais que representaba á familia Andrade era o oso pardo, fera nomeada no verso 50. Mais as pezas encaixan mellor, e complementáanse á perfección, co escudo de armas dos Serpa. Este ten no timbre unha serpe alada saíndo das ameas dunha torre e, na parte inferior do brasón, outra serpe alada. Así, xa temos catro serpes, polo que talvez non fose casual a alusión ás “catro mil serpes” do verso 51 e non ás cinco mil serpes ou sete mil serpes, por exemplo. Igualmente, neste escudo dos Serpa encontramos o león na posición de centro ou corazón, animal aludido tamén no verso 51. Alén disto, neste escudo achamos tres torres, unha a cada flanco e outra no timbre. Precisamente, nos versos 23 e 24 faise tres veces referencia a edificios fortificados: torre, fortaleza e castelo. Estamos ante unha simple coincidencia ou ante algo máis? Esta é unha pregunta á que non podemos responder actualmente, mais todo parece indicar que se trata de dous sinais de identidade, os cales poderían ser presentados de forma encuberta coa finalidade de evitar posíbeis represalias por parte da Inquisición.

Por outra parte, achamos un acontecemento curioso nos versos 306, 308, 310 e 312 os cales, a pesar de apareceren alternos, unidos en pareados semellan ter significado propio:

- 306. Por ser Valente
- 308. co esta gente
- 310. ningún gabacho
- 312. á fé que é Pardo.

Poderíamos pensar, nun primeiro momento, que se trata dunha circunstancia fortuíta. Mais, aínda así, non podemos deixar de formular a hipótese de que existe nestes versos algún tipo de mensaxe, talvez identitaria. En primeiro lugar, todos eles son versos de cinco sílabas, o cal ten especial valor se lembramos a importancia simbólica que tiña o número 5 na tradición xudaica.

Por outra parte, debemos ter en conta a riqueza sinonímica que aquí o autor nos ofrece. É especialmente salientábel o feito de que Valente e Pardo son igualmente nomes propios. Ante isto, ábrese ante nós un mundo de posibilidades: tendo presente que a expresión “ser con”, no galego desta época, aínda pode significar “posicionarse a favor de”, pode ser que a peza fose escrita por un tal Valente por solidariedade cos galegos? Sabendo que a voz “gabacho” pode significar “presumido”, estanos a dicir o autor simplemente que ningún presumido pasa desapercibido? Ou está a se referir a alguén que nós descoñecemos? Ou está aínda a defender a un tal Pardo (ou unha tal Pardo, sabendo o posíbel dobre significado da palabra “fe”, que pode ser nome común ou propio) das burlas por ser “gabacho”, tendo en conta que esta palabra (desta vez procedente do occitano *gavach*) pode significar “gañán”, “pailán”,...? Lémbrese para esta última cuestión a equivalencia establecida, con sentido despectivo, entre galego e aldeán.

Estas e moitas outras preguntas xurdiron na nosa cabeza á hora de elaborarmos este traballo, mais confesamos que a día de hoxe non estamos en condicións de lles dar resposta. Seguindo as hipotéticas pistas sinaladas, todo apuntaría a que o *Entremés do Portugués* fose escrito por alguén non galego, talvez da outra banda do Miño, debido á posíbel referencia ao escudo dos Serpa. Quizais fose un bo coñecedor da linguaxe do pobo, xa que utiliza o galicismo *jarnaque* (vaidoso) voz que, segundo Pensado (1991:174), debía ser propia das capas sociais menos letradas, de xeito que o uso deste vocábulo pode responder a unha tentativa de verosimilitude. Móstrase o autor favorábel á finalización da limpeza e probas de sangue, o cal non ten por que indicar necesariamente que fose xudeu, pois outros católicos que o precederon (como Sarmiento) compartían ese mesmo xeito de pensar. Talvez tomase ou tivese os apelidos Serpa e Andrade, debido ás alusións feitas, e quizais Valente puidese ser o seu nome de pía ou algún dos seus apelidos, tendo en conta os versos 306 e 308. Aínda así, repetimos e insistimos en que todo o apuntado son simples conxecturas, as cales podería botar por terra calquera descubrimento futuro.

4.d) O Sainete ou *Entremés de Bora*, de Gregorio Couto:

4.d.1) Aspectos xerais:

Unha das pezas máis descoñecidas das que temos testemuño hoxe en día é a do chamado *Entremés de Bora*. Esta obriña foi dada a coñecer novamente por Fermín Bouza-Brey no ano 1949, no seu estudo “Teatro de Carnaval en Galicia”, publicado no tomo V da madrileña *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Tanto Henrique Rabunhal (1994:25) como Manuel F. Vieites (1996:18), así tamén Laura Tato (1999:16), citan esta peza nas súas respectivas historias do teatro, mais apenas falan do seu contido. O traballo no que se realiza un estudo breve desta non menos breve peza achámolo no artigo de Bouza-Brey antes referenciado, o cal sería reeditado en 1982 no tomo II de *Etnografía y Folklore de Galicia*. Na citada publicación, o escritor e editor afirma que o autor do texto dramático foi Gregorio Couto, canteiro de profesión, como tantos outros homes de Santa Mariña de Bora, pois parece ser que esta poboación era famosa pola súa cantería. Efectivamente, nós, no *Cuestionario de Leigos* do Catastro do Marqués de Ensenada, concretamente no realizado en Bora o 20 de Xuño de 1752, na páxina 66, achamos que Gregorio Couto (fillo de Tomé de Couto) figura como aprendiz de cantería. Se o autor escribiu a obra antes desta data, iso é algo que a día de hoxe non podemos saber, xa que nin Bouza-Brey situou a obra no tempo (nin sequera de xeito abstracto citando o século), nin tampouco (como era de agardar) ofrece datos ao respecto o mencionado *Cuestionario de Leigos*, interrompido violentamente na pregunta 33 (oficios). Aínda así, debemos ter en conta que os aprendices de oficios, naquela altura, eran normalmente nenos ou rapaces situados na primeira adolescencia (é dicir, acostumaban ter idades comprendidas entre os 7 ou 8 anos e os 11 ou 12), o cal pode indicar que quizais o *Sainete ou Entremés de Bora* sexa posterior a 1752.

Alén disto, o manuscrito da peza era da propiedade do propio Bouza, e non nos consta que estea custodiado actualmente nalgún lugar onde poida ser

consultado. Por esta causa, tomamos como base para o noso comentario a edición realizada polo investigador do Salnés (Cfr. Bouza-Brey, F.; 1982a), reproducida posteriormente por Domingo Blanco (1996:275-277).

Finalmente, cabe dicir que a peza foi representada en Bora, tal e como afirma o seu primeiro editor e descubridor (Cfr. Bouza-Brey, F.; 1982a: 203).

Feita esta pequena introdución, pasemos agora a realizarmos a lectura do *Sainete ou Entremés de Bora*.

4.d.2) Personaxes:

A curta extensión desta peza (69 versos) impídenos unha análise máis ou menos minuciosa dos personaxes. Contamos só con catro *in praesentia*: un Vello, unha Vella (a súa veciña), e dous criados do Vello, os cales teñen moi sucintas intervencións (o Criado 1.º, 4 versos; o Criado 2.º, 3 versos), polo que non pasan de ser personaxes baleiros e puramente auxiliares. Personaxes *in absentia* serían as fillas do Vello e mais as meniñas de Bora citadas ao final do texto.

Respecto do Vello, sabemos que é o Alcalde do lugar, que posúe un certo *status* socioeconómico (tanto polo cargo que ocupa como polo feito de ter dous criados e de poder comer, en día e medio, “trinta morcillas” e gran cantidade de “carnes mortas” con manteiga), que non gusta da veciña, que como moitos homes da época posúe un certo desprezo ao xénero feminino (pois asegura nos v.v. 60-61: “porque las mujeres son/ bestias afligidas”), e que ten un comportamento egoísta e moi pouco salomónico, feito utilizado para a chanza dos versos 62 e 63:

¡Bien! Yo beberé el vino
y ella que lleve la albarda.

Canto á Vella, esta aparece caracterizada negativamente polo Vello, quen a describe deste xeito:

Mais o demo da veciña
que tiña a vivir ao lado
sempre anda roña que roña
que lle fai mal o ofato da cuciña (v.v.: 17-21).

(...)
que ela é máis mala que a tiña.
(sae unha vella)
Velaivén ese demoño (v.v.: 24-25) .

Esta personaxe préstase especialmente ás frases de dobre sentido de tipo erótico-festivo. Contradí, en certo modo, o poder do Alcalde, pois cando o Vello afirma que el quedará co viño e a Vella coa albarda, ela afirma:

¡Xa non quero nada!
O que leve o viño
que leve a albarda (v.v.: 65-67).

Con isto, cualifica o Alcalde de burro, co cal temos novamente nunha peza desta época unha contestación ao poder, se ben é certo que as circunstancias e o xeito en que se cuestiona a autoridade é moi diferente do que podemos encontrar n' *A Contenda dos Labradores de Caldelas* ou no *Entremés do Portugués*.

4.d.3) A acción:

O argumento da obra é aparentemente sinxelo. No medio dun ambiente festivo, o Vello fai alarde dos excesos gastronómicos que está a cometer, para se queixar posteriormente da veciña, á que seica lle molesta o olfacto da cociña do Alcalde.

A continuación aparece a Vella. Chegados a este punto, asistimos a unha crítica por parte do autor do abandono lingüístico exercido polos galegos que ocupan cargos públicos, xa que a utilización do español servía naquela altura (e non só nesta época) para aparentar un maior poder social. O Vello exprésase en lingua galega tanto no seu monólogo como cando fala cos criados, mais pasa á utilización da española cando se dirixe á veciña, a quen semella que intenta forzar á mesma mudanza lingüística (polo menos cando

se dirixa a el) e a lle dispensar tratamento de autoridade malia ser o seu veciño:

VELLA: ¡Señoritiño, señoritiño,...!

VELLO: Así no lo entiendo.

VELLA: ¡Señor Alcalde!

VELLO: Así, si, lo entiendo (v.v.: 29-32)

Esta crítica ao abandono lingüístico xa fora apreciada no seu día por Bouza-Brey (1982a: 205), quen acertadamente a cualifica de “censura con ironía”.

Voltando á descrición da acción, a Vella quéixase de que os criados a “cascaran” os dous a un tempo “descubríndolle as vergoñas” e “erguéndolle o mantelo”. Ante estas queixas, os criados responden con ameazas de agresión física, as cales poden ser entendidas con dobre sentido, se temos en conta tanto a utilización de vocábulos como “longaiza” (“longaínza”, v. 48) ou a seguinte intervención da Vella:

Estando rixando a cazola
por de noite e por mañán
estando comendo o caldo
caeume a cunca da man... (v.v.: 49-52)

O Alcalde aplaude estas ameazas e incluso promete premiar a un dos criados se as cumpre. Alén disto, a Vella quéixase do roubo por parte dos criados dunhas xoubas (chamadas tamén parrochas, polo que poderíamos estar novamente ante unha frase que agocha un significado de tipo erótico), sendo o furto producido había xustamente un ano.

Ao final da peza o Alcalde, cun libro na man, ditamina que el beberá o viño e que lle sexa posta a albarda á Vella. Debemos destacar que en ningún momento a obra contén conflito ningún en que entre o viño, polo que quizais a decisión do Vello estea baseada nun feito real o cal nós, receptores do século XXI, máis de douscentos anos despois, non chegamos a albiscar, mais que seguramente o público da época si coñecese. Ante a dita sentenza, como xa no apartado anterior vimos, a muller rexeita a decisión do Vello, exhortando posteriormente ás rapaciñas de Bora ao baile.

4.d.4) Espazo e tempo:

Canto ao espazo en que se desenvolve a acción, este vén dado xa desde o título. Non é outro, pois, que o da parroquia de Santa Mariña de Bora, pertencente naquela altura á provincia de Santiago, e integrante hoxe en día do Concello de Pontevedra. Alén do título, por se quedaba algunha dúbida, vemos outra referencia espacial nos versos 68 e 69 (“Mociñas de Bora/faguer foliada”).

Respecto ao tempo no *Entremés do Bora*, desta vez non localizamos ningún elemento que nos permita situar a peza nun espazo de anos determinado, como si apreciamos n’*A Contenda dos Labradores de Caldelas* e no *Entremés do Portugués*.

Polo que respecta á época do ano en que se ambienta a obra, temos que dicir que, na opinión de Bouza-Brey (1982a: 198), esta peza debía facer parte do teatro de Entroido. Porén, existen no texto un par de elementos que nos impiden concordar con esta afirmación. Ben é certo que a obra está inserida nun ambiente festivo, mais este semella vir dado por outro tipo de festividade. E é que a mencionada celebración parece transcorrer nun día concreto e dedicado a un santo (talvez o día do santo do Vello), tal e como podemos ver nos versos 13 e 14:

Eu o meu santo querido
sempre gostei de celebralo.

Alén disto, esta festa repítese sempre o mesmo día do ano (o cal non acontece co Entroido), dado que a Vella se lamenta de que “Inda hoxe fai un ano” (v.: 55) tiña as xoubas enriba da artesa. Como sabemos, a xouba e a sardiña son alimentos típicos da cea de San Xoán, polo que talvez a obra estea ambientada no día desta santidade. Aínda así, tamén debemos lembrar que o San Martiño e o Santiago eran igualmente festas onde se cometían excesos gastronómicos, polo que quizais a acción da peza transcorra o 11 de Novembro ou o 25 de Xullo. No entanto, dá a impresión de que a acción do *Sainete ou Entremés de Bora* transcorre o 24 de Xuño. De ser esta a data en que se ambienta a obra,

teríamos que nos cuestionar a existencia dun ciclo de entremeses de San Xoán. Con todo, unha vez máis a ausencia de testemuños conservados impídenos corroborar esta hipótese.

4.d.5) Métrica:

Segundo Bouza-Brey, “el diálogo se desarrolla en versos de romance octosílabo que sufre cambio frecuente de asonancia y algunas veces forma cuarteta asonantada” (1982a: 204). Pouco máis podemos acrescentar a este comentario do primeiro editor desta peza. Simplemente podemos engadir que, talvez de xeito intencional ou talvez por erro do autor, encontramos moitas veces no canto do octosílabo versos de cinco, seis, sete e dez sílabas.

5.d) O xénero do entremés na Galicia dos Séculos Escuros:

No século XVII o teatro español tiña como convención que o xénero do entremés reunise os seguintes trazos: debía ser unha peza breve, escrita nun único tipo de verso, que escenificase unha anécdota protagonizada por un personaxe tipo, na que non existise ningunha indicación espazo-temporal, que buscase unicamente a hilaridade do público e que finalizase cun canto ou baile.

Se repasamos as tres obras antes analizadas, vemos que todas elas cumpren a característica da brevidade, xa que *A Contenda dos Labradores de Caldelas* conta con 433 versos, o *Entremés do Portugués* con 312 e o *Entremés de Bora* unicamente con 69 versos. Alén disto, tanto a obra de Feixoo de Araúxo como o *Entremés do Portugués* finalizan cun canto, e a peciña de Gregorio Couto cunha exhortación ao baile, o cal posibelmente se produciu en escena.

Talvez sexan estas dúas as únicas características do entremés español que se cumbran nestas tres obras galegas.

No relativo ao uso dun único tipo de verso, observamos como é común ás tres pezas o incumprimento deste risco, xa que lembremos que *A Contenda* utiliza o romance, a redondilla, o hendecasílabo, a silva e o vilancico; o *Entremés do Portugués* alterna, tamén en romance, o octosílabo e o pentasílabo (con maior abundancia do primeiro); e que o *Entremés de Bora* combina cuartetos arromanzados co romance, e aínda mestura versos de 5, 6, 7, 8 e 10 sílabas.

Canto á escenificación dunha anécdota protagonizada por un personaxe tipo, sabemos que os personaxes principais das tres obras non responden ao prototipo de galego existente no teatro español e portugués da época. Non son parvos e submisos senón que, sobre todo Roleiro e o Galego, reúnen todo tipo de calidades positivas: son xustos, respectuosos das leis antigas, intelixentes e audaces. Escapa o Vello do *Entremés de Bora* a esta caracterización, mais a súa tampouco coincide coa do galego das pezas castelás e lusas destes séculos.

No tocante á representación dunha anécdota, a lectura das tres pezas transmite uns contidos que van máis alá do puramente anecdótico. En todas elas encontramos unha vertente social, a cal chega a ser verdadeiramente clara por medio do tema do cuestionamento da autoridade xa que, dentro dunha sociedade severamente xerarquizada, Roleiro e o Galego, labregos, agriden (por causas diferentes) a dous fidalgos portugueses. No caso do *Entremés de Bora*, como xa puidemos apreciar, a Vella rexeita o ditame do Alcalde, insinuando que este é unha persoa de poucas luces, xa que afirma que debe ser este e non ela quen “leve a albarda”. Alén disto, na obra de Gregorio Couto achamos unha crítica ao abandono lingüístico do Alcalde, e o *Entremés do Portugués* posúe, asemade, un contido exemplificante e didáctico.

Por outra parte, tanto n’*A Contenda dos Labradores de Caldelas* como no *Entremés do Portugués*, así tamén no *Entremés de Bora*, achamos referencias espaciais, precisas nas pezas da autoría de Feixoo de Araúxo e de Gregorio Couto (Caldelas de Tui e Bora, respectivamente), algo menos exactas no *Entremés do Portugués* (a acción transcorre nun punto intermedio entre

Ourense cidade e Castela). Lembremos que a codificación do entremés español recollía que as pezas deste xénero non podían ter ningún tipo de referencia espacial, como tampouco as podían ter temporais. N' *A Contenda...*, o tempo da acción vennos dado por diversos elementos, sendo os principais o “año de 167...” do título completo da obra, as referencias á Guerra da Restauración de Portugal e mais o feito real que inspirou a peza. Tamén podemos deducir a temporalidade no *Entremés do Portugués*, pois a través das alusións ás segas e a que o Francés é de Savoia, sabemos que a peza se sitúa na segunda metade do século XVIII. Non ocorre o mesmo co *Entremés de Bora*, carente de referentes temporais no que á época histórica se refire.

Finalmente, a única función que podería ter o entremés español non era outra que a divertir o público. Como unhas liñas máis arriba expuxemos, no *Entremés do Portugués* reside, a noso parecer, unha intención didáctica e edificante, polo que o seu contido vai máis alá da hilaridade. Ademais, o feito de que as tres obras teñan un certo ou pronunciado carácter social, revela que foron concibidas para facer reflexionar o público sobre as circunstancias sociais, económicas ou sociolingüísticas do mundo en que vive, sobre a realidade en que se ven envoltos os espectadores.

Ante todos estes elementos, non podemos deixar de pensar que o xénero entremesístico debeu contar no noso país, durante os Séculos Escuros, cunha codificación propia, diferente á do teatro vehiculado en lingua española.

Talvez esta particularidade sexa extensíbel á obra de Antonio Benito Fandiño *A Casamenteira* (1812), a cal veremos a seguir, mais a indeterminación xenérica á que é sometida desde o propio título⁸³ (*Sainte, Pasillo, Entremés o lo*

⁸³ Unha vez chegados a este punto, non estaría de mais lembrar as diferenzas entre sainete, entremés e paso. O sainete e o entremés no século XVIII son case sinónimos, de aí que non considerásemos como unha vacilación xenérica o título da peza de Gregorio Couto *Sainete ou Entremés de Bora*. Aínda así, o entremés chegou a se constituír como un xénero propio. Tanto o entremés como o sainete, así tamén o paso, eran pezas breves. Malia isto, o entremés representábase entre os actos dunha obra máis extensa, mentres que o sainete tamén podía ser posto en escena ao final da función. Alén disto, o sainete (ao contrario do entremés) podía ser de temática seria, e incluso podía representarse como función independente. O nome de

que Quiera Llamarse, y por ahora Sea A Casamenteira) impídenos incluía sen receos dentro do xénero do entremés.

6.d) A Casamenteira, de Antonio Benito Fandiño:

6.d.1) Aspectos xerais:

A diferenza das obras dramáticas que vimos comentando neste traballo *A Casamenteira*, da autoría de Antonio Benito Fandiño, non permaneceu inédita durante séculos nin foi descoñecida para os autores que realizaron os nosos primeiros traballos sobre Historia da Literatura. Como comentan todos os críticos que a esta obra se achegaron, agora xa desde Ricardo Carballo Calero (1981:32), esta peña foi composta en Compostela, no ano 1812, durante unha das numerosas estadias do autor na cadea. Segundo afirmou Manuel F. Vieites (1996:20), a peza sería redactada por petición de Xoán María Pazos. Isto despréndese facilmente do colofón da obra, titulado “Un homenaje⁸⁴ al mérito”, no cal se reproduce un fragmento dunha carta que Fandiño lle escribiu a “un amigo”, quedando patente no dito extracto que foi aquel quen fixou o número de actores e quen realizou o encargo do texto. Remata o cabo con esta frase: “Y este amigo renueva su grata memoria con esta publicación”. Sabendo que a primeira edición da peza (feita en Ourense en 1849, con motivo dunha homenaxe a Fandiño) correu a cargo de Xoán María Pazos, non cabe dúbida de que a afirmación de Vieites (1996:20) é plenamente verdadeira, a pesar de que este estudoso non especifica en ningún momento os motivos que o levaron a publicar isto, talvez pola evidencia do feito.

Por outra banda, *A Casamenteira* constitúe o primeiro texto dramático do Prerrexurdimento conservado na actualidade. Aínda que unhas liñas máis

paso, pola súa parte, recibíao calquera tipo de peza moi breve, e non tiña características propias nin determinadas.

⁸⁴ Neste caso, mantemos a grafía do título orixinal.

arriba dixemos que esta obra nunca chegou a estar perdida, isto é algo que deberíamos matizar. Efectivamente, a crítica (sobre todo a partir de 1849) soubo sempre da súa existencia, mais o texto era de difícil adquisición, o cal provocou que moitos estudos falasen pola boca doutros (facendo referencias ao apuntado por autores antecedentes), sen teren un acceso directo á lectura da peza, polo menos antes de 1981, ano en que Manuel Lourenzo e Francisco Pillado Mayor puideron realizar a súa primeira edición divulgativa, tendo a oportunidade de consultaren a edición orixinal mercé á intervención de Francisco Fernández del Riego.

Canto á descrición do orixinal, apuntan os autores da edición de 2000 (a cal manexamos para a realización deste traballo) que:

Trátase o orixinal conservado dun caderniño (15'1 x 9'1 cm) impreso en papel "verjurado" de boa calidade, aínda que altamente debilitado na zona da "cana" probablemente por un foco de humidade excesiva que botou a perder algunha parte do texto. Nunha das follas leva unha marca coa inscrición "Carballino" (Fandiño, A. B.; 2000:108).

Unha vez feita esta pequena introdución en que tratamos algúns aspectos de tipo xeral sobre a obra, centrándonos principalmente na historia que a rodea, realizaremos a seguir a nosa lectura d' *A Casamenteira*.

6.d.2) Personaxes:

Podemos comezar por dicir que n' *A Casamenteira* contamos con dez personaxes, dos cales catro son *in praesentiae* e seis *in absentiae*. Destes, os que aparecen en escena e interveñen con diálogos son: a Tía Goras, Xan Rouco, Perucho e Técola. Pola contra, de Dominga, o crego, Xan Prego, a nai de Perucho, o estudante da Triga e Bernaldo o Torto só sabemos o que nos transmiten os outros personaxes a través do diálogo.

Coa excepción da casamenteira, o resto dos actantes dá a impresión de que son relativamente planos (ou polo menos máis planos que o de Goras do Rabal), xa que ou ben representan tipos populares ou ben son simples

instrumentos dos que se vale Fandiño para criticar determinadas situacións ou circunstancias.

Segundo Rios-Panisse, os nomes dos personaxes enmascaran a súa caracterización. En palabras desta estudosa:

Así a tía Goras (diminutivo de Gregoria), lembra polo nome á “goroa” ou “degoirada”, persoa que insiste na súa idea, ata que convence ós demais. Xan Rouco parece aludir no mesmo nome ó “inxenuo brután”, que se deixa influír facilmente pola casamenteira e logo recorre á forza para impoñe-la súa autoridade paterna. Perucho é un diminutivo de Pedro que se asocia a “corpo medrado” pero “inmadurez mental”. Técola (o mesmo que “trécola”) parece indicar “inconsciente alegría” e “idealismo da mocidade” (Rios-Panisse, M^a C.; 2000:140).

Non dubidamos de que a Tía Goras poida talvez identificarse con “degoirada”, mais co significado de “desexada” (non lle coñecemos a este vocábulo as acepcións que lle outorga esta autora), posto que supón a oportunidade de Xan Rouco para medrar socialmente. Precisamente, se nos baseamos no simbolismo dos nomes, Xan Rouco e Perucho terían, por así dicilo, os nomes ao cambiado, xa que no imaxinario popular galego o *Xan* sempre tivo un carácter pasivo e submisivo, mentres que o *Pedro* relaciónase co mal humor e co carácter susceptíbel. Lémbrese para exemplificar isto o poema de Rosalía de Castro titulado “Xan”, pertencente ao libro *Follas Novas* (1880). Polo que respecta a Técola, non concordamos coas palabras de Rios-Panisse (2000:140), xa que máis que a “inconsciente alegría”, representa a tristura e o desengano. Tampouco cremos que puidese asimilarse a “trécola”, posto que este substantivo posúe ou ben o significado de “engano” (ou “persoa que engana”) ou ben o de “desculpas alegadas para xustificar a alguén”. Técola non engana, é enganada; e non desculpa a Perucho, senón que o culpa da súa desdita.

Á vista do antes comentado, o receptor deste traballo poderá sacar algunha conclusión sobre a psicoloxía dos actantes. Como veñen expresando algúns investigadores, como é o caso de Carballo Calero (1981:34-35) ou Laura Tato (2000:65), tanto Perucho como Xan Rouco asócianse a tipos populares. Do segundo podemos dicir que se trata dun home de avanzada idade (nos diálogos aparece co nome de *Viejo*), de carácter déspota e

autoritario, causa pola que reacciona de xeito agresivo cando o seu fillo lle leva a contraria:

Viejo: ¡Alma que te ha de cebar,
puta que te ha de parir!
¿Qués o teu gusto cumprir?
Nó eso n-hai que pensar! (v.v.: 128-131).

(...)

Que mentras viva Xân Rouco,
ha de mandar, sin remedio! (v.v.: 141-142).

É suficientemente intelixente como para frear as pretensións da casamenteira cando esta indirectamente reclama os “beneficios do seu traballo”, mais é tamén suficientemente brután como para non comprender a situación de Perucho. Alén disto, o seu comportamento é sumamente arribista, posto que a súa única pretensión é a de medrar socialmente, sen lle importaren os posibles prexudicados.

Polo que respecta a Perucho, vemos que este personaxe vai sufrindo as influencias dos outros ao longo de toda a peza, polo que se mostra carente de personalidade propia. Primeiramente, preséntase submiso ante Técola, perdido entre os seus sentimentos cara a ela e o temor á figura paterna e ás hipotéticas represalias do crego. Despois de falar con Técola, a influencia que esta exerce sobre el lévao a contradicir a vontade do seu pai, mais non é quen de se enfrontar a Xan Rouco, posto que marcha atemorizado ao máis mínimo sinal de enfado do seu proxenitor, polo que se presenta como a figura do que hoxe coñecemos como “maltratado”, xa que é sabedor das respostas agresivas da figura paterna. Alén disto, quere escapar do problema que ante el se presenta ausentándose da aldea mais, cando esta posibilidade queda abortada polo tratamento indiferente da moza ante tal circunstancia, recorre á solicitude de axuda divina e dos santos (vid. v.v.: 184-187).

A acción da casamenteira será crucial para a mudanza producida no comportamento de Perucho (se é que se pode falar de cambio, xa que sería máis axeitado afirmar que a influencia e a capacidade de persuasión da Tía Goras son máis fortes que os sentimentos do rapaz), posto que despois de

falar con ela tórnase arribista e materialista (como o seu pai), capaz de sacrificar o amor verdadeiro a cambio de vivir ben, e de ferir o corazón de Técola para sacar beneficio económico. Esta, pola súa banda, representa á muller rural de fortes convicións. Como diría Carballo Calero (1981:34), o modo de ser de Técola non é descoñecido para os que non ignoran a aldea. A través da segunda conversa de Goras con Perucho, deducimos que non posúe grandes riquezas materiais, aínda que isto é relativo, porque principia a obra sentada nunha herdade. Tamén polo mozo sabemos que se trata dunha personaxe integral e celosa das opinións alleas, o cal se desprende tanto da afirmación do fillo de Xan Rouco de que “nunca me citou ao muíño” e que “ten o xenio soberbiño” (versos 303 e 304)⁸⁵, como do feito de que se agoche porque non quere que Goras a vexa con Perucho (v.v.: 177-179). Ela é a verdadeira vítima da actuación da casamenteira, sufrindo unha evolución que a leva a pasar de ser forte e íntegra ao inicio do conflito a desconsolada e desesperada no final da obra (chegando a lle desexar a desgraza a Xan Rouco e Perucho), pasando pola aparente indiferenza da parte central da peza.

A Tía Goras, pola súa vez, eríxese como a personaxe principal d’A *Casamenteira*. De feito, non por casualidade o seu “oficio” é o que lle dá nome á peza. Trátase dunha muller de idade avanzada, hipócrita e embrulladora, capaz de dominar calquera situación en calquera momento mercé ás súas habilidades lingüísticas as cales, unidas ao respecto pola sabedoría das persoas maiores propio da sociedade precapitalista deste período, serán as súas principais armas de persuasión.

Existiu unha certa tendencia, xa certamente asentada, sobre todo a partir de Manuel Lourenzo e Francisco Pillado Mayor (1979), a emparentar a casamenteira de Fandiño coa protagonista da traxicomedia *La Celestina* (1499-1502), acabada polo Bacharel Fernando de Rojas. *De facto*, autoras como Carmen Blanco (2000:104) ou Rios-Panisse (2000:104) afirman, respectivamente, que Goras de Rabal “é a nosa *Celestina*” ou que é unha

⁸⁵ Tal é o cambio na consideración de Perucho sobre Técola que, se do arriba citado deducimos que non se trata precisamente dunha muller que sucumba con facilidade aos seus instintos sexuais, no verso o propio 356 Perucho acúsaa de serlle infiel co estudante da Triga.

“Celestina ao xeito galego”. Mais a pesar de que comparten a “profesión” de concertar matrimonios e malia que as dúas personaxes foron inspiradas en tipos reais, o certo é que as diferenzas entre a Celestina e a Tía Goras son de grande envergadura. A Celestina enmascara as súas intencións facéndose pasar por vendedora ambulante de obxectos de pouco valor (a voz española utilizada por Rojas é *buhonera*), mentres que a Goras de Rabal non lle coñecemos ningunha outra ocupación, polo que debemos supor que se dedica “profesionalmente” á realización de casamentos arranxados. Alén disto, a Celestina deixa entrever varias veces a utilización de diversos métodos relacionados co mundo do escurantismo. Neste sentido, relaciónase máis coa personaxe que cumpre esta función n’*A Serpe* (1952) de Jenaro Marinhas del Valle, até o punto de que aparecía esta última representada directamente como unha bruxa. Esa aura escurantista que rodea á Celestina pode vir motivada pola súa eiva física (carece dun ollo), tendo en conta que este tipo de defectos eran asociados nalgunhas sociedades tradicionais ás artes escuras. Porén, a casamenteira non posúe ningún tipo de carencia física nin recorre a outro recurso que non sexa a súa dialéctica. Non se trata, como afirma Carmen Blanco (2000:99), dunha desas “mulleres que saben”, pertencente “ao mundo nebuloso e misterico, pero real, da bruxería galaica...”, senón dunha enganadora. Por outra parte, a Celestina móvese nun ambiente de prostitución (ou iso se desprende do comportamento das súas criadas) e participa nos casamentos de persoas de *status* social elevado, mentres que á Tía Goras non lle coñecemos mulleres novas a cargo (nin ao seu servizo) e concerta vodas entre persoas que, se ben son labregos podentes (ou medianamente podentes), non pertencen aos estratos máis altos. Finalmente, a Celestina é asasinada, mentres que a casamenteira non recibe ningún tipo de castigo polos seus actos.

Relacionouse igualmente a Goras do Rabal co personaxe que lle dá nome a *O Chufón* (1915) de Xesús Rodríguez López⁸⁶, sobre todo a partir dunha mala interpretación dunha afirmación de Carballo Calero (1981:35). Outra volta estamos ante dous tipos populares que se dedican ao “negocio” das nupcias concertadas, mais existen diferenzas notábeis entre ambos os dous, entre as que destaca o tratamento dos veciños, xa que mentres a casamenteira goza do respecto do pobo da aldea, o chufón acaba escarnecido.

Malia aparecer caracterizada nun primeiro momento de xeito negativo por Perucho (quen a define con adxectivos como “bandallo”, “gran zalameira”, “enbolbedora” ou “embusteira”) e por Técola, a Tía Goras finalmente irá exercendo a súa influencia sobre eles, de xeito total sobre Perucho, de forma moi parcial sobre Técola quen, a pesar de recusar a súa proposta de matrimonio con Bernaldo do Torto, acaba por crer e confiar na súa palabra, pois pensa despois de falar con ela que foi Perucho o único que argallou a súa voda con Dominga.

Pasemos agora a falar dos personaxes *in absentiae*, a comezar pola última mencionada no parágrafo anterior: Dominga. Esta representa a figura da muller amancebada na casa do párroco. Fisicamente, caracterízase por ser unha muller moi bela (v.v. 225-226: “he das milloriñas caras/que pasean por esta terra...”). Da súa maneira de ser sabemos por Xan Rouco (vid. v. 37) que ten un aire fidalgo. Polas afirmacións de Técola, así tamén polas que realiza Perucho nos momentos iniciais da peza, deducimos que conseguiu a súa fortuna á custa de prostituír. Técola afirma que era máis pobre que ela antes de entrar ao servizo do crego, medrando posteriormente no plano económico (vid. v.v.: 342-345); e incluso augúralle a Perucho que será “cornudo” (vid. v. 338). Mais, aínda así, déixase entrever que esta prostitución suposta de Dominga non é voluntaria xa que o seu irmán, Xan Prego, debería ser sabedor e consentidor da situación da súa irmá, xa que na parte do texto que vai dos versos 33 ao 36 vemos que Xan Prego estaba na casa do crego, e observamos

⁸⁶ En 1916 foi publicada en coautoría, en *El Progreso* de Lugo, unha peza do mesmo título e non extremadamente diferente á de 1915, coa rúbrica de Xosé María Rodríguez Castiñeiras e Xesús Rodríguez López.

igualmente que Perucho o denomina “lambaceiro”, polo que non sería aventurado supor que utilizou á súa irmá para prosperar a nivel social e económico. Dominga aparece caracterizada positiva ou negativamente segundo o personaxe que interveña, mentres que Xan Prego aparece sempre retratado de modo negativo.

Canto ao crego, este representa a figura do eclesiástico mullereiro, tan propio do noso cancionero popular. Eríxese como o protector de Dominga, utilizando a súa voda co fillo de Xan Rouco para agochar o seu posíbel escándalo sexual. Segundo Técola, o crego “he un fino putón” (vid. v. 339), mentres que a casamenteira expón que “he un caballero” (vid. v. 289) e deixa entrever esta última que ten un carácter agre, xa que di que Dominga “sábelle o tempero” (vid. v. 286).

A nai de Perucho, por outra parte, sabemos que existe, mais non coñecemos a súa postura ante a inminente contracción de nupcias do seu fillo. É unha muller “muda”, como moitas das mulleres da época, unha muller que non pode dicir nada que contradiga as despóticas decisións do seu marido.

Respecto ao estudante da Triga, este é nomeado unicamente no verso 356, e sérvelle a Perucho para acusar a Técola de infiel, polo que supoñemos que se trata do prototipo de estudante libertino.

Finalmente, fica o personaxe de Bernaldo do Torto, quen sabemos que debe posuír un certo patrimonio a pesar de ser labrego, posto que a Tía Goras dille a Técola, para convencela de que case con el, que “he unha fortuna achar/para sempre pan e porco” (v.v. 415-416).

6.d.3) Estrutura e acción:

Na edición de 1849, elaborada por Xoán María Pazos, achamos rodeando o texto dous paratextos. O contido do primeiro, titulado “Protesta”, será nomeado á hora de comentarmos a linguaxe e os aspectos gráficos. O segundo, que leva por título “Un homenaje al mérito”, explica sucinta e

parcialmente a historia da obra (como foi realizado o encargo, as condicións en que foi escrita,...).

Centrándonos no que é a peza en si, temos que o obxectivo principal do seu autor foi o de retratar o tipo popular da casamenteira. Como acontecía coas obras dramáticas comentadas anteriormente, o seu argumento non destaca pola súa complexidade. Un rapaz, chamado Perucho, chega moi nervioso ante a súa namorada Técola, anunciándolle que contraerá matrimonio contra a súa vontade coa ama do crego. Malia que Perucho asegura que non ten nada que ver coa decisión desta voda, Técola non o cre. Descubrirose posteriormente que o mozo non foi un dos instigadores do concerto deste casamento, o cal foi pactado entre Xan Rouco, Xan Prego e o crego, sen esquecer a mediación activa da Tía Goras. Todos eles sacarían algún beneficio con estas nupcias: Xan Rouco conseguiría unha prosperidade económica maior, Xan Prego podería continuar “explotando” á súa irmá, o crego lograría agochar as súas relacións ilícitas coa Dominga e por último, aínda que non sabemos que obtén a casamenteira polo seu “traballo”, si temos coñecemento de que espera lograr grandes beneficios coa voda, tal e como se desprende do tramo de texto comprendido entre o verso 84 e o 119. Ao final da peza, o matrimonio consúmase, para desesperación de Técola.

Desde que Carballo Calero afirmara que “iste pasatempo ten algo de comedia moratiniana” (1981:35), tendeu a se asociar esta peza coa obra de Leandro Fernández Moratín *El Sí de las Niñas* (1806). Non obstante, como afirma Henrique Rabunhal (1994:30-32), *A Casamenteira* pouco ten que ver coa obra arriba citada. Para comezar, en *El Sí de las Niñas* preséntanos o autor unha tentativa de casamento concertado entre un home que conta xa cunha certa idade (D. Diego) cunha muller nova (Dona Francisca) a cal, casualmente, é a moza dun sobriño de D. Diego (D. Carlos). Porén, non existe unha ampla diferenza de idade entre Perucho e Dominga, e alén disto, “o problema da educación [das raparigas], irrelevante em Fandinho, é um assunto fulcral en Moratín” (Rabunhal, H.; 1994:30). Ademais, a peza moratiniana presenta un final pechado e feliz, xa que D. Francisca casará con D. Carlos, mentres que A

Casamenteira ofrece un final aberto e pouco satisfactorio, xa que non sabemos que será de Técola (manterase fiel á súa palabra ou sucumbirá á casamenteira e casará con Bernaldo do Torto?) e, alén diso, a voda entre Perucho e Dominga consumarase, deixando á namorada do fillo de Xan Rouco nun profundo desconsolo. Só parecen coincidir as dúas pezas na crítica aos matrimonios de conveniencia e na intención moralizante, mais non apreciamos nin unha coincidencia argumental nin a influencia de Leandro Moratín en Antonio Benito Fandiño. Con isto non pretendemos dicir que Fandiño ou Pazos non coñecesen *El Si de las Niñas* ou que non tomasen o traballo moratiniano como fonte de inspiración para a elaboración d'*A Casamenteira*, mais o dito hipotético coñecemento semella pouco pertinente, xa que estamos ante dúas creacións teatrais con grandes diferenzas.

Carmen Blanco (2000), pola súa parte, relaciona *A Casamenteira* coa "Pimpinela" de Castelao, a cal finalmente acabou por constituír o terceiro lance d'*Os Vello non Deben de Namorarse* (1941). A pesar de que si presentan as dúas obras o tema dos casamentos concertados e algunhas outras similitudes o certo é que, asemade, entre ambas as pezas existen diferenzas notábeis. Novamente, no caso de Castelao, estamos ante a voda dun home vello cunha rapaza nova, feito que constitúe o argumento principal da obra. Por outra parte, os pais da Pimpinela do escritor rianxeiro viven na miseria, mentres que Xan Rouco pode considerarse en certa medida un labrego relativamente podente, tal e como veremos unhas páxinas máis adiante. Para rematarmos (e entre outras cousas), n'*Os Vello non Deben de Namorarse* non coñecemos a mediación de ningunha casamenteira, mentres que na peza de Fandiño esta é a personaxe principal.

A acción d'*A Casamenteira* desenvólvese en tres partes, que supoñen tres momentos diferentes da súa acción. A división entre cada un dos "fragmentos" que compoñen a peza márcaa a indicación: "mutación de teatro". Mais como as mutacións cumpren unha función ben distinta que a de diferenciar as partes desta creación fandiñiana, comentaremos o seu significado e valores ao falarmos do espazo e do tempo.

Dos 457 versos que compoñen *A Casamenteira*, os primeiros 142 forman a primeira parte, na cal o autor presenta o conflito e os personaxes (a maioría deles); os 167 seguintes constitúen a parte central da obra, na que mostra Fandiño as manobras da casamenteira destinadas ao convencemento de Perucho das vantaxes económicas que lle vai reportar casar con Dominga e non con Técola, quedando os últimos 148 versos para o desenlace: o mal encontro entre Perucho e Técola e a conversa desta última coa Tía Goras, tras da que a primeira queda convencida de que a casamenteira non tivo nada que ver na decisión do fillo de Xan Rouco.

Canto aos temas d'*A Casamenteira* temos que dicir que o principal é, como xa vimos dicindo durante todo este apartado, o dos casamentos concertados. Nesta obra, o argumento utilizado pola Tía Goras para persuadir a Perucho e para tencionar convencer a Técola non é outro que o de “casar para comer”, tal e como tan axeitadamente expresa Carmen Blanco (2000:101-102) e como podemos ver nos seguintes fragmentos da peza extractados a seguir. No primeiro a casamenteira exponlle a Perucho os motivos polos que non é boa idea (segundo a súa opinión) contraer nupcias con Técola:

Goras : Ai, tontiño, porque iñoras
o qu'he manter casa e vida,
que por ben que estea sortida,
hai faltas a todas horas (v.v. 244-247).

No segundo, a propia Goras considera como causas de peso as seguintes, argumentadas co obxectivo de que Técola contraia matrimonio con Bernaldo do Torto:

(...)
un que me contenta a min,
cal he Bernaldo do Torto,
que alí hai donde esbrouzar,
e he unha fortuna achar
para sempre pan e porco (v.v. 412-416).

Mais como expresa Laura Tato (2000:68), Xan Rouco e Perucho son campesiños con posíbeis. Máis ben semella que nesta parte a verdadeira intención do autor reside en criticar a opresión económica e os privilexios dos

cregos sobre os labregos, como podemos ver nos seguintes versos, nos cales Goras se dirixe a Xan Rouco:

(...)
o curato vas comer.
¡Quen te verá recoller
po-lo agosto aquí a sincura,
e todo o ano grosura,
que será o que hai que ver! (v.v. 91-95).

Así, mentres o crego pasa todo o ano en abundancia mercé ás rendas e “sincuras” (sinecuras, traballos pouco esforzados e moi proveitosos), os campesiños pasan carencias. Repárese, de feito, no xogo fonético “sincura”> “sin cura” (sen crego), podendo este indicar que gozará o pai de Perucho dos beneficios dos sacerdotes sen tomar hábitos. A nomeada crítica non ten nada de abraiante se temos en conta que Fandiño, cando foi escollido Xustiza das zonas de Arzúa, Présaras e Sobrado, dedicouse a prender persoas de condición social elevada, como é o caso de “Manuel Astray Verea, párroco de Albixoi, *sentinela de vicios y totalmente idiota para su ministerio, pues aún el latín no sabe traducir*”⁸⁷ (Barreiro Fernández, X.R.; 2000:24).

Talvez tomase como inspiración Fandiño este ou outros sacerdotes católicos para pór de relevo outro dos temas que podemos achar na lectura d’*A Casamenteira*, como é o caso das relacións amorosas entre o crego e ama, tema que conta con bastante extensión no cancionero popular galego, tal e como por todos é sabido e como indica Laura Tato (2000:65). Unha vez máis, levado polo seu alto (e peculiar) sentido da xustiza, Fandiño querería quizais pór de manifesto as hipocrisías que rodean á Igrexa Católica, xa que mentres que a mesma predica coa abstinencia carnal, os seus ministros (que, como ben coñecemos, teñen prohibido calquera tipo de afectividade sexual) gozan coas súas amas aproveitando a situación de inferioridade social e económica das súas criadas.

En definitiva, o escritor dramático manifesta, por unha parte, a súa crítica indirecta contra os privilexios sociais e, pola outra, presenta o mundo

⁸⁷ As itálicas son do autor.

das miserias e das baixas paixóns do ser humano (cobiza, ambición, desexo sexual,...).

Para concluírmos con este epígrafe, cabe dicir que tradicionalmente a crítica tendeu a asimilar esta peza ao teatro popular. No entanto, existen elementos escénicos e temáticos (neste momento só comentaremos os segundos) que levan a pensar que *A Casamenteira* puido estar pensada para un público máis amplo que as masas populares. Se ben as palabras finais de Técola, que parecen ser palabras de Fandiño, mostran unha clara intención moralizante, tal e como podemos ver a seguir:

O casarse quér cariño,
e se no-o hay sale mal,
que n-hai ningún animal
indómeto ao aloumiño (v.v. 446-449).

tamén o é que os versos seguintes transmiten unha crítica social aos matrimonios de conveniencia entre os “señores”:

Tratados, son pra señores,
que acostumbran de casarse
por eles, para levarse
continuamente en rencores (v.v. 450-453).

Evidentemente, a intención moral atinxe tamén ás persoas de posición social superior, posto que lles está a expor o autor as consecuencias das vodas por cartos no canto de por amor. Alén disto, o carácter provocador de Fandiño fai pensar que el era consciente de que podían ver a peza os homes de carácter social elevado, sen esquecer que este tipo de persoas asistían con relativa frecuencia á “mostra” á que calquera obra era sometida antes da súa pública representación.

6.d.4) Espazo e tempo:

O tratamento do espazo e do tempo n’*A Casamenteira* preséntase algo máis complexo, pese á súa simplicidade, que o das obras precedentes. Laura Tato (2000:57) fala de tres partes, que se corresponden con tres cadros

diferentes. Nós non cremos que se trate de tres cadros diferentes correspondentes coas tres partes da peza, mais si que existen tres espazos diferentes. Así, a primeira parte desenvólvese en dous espazos distintos. O primeiro é unha herdade, na cal está Técola ao principio da obra, trazo que revela que a súa condición socioeconómica non é precisamente desesperada. Canto ao segundo, este non é outro que a casa de Xan Rouco. Finalmente, a segunda e a terceira parte transcorren nun camiño que leva a un prado. As didascalias non son nada descritivas, polo que non sabemos máis destes espazos.

Si presenta máis complexidade a unidade de tempo. Somos coñecedores de que a acción debe transcorrer en máis de catro semanas, posto que o tempo da acción comeza uns días antes da primeira amoestación (v. 41: “Prá domingo as moniciós”), e remata cando xa a terceira amoestación está botada (v. 323: “as moniciós andiveron”), de maneira que “de xúeves en oito días/dinme que se fai a boda” (v.v. 326-327). Tendo en conta que as amoestacións son botadas en tres domingos diferentes e consecutivos, e que non existe ningún tipo de obriga de casar xusto despois da última munición, senón que os noivos teñen o prazo de un ano para facelo, só podemos concretar que o tempo da acción é aproximado ou superior ao de un mes.

Por outra banda, a división da peza en tres partes vén dada, como xa antes dixemos, por unha “mutación de teatro”. Como indica Laura Tato (2000:57), as “mutacións” (período de tempo en que permanece ás escuras o público para realizar cambios no escenario) marcan diferenciación no tempo. Repárese en que o uso das mutacións require que a obra non sexa representada nun lugar aberto, dato que entra en contradición co feito de que as pezas eran postas en escena a plena luz do día naquela época (ao mediodía ou pola tarde), tal e como podemos ler en varios capítulos das *Notas Vellas Galicianas* (2008) de Pérez Constanti.

Na nosa opinión, a primeira mutación marca unha separación de varios minutos entre a primeira e a segunda parte, pois no inicio da parte central Perucho (que saíra escapando na anterior) cóntalle a Técola como lle

manifestou ao seu pai e a Goras o seu desexo de casar con ela e non con Dominga. Nárralle, en definitiva, a fin da primeira parte. Para concluírmos, o tempo que marca a segunda mutación é moi inconcreto, mais debemos supor que pasaron varios (ou moitos) días, posto que están os personaxes a máis de oito días da voda, e Perucho xa cambiara totalmente o seu xeito de ver a Técola.

6.d.5) Métrica:

Pouco podemos comentar sobre a métrica d'*A Casamenteira*. Unicamente cabe dicir que está a peza composta maioritariamente por versos octosílabos agrupados en redondillas. Debemos lembrar que o octosílabo, alén de ser típico das composicións populares, era o predominante no *Entremés do Portugués* e do *Entremés de Bora*. Igualmente, a redondilla aparece así mesmo n'*A Contenda dos Labradores de Caldelas*, polo que talvez Fandiño estivese recollendo algún tipo de tradición.

Para concluírmos coas alusións á métrica, cómpre mencionar que Laura Tato (2000:76) detectou algúns erros de rima, se ben é certo que afirma que “predominan as redondillas de estrutura perfecta”.

6.d.6) Linguaxe e aspectos gráficos:

Un estudo relativamente amplo sobre a lingua desta peza podemos achalo en Xoán Carlos Verdini Deus (1980) e en Laura Tato (2000). Por esta causa nós simplemente comentaremos un par de aspectos relativos á linguaxe e aos aspectos gráficos, tendo sempre en conta a posíbel influencia que neste apartado puido exercer sobre o texto Xoán María Pazos.

Os personaxes exprésanse nunha linguaxe popular, simuladora da fala do propia do rural, até o punto de que Carballo Calero (1981:34) chega a

afirmar que o único que distingue a peza dunha escena real é o feito de que os personaxes falen en verso.

Por outra banda, cabe facer alusión ao uso do grafema <-x->. Xa na “Protesta” Pazos expón que adoptou esta grafía seguido de circunflexo para representar o fonema /j/, a diferenza da solución etimolóxica empregada en linguas como o portugués ou o francés. Destacamos a utilización desta grafía para representar esta africada xorda, posto que os autores (moitos deles, non todos) do Rexurdimento optarán por esta solución españolizante, xa que a letra <-j-> do castelán era representado na antigüidade deste xeito.

Polo demais, como acontece coas pezas precedentes, *A Casamenteira* está escrita baixo o dominio duns criterios gráficos bastante anárquicos, algo que será unha constante na nosa literatura até ben entrado o século XX.

E) A PROSA:

1.e) Consideracións previas:

Se ben existen bastantes mostrás de literatura en prosa baixo a forma do diálogo (e por tanto serán tratadas ao estudarmos aquel xénero), o certo é que a produción prosística en lingua galega xurdida durante esta etapa non é demasiado abundante. Ou polo menos, non conservamos demasiados testemuños literarios en prosa. De feito, temos noticia de textos perdidos escritos na nosa lingua, como é o caso do *Cronicón de Vasconio*, ou mellor dito dunha suposta copia do século XVII dunha hipotética tradución ao galego do século XIII dun cronicón que teoricamente fora elaborado en latín no século VII polo bispo Vasconio I de Lugo (Cfr. Souto Cabo, J. A.; 2000:81).

Outras veces, debido á escaseza de textos cultivados na nosa lingua baixo este xénero, tenderon os estudosos precedentes a considerar como literarios escritos que non foran deseñados con esa finalidade. Así, foron incluídos neste campo documentos persoais como as cartas do século XVIII a Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar; ou máis recentemente unha epístola do século XVIII coñecida como *A carta da Magdalena*, saída da pluma dunha cuñada de Frei Martín Sarmiento e dirixida ao ilustre beneditino (Cfr. Rodríguez Montederramo, X. L.; 1998). Non de intención persoal, máis si pragmática, é a carta de 1805 titulada *Representación q[u]e hicieron los vecinos de Pontevedra a S. M...*, escrita por Pedro Cima de Vila ao rei coa finalidade de que Carlos IV solucionase un problema relacionado coa subida de impostos polo consumo de viño. Con isto, non queremos dicir que todas as cartas escritas durante este período histórico serán excluídas deste noso traballo. Existen textos publicados en xornais, destinados a que o seu contido sexa de dominio público, que adoptan a forma epistolar, de maneira que constitúen unha especie de forma literaria propia. Serán estas as cartas obxecto do noso estudo.

Sabemos igualmente da existencia doutros escritos non literarios desta fase histórica en que é utilizada a lingua galega. Precisamente o arriba mencionado Frei Martín Sarmiento valeuse do noso idioma para realizar a definición da voz *Paralaxe* incluída no seu *Onomástico Etimológico de la Lengua Gallega*. Tamén do século XVIII é unha receita de medicina popular bilingüe en galego e en español encontrada no Cerdido (Cfr. Montero Santalha, J. M.; 2000); e do XIX, concretamente de 1821, datan uns breves comentarios en galego aparecidos nas *Condiciones y Semblanzas de los Diputados a Cortes para la Legislatura de 1820 a 1821*. Innumerábeis palabras e expresións galegas parece ser que figuran no diario de Cristovo Colón. A pesar disto, os investigadores que a el se achegaron non foron capaces de indicar en que idioma foi elaborado, e existen hipóteses que apuntan cara á lingua española. Mais isto pouco importa, xa que foi concibido non para ser publicado, senón como anotacións das incidencias xurdidas durante as viaxes ao Novo Mundo, polo que nunca podería ser considerado como literatura de viaxes.

Si é un texto literario unha peza aparecida no xornal madrileño *La Estrella* o 22 de Novembro de 1833. Trátase dun pequeno relato en que se recolle unha conversa producida en Betanzos o domingo día 10 dese mesmo mes ás tres da tarde, na cal os personaxes móstranse partidarios da coroación da raíña Isabel II. Aínda que o galego é a lingua maioritaria, temos dúbidas de que o texto pertenza á literatura galega, pois en español foi elaborado agás as palabras dos compadres, que figuran no noso idioma. En relativamente similares circunstancias encontramos un artigo xornalístico de 1812 elaborado por Antonio Benito Fandiño titulado: *Constitución violada y leyes escarnecidas...*, artigo que nas súas liñas finais contén unha resposta do autor a Manuel Acuña Malvar escrita no noso idioma. O mesmo podemos dicir dunha especie de narración producida con anterioridade a este texto, titulada: “Assi dormia la comvn malicia de la ociosidad, y quando acordado menos de la ordinaria, quanto precisa la emulacion del Mundo, ò quando pagado mas de mi trabajo, cayò sobre mi esta carta”, a cal constitúe o apartado final do “Tercero tratado” do *Theatro Moral, y Político de la Noble Academia Compostelana...* (1731) de Pablo

Mendoza de los Rios, onde (malia predominar o castelán) son reproducidas en lingua galega as reflexións dun “sencillo” que resollen dun golpe os dilemas da voz narrativa, identificada nesta ocasión co propio autor.

Canto á estruturación deste capítulo, cómpre advertirmos que constará de tres apartados:

-Textos historiográficos

-Cartas

-Artigos xornalísticos.

Se ben a prosa historiográfica hoxe en día talvez non constituía un testemuño literario como tal, na Idade Media era todo un xénero amplamente cultivado e fomentado por reis e grandes nobres, xurdido principalmente con finalidade política. Nos Séculos Escuros, especificamente durante a décimo sétima centuria, determinadas familias nobres, concretamente os Saavedra, os Boán e os España; co obxectivo de xustificar ou de conseguir os seus títulos e posesións, botaron man de textos historiográficos, sendo estes no caso dos segundos falsos cronicóns e nos dos terceiros falsificacións seiscentistas. Non é unha falsificación (malia seren a maioría dos seus contidos ficticios) o relato de Pepe Hermitaño titulado *Ó Apóstol Santiago. ¡Viva!* (1801?), mais pola súa natureza e contidos tratarémolo conxuntamente cos textos historiográficos.

Respecto do artigo xornalístico, xa no século XIX, coa aparición da prensa no noso país, aparecerán algunhas mostras de textos galegos deste tipo. Aínda que non conservamos moitos exemplos desta forma literaria, estes constitúen unha clara proba da incorporación (malia ser esta tímida) da nosa lingua ao mundo dos xornais durante os primeiros anos da prensa en Galicia.

Unha vez feitas estas aclaracións principiamos a seguir a nosa análise da prosa dos Séculos Escuros e do Prerrexurdimento, comezando polas dúas versións da *Relazón de Carta Xecutoria...*

2.e) TEXTOS HISTORIOGRÁFICOS:

2.e.1) *Relazón de Carta Xecutoria...*:

Ao falarmos dos poemas que xiran arredor da morte do Mariscal Pardo de Cela foi inevitábel aludirmos ás tres versións deste documento histórico. Por iso neste momento simplemente lembramos que existe unha denominada *Relazón A*, recollida no *Memorial da Casa de Saavedra* de 1674; unha *Relazón B*, recuperada en 1854 por Sanjurjo Pardo na súa obra *Los Obispos de Mondoñedo* e unha *Relazón C*, integrante no volume *Noticia Discreta de lo Memorable que se Encuentra en la Provincia de Mondoñedo*, publicado por Domingo Vidal en 1752. Destas tres variantes, a *Relazón C* foi escrita en lingua española, polo que non supón obxecto de estudo pola nosa parte nesta ocasión.

Trátase a *Relazón de Carta Xecutoria...* dun testemuño histórico que dá noticia sobre os sucesos acontecidos en torno á morte de Pero Pardo de Cela, tal e como indica o título completo da versión que podemos ler no *Memorial da Casa de Saavedra* de Saavedra Rivadeneyra: *RELAZON DA CARTA XECVTORVRA, è copia de os que venderon a Frouseyra sita no Vale Douro en Galicia, à Mouço Mudarra Capitan do Rey Don Fernando, è curregida no preito do Archivo, a Audiencia de Santiago*. Malia figurar nun volume de 1674, semella que talvez foi escrito con anterioridade a esa data. Así, segundo expresa Xosé María Álvarez Blázquez:

En cuanto a la fecha de impresión, existe un dato que nos puede acercar con bastante aproximación a ella. Se dice que la *Relazon* que doña Beatriz, hija del Mariscal, casó después de muerto su padre y tuvo, por lo menos, siete hijas, las cuales, a su vez, estaban casadas en la fecha en que la relación se escribe, añadiendo: «e ja ay ó presente muyta generaçon e boa gente». Si tenemos en cuenta que la muerte del Mariscal acontece en diciembre de 1483 y suponemos que la hija hubiese contraído nupcias al año siguiente –como es presumible, dado el abandono en que quedaba–, su primera hija nacería en 1544 ó 1545 y la séptima, supuesto que no hubiera muerto ningún otro vástago en medio –y siempre a un ritmo normal de procreación–, hacia el 1495. Y suponiendo, asimismo, que esta última hija se hubiese casado a los 17 o 18 años, nos situamos entre los años 1510-1512, época en las siete nietas del Mariscal estaban todas casadas y tenían «muyta generaçon». Añadamos a esto la información del autor de que «toudos [los criados traidores] e seos descendentes pagan na casa sinás da sua treaçon...». Luego, todavía al tiempo de escribirse la *Relazon* vivía alguno de aquellos criados. Este hecho nos lleva a la misma fecha, es decir, alrededor de treinta años después de la muerte del Mariscal.

Creemos, pues, que la *Relazon* deberá datarse hacia el año 1512, o si se prefiere no apurar las fechas, hacia el 1515 (Álvarez Blázquez, X. M.^a; 1965:355).

Isto no tocante, repetimos, á *Relazón A*, xa que a *Relazón B*, a seu parecer, dataría sobre 1520 (Cfr. Álvarez Blázquez, X. M.^a; 1965:364). Pola súa parte, Souto Cabo (2000:84) considera que a versión aparecida no *Memorial da Casa de Saavedra* é unha falsificación do século XVII escrita por Saavedra Rivadeneyra. Mais esta hipótese parécenos un tanto aventurada, xa que a persoa que creou o texto, malia as hipercorreccións e os españolismos (non raros nos nosos testemuños literarios dos Séculos Escuros), posuía un nivel relativamente aceptábel da lingua galega, coñecementos que sería talvez arriscado supoñerlle ao foráneo Saavedra Rivadeneyra. Tampouco podemos asegurar que a datación apuntada por Álvarez Blázquez (1965) sexa inequívoca, posto que todos os argumentos que emprega poderían ser perfectamente o froito dun engano provocado polas invencións dun bo falsificador. Porén, concordamos co polígrafo tudense en que o documento debe datar da primeira metade do século XVI. E é que nesta ocasión, a diferenza doutras obras deste tipo das que máis adiante falaremos, non pretende o autor do *Memorial da Casa de Saavedra* facer pasar a *Relazón* por un texto do século XII ou XIII, senón do século XVI, época en que sería máis que verosímil a utilización da lingua española, na cal estaba escrito o conxunto do memorial. Ante isto deberíamos cuestionarnos non só a causa da utilización da lingua galega en dúas versións diferentes do mesmo documento senón tamén a defensa das propiedades da Igrexa que defende a *Relazón A*, relativamente inconveniente para os intereses de Saavedra Rivadeneyra. Por esta causa non temos motivos para pensar que este texto non sexa a copia doutro encontrado na Casa de Taboi, tal e como indica Fernando Saavedra Rivadeneyra (1674: fol. 137r.), casa da que o denominado autor tamén era señor.

Polo que respecta á datación da *Relazón B*, diremos que a obra de Sanjurjo Pardo en que foi recuperada recolle as constitucións sinodais da diocese de Mondoñedo entre 1534 e 1686, de maneira que quizais (e non sen

poucas dúbidas) poderíamos pensar que foi escrita na década de 1530 ou na de 1540, datas en que aínda poderían estar vivos os fillos dos criados traidores.

En relación ao seu contido, principia a *Relazón A* por apuntar unha das causas que propiciaron o infortunio do Mariscal, de xeito que: “por invidia, è malqueria, que lle desejavam algus Cavaleyros do Reino, con quen competian guerras civis, por ser mais poderouso o malsinaron”. Así pois, non alude nos seus inicios a carta executoria (como era de agardar) á acción dos Reis Católicos, de modo que un dos motivos da morte do Mariscal radicaría na “malquerenza” que outros cabaleiros menos poderosos sentían cara a el por envexa.

Como acontecía nos versos que tratan este episodio, ambas as versións galegas (é dicir, en galego) do texto refiren a que Pardo de Cela “foy vendido por seos criados en que fiava”, e a *Relazón* aparecida na obra de Saavedra Rivadeneyra incluso ofrece a data do suceso (“no ano de mil è catrocentos è oytenta è tres”). No entanto, neste punto encontramos unha das principais diferenzas existentes entre a *Relazón A* e a *Relazón B*, pois a segunda suprime o nome dos traidores mentres que a primeira enumera os vinte e dous. A dita eliminación do segundo documento debeu ser feita por vontade do copista e non do autor, xa que os criados son anunciados deste xeito: “que foron os seguintes”. Igualmente, na *Relazón A* podemos ler após da relación de criados insidiosos: “E toudos, è seos descendentes pagan na casa sinas da sua traçon, com um bellon de laa, è dos capois por fumes”. O feito de que este dato tampouco figure na *Relazón B* dá testemuño dunha circunstancia curiosa, xa que na mente do autor: “Era importante que el público conociese, sin omitir detalle para la identificación, los nombres de aquellos que habían tracionado a su señor” (Álvarez Blázquez, X. M.^a; 1965:354). Non especularemos aquí sobre as causas desta omisión, xa que non competen aos obxectivos deste traballo. Mais si diremos que a *Relazón B* é en xeral máis esquiva no que a detalles se refire. Así, por exemplo, na *Relazón A* indícanos o texto que após de ser traizoado o Mariscal foi preso na casa de Fonsa Yáñez “a sete do mes

de Dizembre de mil è catrocentos è oitenta è tres anos". Na *Relazón B*, no entanto, suprímese esta data, ao igual que o apelido da persoa que comandou a detención ("Fernando de Eena, primeyro Governador que veo a Galicia por os Reys D. Fernando, è Dona Isabela") e mais os nomes dos seus alguacís: "Iorge de Mendoma, è Mouço Mudarra Capitan".

Segundo indican ambas as versións, padeceron a mesma sorte que Pardo de Cela "muitos fidalgos, è labradores honrados". Unha vez vencido, o Mariscal foi trasladado a Mondoñedo onde, segundo a *Relazón A*, "o degolaron o cabo de dez dias que o prenderon". Ao igual que a lenda popular, presenta este mesmo documento o señor da Frouseira como un "bo christao", feito que naquela altura axudaba a unha caracterización positiva. Por isto, "morreu con gran arrepentimento de seus pecados" e foi sepultado con honras ("con gran autoridad"). Mais a boa cristiandade non contribúe a un verdadeiro retrato idealizante, non ocorrendo o mesmo co seu fillo:

Degolaron juntamente co èl à Pero de Miranda Saavedra è Castro seo fillo, è de su muger Isabela de Castro, que era filla de Dona Beatriz yrma do Duque de Arjona; era moço virtuoso de edad de vinte è dous anos, foy sua morte como de vm Martir, porque jamais se achou error, que fosse contra persoa algua, mor, ne[n] menor, se non por os pecados de seu padre, e quererlo defender como deveo, que o matavan (...).

Repárese en que a *Relazón A* culpa dos sucesos nesta parte a Pero Pardo de Cela, xa que indica que Pero de Miranda morreu "por os pecados de seu padre".

A partir da execución do Mariscal, as dúas versións galegas da *Relazón* sepáranse. A aparecida no *Memorial da Casa de Saavedra* alude á execución dos primos do señor da Frouseira "Pero de Bolaño, Señor da Casa de Torès, è Pero de Miranda, Señor da Casa, è Fortaleza que chaman o Renegado, que eran os TRES PEDROS". O terceiro Pedro, evidentemente, era Pero Pardo de Cela.

Posteriormente alude o documento aos preitos de Isabel de Castro destinados a recuperar os bens expropiados e, acto seguido, refírese á voda da filla de Pardo de Cela cun seu tío señor da Casa de Torés. Non dá o texto o nome do marido de Dona Beatriz, nin tampouco os dos esposos das súas fillas, aínda que si se especifica que unha delas contraeu nupcias cun home da

Casa de Saavedra, o cal xustifica aínda máis a inclusión desta *Relazón* no memorial de Saavedra Rivadeneyra.

Contra o final da *Relazón A*, o documento insiste en que a nai da esposa do Mariscal era irmá do Duque de Arjona, o cal ofrécenos un dato de suma importancia, pois isto emparentábaa cos Trastámara e, por conseguinte, coa raíña Isabel I. Tamén indica o texto que Isabel de Castro era sobriña de Íñigo de Castro, bispo de Mondoñedo, quen deixou en dote ao Mariscal e á súa muller “a renta de seo Obispado por días da súa vida”, agás un tanto por cento destinado ao sustento do bispo. Nisto acha o autor a principal causa da decapitación de Pardo de Cela, pois:

(...) por defender à dote, pegava nos Cregos, è Segreres, è os matava, è podia mais co Bispo, è outros Cavaleyros: e co esto foron con queyxumes facendo outras retras delazos, que argouron dar conta os señores Reys Don Fernando, è Dona Isabela, que visto por suas Altezas o embiaron a chamar, por provisos, moytas vezes, pra ser informados, è oílo, è el [to]mou pavor o queyrian matar, ou desterar dos Reinos de Spana, è non foy, po lo qual o emb[i]aron a prender, è el se retirou à Frouseyra, de que sucedeu o que diz atrays (...).

A acción dos Reis Católicos segundo a *Relazón A* non respondería a intereses políticos, senón aos abusos de Pardo de Cela sobre a Igrexa e mais a un malentendido cos monarcas, de maneira que o heroe preséntase nesta ocasión como culpábel do seu destino. Así, xustifica o autor (talvez ligado ao mundo eclesiástico) as causas da intervención de Isabel de Castela e Fernando de Aragón, de modo que maquilla a intencionalidade do texto cunha sentenza final que revela unha certa finalidade didáctica: “E esto sirva de [e]xemplo, p[a]ra quen tomar bes das Igrejas en dote de casamento. Aquí acabou a Frouseyra, è a vida do Mariscal”.

Observamos ao lermos isto que a derradeira frase da *Relazón A* correspóndese cos últimos versos do chamado *Pranto da Frouseira*. Mais maior correspondencia coa segunda parte da mencionada composición garda o fragmento da *Relazón B* que nos queda por comentar. Como xa dixemos no capítulo referente á poesía, este documento recolle a reprodución dunha mínima conversa entre Afonso de Santa Mariña e Luís de Mudarra mediante a cal confirmaban o pacto de traizón. Non dixemos nese momento, porén, que estas liñas finais da *Relazón B* gardan unha estraña similitude co denominado

por Xosé María Álvarez Blázquez (1965:371-377) como *Romance de Pedro Pardo de Cela*, tal e como podemos observar a seguir:

Vintedous foron os chamados que venderon a Frouseira, é á cerca do Mariscal; no na venderon por sustento, nin por falta de viño, nin pan, nin por falta de diñeiro: xamais estarán nin parecerán nin pleito que teñan xamais fee lles darán por ser treidores, perxurados, é declarados por tás en Galicia, en Castilla, e donde sabido está des[t]e⁸⁸ atrevido suceso. Se mandou sacar traslado, e traslado[u]s[e] para saber tan gran maldá daquélos malvados criados que Deus lles dará a paga é o premio de haber feito tan gran maldade: á Deus darán á conta todos, que a á honra, vida, vida é o caudal que cay en maos de testigos falsos, xamais ben á parar ben. E os que tiveren criados miren en quen fian que por ma[i]s noble e poderoso que sea á boa fee lla han de pegar (vid. Álvarez Blázquez, X. M.^a; 1965:364).

Non comentaremos este parágrafo, pois a súa análise levaríanos a repetir practicamente o que xa expresamos ao analizarmos o poema. Si diremos, por contra, que a partir das coincidencias manifestadas Xosé María Álvarez Blázquez (1965:375-376) especulou coa existencia dun longo romance de 450 a 500 versos constituído pola parte final da *Relazón B*, desde a conversa entre Afonso de Santa Mariña e Mudarra até a conclusión do texto. De feito este mesmo estudoso, convencido da súa tese, realizou unha reconstrución do suposto romance (Cfr. Álvarez Blázquez, X. M.^a; 1965:374-375), unha reprodución que consideramos un tanto arriscada, pois o mencionado investigador para tal fin reproduciu algún verso sen referente na *Relazón* e mesturou a parte final deste documento con versos do *Pranto da Frouseira*. Alén disto, alude o documento histórico a que: “Se mandou sacar traslado, e traslado[u]s[e]”, o cal implica unha referencia á vontade de pór por escrito os sucesos, aspecto que non tería sentido nun romance creado polo pobo. Concordamos en parte co polígrafo tudense no feito de que puido existir unha prosificación (a noso entender, parcial) dalgún poema que circulase entre as xentes pola vía popular (Cfr. Álvarez Blázquez, X. M.^a; 1965:376-377), mais consideramos que esa composición ben podería ser o *Pranto da Frouseira*, de modo que o autor da *Relazón B* aproveitaría os versos deste que mellor se adecuaban ao desenvolvemento da súa exposición e realizaría *a posteriori* unha adaptación dos mesmos. Estes elementos adaptados favorecerían a conclusión de corte didáctica que presenta o texto en prosa, creada cunha

⁸⁸ En Álvarez Blázquez (1965:364) figura: “desde”.

intención radicalmente diferente á perseguida pola *Relazón A*: “E os que tiveren criados miren en quen fian que por ma[i]s nobre e poderoso que sea á boa fee lla han de pegar”.

Con isto concluimos a nosa análise das dúas versións galegas da *Relazón de Carta Xecutoria...* e, con ela, o comentario da prosa literaria galega en torno ao Mariscal Pero Pardo de Cela.

2.e.2) A *Historia Gótica* ou *Historia de Don Servando*:

2.e.2.1) Autoría, intencionalidade, datación e transmisión textual:

Xa fóra da órbita dos Saavedra e dentro da dos Fernández Boán de Temes encontramos este falso cronicón titulado: *Historia Gótica*, tamén coñecido como *Historia de Don Servando*. Esta é unha obra que gozou de grande popularidade nos séculos XVII e XVIII, aínda que durante o XIX e o XX o seu coñecemento converteuse en moi limitado até que xa a finais da centuria pasada J. A. Souto Cabo (1994) deu noticia do seu (re)descubrimento. De feito, o texto que agora nos ocupa constituíu o tema central da tese de doutoramento do citado estudoso (*A História de Dom Servando. Edição do Manuscrito e Estudo*, 1996) e foi novamente estudado polo propio Souto Cabo (2007) once anos despois.

Seguindo a ficción creada pola propia *Historia Gótica*, o cronicón sería escrito en latín no século VIII por un bispo de Ourense confesor do rei Rodrigo e de Pelayo de Covadonga chamado Servando Fernández de Temes. No século XII, xa en 1191, o prelado ourensán (emparentado cos Fernández de Temes por vía paterna), traduciría ao galego este libro (“sacado do latin en lengoa galega”) e engadiría algúns datos a maiores “por q[ue] aja memoria”. Durante séculos, creuse que a *Historia de Don Servando* fora escrita por estes dous bispos. No entanto, hoxe en día pénsase que D. Servando nunca existiu⁸⁹

⁸⁹ De feito, indica J. A. Souto Cabo (2007:101) que non hai constancia de bispos de Ourense anteriores ao ano 881.

e que Pedro Seguino, malia ser un personaxe histórico, non puido continuar unha crónica creada por un autor ficticio. Alén disto, unha lectura superficial revela que a lingua empregada non é a da Galicia do século XII.

Sabedor de que a explicación feita no cronicón era un mecanismo máis encamiñado á construción da *illusio* ficcional, Tomás Muñoz y Romero (1973:326) atribúe a obra a José de Pellicer, ao igual que Julio Caro Baroja (1992:104-105). Os motivos desta suposición autorial residen nun equívoco causado polo feito de ser Pellicer o creador dunha copia elaborada en 1646. Mais os historiadores galegos xa apuntaban desde o século XVIII cara a dous autores anteriores a este Cronista Real: Xoán Francisco e Pedro Fernández Boán de Temes. Este é o caso do Padre Flórez, de cuxa opinión dá testemuño en 1862 Manuel Murguía (1999:216): “tanto él [Xoán Fernández Boán] como su hermano D. Pedro, fueron acusados por el P. Flórez, de haber torcido la obra de los obispos Servando y Seguino, por cierta competencia de genealogía”. Pola súa vez Couceiro Freijomil (1952:39, II) elude a cita ao Padre Flórez e sinala os irmáns Fernández Boán como autores da *Historia Gótica* ou *Crónica de Don Servando*, mentres que Ferro Couselo (1972:42) apunta cara a Xoán Francisco, persoa á que Souto Cabo (2007:24) sinala cando menos como o autor principal.

Mais por que os Fernández Boán son dixitados por estes estudosos? Como indica J. A. Souto Cabo (2007:20), o período áureo dos Boán principia a finais do século XV e principios do XVI, época en que o mercador de panos Fernando Boán logrou enriquecerse coas súas actividades comerciais (Cfr. Ferro Couselo, J.; 1972:8). Durante toda esta centuria, e tamén na primeira metade da décimo sétima, a familia logrou un máis que considerábel *status* socioeconómico, o cal non impediu que os seus membros vivisen marcados polas súas humildes orixes. Aínda por riba, Pedro Fernández Boán precisaba ser “fidalgo de berce” para ingresar na Orde de Cabaleiros de Santiago, e o feito de descender dun comerciante imposibilitábao para a culminación das súas aspiracións. Os Boán mercaban coutos e terreos, estaban por completo afidalgados, mais non eran nobres. Por isto necesitaban un documento que

demonstrase o señorío da súa liñaxe, e un cronicón do século VIII, escrito e posteriormente traducido por respectivas persoas emparentadas con esta casa por vía dos Fernández de Temes, mostrábase como unha xenial solución á súa obsesión por se ennobreceren. Así xorde, pois, a *Historia Gótica*.

Se a atribución autorial do texto é unha cuestión que podemos considerar como relativamente complexa, non menos exenta de dificultade está a da datación. Novamente recorremos nesta situación a J. A. Souto Cabo (2007:28), quen indica que o orixinal puido ser elaborado entre 1620 e 1639, xa que no primeiro dos anos fracasou a primeira tentativa de Pedro Fernández Boán de formar parte da Orde de Santiago⁹⁰ e en 1639 tivo lugar o pasamento de Xoán Francisco Fernández Boán. Porén, o mencionado investigador (Cfr. Souto Cabo, J. A.; 2007:27) reproduce un fragmento dunha epístola do crego de crecente Gregorio Louvarinhas Feijó ao escritor portugués Jorge Cardoso datada no 25 de Xullo de 1637. Pola dita carta, sabemos que o primeiro encontrou “no cartoeo de huma antiquissima parochia de Tuy” un libro con título en español atribuído a “Serbandus Episcopus Auriensis”. Souto Cabo (2007:27) cre que este manuscrito, que suporía unha nova versión da *Historia de Don Servando*, puido ser escrito polo mesmo Gregorio Louvarinhas, de modo que o orixinal tería que ser aínda anterior. Non sería de estrañar, xa que logo, que o crego de Crecente quixese aproveitar o éxito do presente cronicón para enxalzar a liñaxe dos Silva.

Precisamente en relación á existencia de diferentes versións, cómpre agora referirnos á transmisión textual da obra. Non sabemos aínda o número exacto de manuscritos en que está contida a *Historia Gótica*, mais Souto Cabo (2007:176) contabiliza oito diferentes. Alén da custodiada no arquivo catedralicio de Santiago de Compostela⁹¹, contamos coa referida copia realizada en 1646 por Pellicer: o manuscrito 1395 da Biblioteca Nacional de Madrid. Trátase esta dunha copia peculiar, xa que acrecenta dous novos “libros”: a “Batalla de la perdida de España por Don Servando Obispo de

⁹⁰ Adquirirá o hábito da mesma en 1641.

⁹¹ Sobre este manuscrito foi realizada a nosa edición de referencia. vid. Souto Cabo, J. A. (2007:31-91).

Orense, traducida i añadida por Don Pedro Seguino obispo tambien de Orense” e o “Tratado de los palacios de Galicia i sus solares hecho por Don Pedro Obispo de Orense” (Cfr. Souto Cabo, J. A.; 2007:172). Tamén na Biblioteca Nacional de Madrid están gardadas polo menos catro copias máis da *Historia de Don Servando*, sendo estas os manuscritos 591, 6867, 8332 e 7678. Ficaríanos finalmente o manuscrito 9/5738 do Real Archivo Histórico de Madrid e mais un oitavo testemuño custodiado na biblioteca da Fundación Fermín Penzol.

De todos os modos, o cronicón non escapou tampouco ao prelo, de xeito que en 1850 a compostelá *Revista Galicia* publicou unha edición da copia elaborada por Pellicer, reproducida en 1861 na coruñesa *Galicia. Revista Universal de este Reino*. Xa no noso século, contamos cunha edición libre ao público en Souto Cabo (2007:31-91).

2.e.2.2) Fontes:

É un tema difícil o da delimitación das fontes da *Historia de Don Servando*, xa que como indica J. A. Souto Cabo (2007:95): “As referencias a outros autores resultan voluntariamente imprecisas”. No entanto, este mesmo estudioso (Cfr. Souto Cabo, J. A.; 2007:96-100) albisca algúns referentes que puido seguir a confección desta obra. A principal sería a *Primeira Crónica General de España* de Afonso X, que inspira os capítulos do cronicón situados entre o primeiro e o sétimo, ambos os dous incluídos. É máis, segundo indica Souto Cabo (2007:97), os parágrafos situados entre o apartado 5 e o 36 (“salvo por algunha interpolazóns”) constitúen unha “traduzón precária da produción afonsina”. Isto explicaría a referencia a Paulo Orosio e as mencións a Idacio, as cales serían tomadas da crónica do rei Sabio, se ben un feito recollido no apartado 38 pode erixirse como unha alusión a un feito recollido na parte final da obra do bispo de Chaves. Con todo, este puido chegar aos Boán por vía da tradición popular.

No tocante aos feitos que xiran arredor do rei Rodrigo, Menéndez Pidal (1924:547) insinúa que a *História de los Reyes Godos* (1582) de Julián del Castillo puido funcionar como fonte do noso cronicón, e Souto Cabo (2007:27) asegura que o libro de Julián del Castillo “pode ser indixitado como orixe dalguns aspectos fabulosos incluídos na *História do rei D. Rodrigo*”. Isto é perfectamente verosímil, xa que a *História de los Reyes Godos* “fue muy leída por el numeroso público apegado a las tradiciones antiguas” (Menéndez Pidal, R.; 1924:523-524).

Respecto da historia de Pelayo de Covadonga Souto Cabo (2007:98) advirte que a *Historia de Don Servando* adopta o modelo da *Historia General de España* (1608) do Padre Juan de Mariana, e apunta que o nobiliario da nosa obra puido encontrar precedente no existente na *Descripción del Reyno de Galicia y de las Casas Notables del* (1550) de Bartolomé Sagrario de Molina.

Probábeis influencias desta *Historia Gótica*, referentes á Historia da Igrexa e dos mártires, debido a algunhas coincidencias patentes, poderían ser segundo Souto Cabo (2007:99-100) a *Historia del Apóstol Santiago* (1610) de Castellá Ferrer, a *Historia de Santiago* (1615) de Frei Hernando de Oxea, a xa sinalada *Primeira Crónica General de España*, o cronicón de *Dextro e Juliano* do gran falsificador J. Román de la Higuera (influencia que quizais puido recoller Xoán Francisco Fernández Boán da obra de 1610 *Antigüedades de la Ciudad y Iglesia de la Cathedral de Tuy*, de Prudencio Sandoval), a *Crónica General de España* (1574) de Ambrosio de Morales e, talvez, o volume perdido de Gregorio Louvarinhas Feijó *Historia de los Santos de Galicia*.

Mais como indicabamos ao principio, o autor da *Historia de Don Servando* non estaba interesado na identificación por parte do lector das fontes manexadas, xa que pretendía falsificalas en función dos intereses particulares dos Fernández Boán de Temes. Isto non exclúe que, como criterio de verosimilitude, o falsificador indique a utilización de materiais previos. Así, no apartado 4 lemos respecto dos contidos da *Historia Gótica*: “E co[n]te[n] a batalla da p[er]dida d’España q[ue] do[n] Serva[n]do fez en latin, sacado de moitos autores”; e no apartado 110 lemos novamente: “O qu[a]l [libro] sacou

fasta seu te[m]po dos lib[r]os e historias antigas e de pra[n]chas de promo e escr[i]pturas". Porén, nunca son especificadas as obras e autores nin a localización das pranchas de chumbo e dos escritos, polo que temos que estas referencias abstractas constitúen un chanzo máis na construción da ficción. O mesmo obxecto tería a última das fontes que encontramos na *Historia de Don Servando*, como é a presenza de Don Servando e de Pedro Seguino nalgúns dos acontecementos narrados. Erixense os falsos escritores, xa que logo, como testemuñas oculares dos acontecementos menos coñecidos ou máis escuros recollidos no cronicón, no caso de Don Servando mercé á calidade de confesor do rei Rodrigo e de Pelayo de Covadonga, tal e como exemplifica este parágrafo significativo:

E porq[ue] todo o demays é savido, so q[ue]ro contar o pranto e perdizo[n] deste rey q[ue] eu Servando, como seu co[n]fesor, e de nazo[n] galego, e cavaley[ro] dos Fer[nande]s de Temes e conogo da eyrexa d'Orrenes, q[ue] a todo me achey p[re]sente e na batalla de Tarif, he do theor como se sige[n].

Tamén Pedro Seguino, pola súa condición de bispo de Ourense, estivo presente no traslado dos restos de Santa Eufemia. A experiencia de ambos os personaxes sería, pois, a súa principal fonte, de modo que ninguén puidese dudar da veracidade dos supostos escritos de quen hipoteticamente viviu os sucesos expostos. Trátase, como é evidente, dun novo recurso de verosimilitude.

2.e.2.3) O Libro Antigo de Linajes de Galicia como precedente:

O manuscrito número 6329 da Biblioteca Nacional de Madrid é o *Libro Antigo de Linajes de Galicia*. Esta obra foi descuberta en 1996 por X. Varela e segundo Souto Cabo (2000:80), na capa do libro aparece unha indicación que remite ao propietario do volume: Xoán Fernández Boán. Por este motivo, o mencionado investigador cre que o seu autor é o mesmo que o da *Historia de Don Servando*.

Parece ser que este *Libro Antigo de Linajes de Galicia* presenta un nobiliario moito máis amplo que o da *Historia Gótica* e, con todo, gozou de

pouca fortuna divulgativa. A parecer de J. A. Souto Cabo (2000:80-81) isto podería ser propiciado pola súa construción material, pois está feito en papel e a súa factura é descoidada, polo que debeu crear desconfianza respecto da súa autenticidade como texto medieval. Por esta causa o autor crearía unha nova falsificación que incluíse a tradución da *Primeira Crónica General de España* e que contase cunha realidade material máis críbel: papel de pergamiño escrito en letra relativamente coidada en tinta negra combinada con tinta vermella. Por isto, non sería aventurado crer que a *Historia Gótica* fose creada como unha superación deste *Libro Antigo de Linajes de Galicia*.

2.e.2.4) Estrutura e contidos:

A *Historia de Don Servando* consta de 11 capítulos marcados explicitamente nas páxinas do propio códice, os cales a xuízo de Souto Cabo (2007:93) poden ser establecidas 121 “partes” ou capítulos, que nós chamaremos a partir de agora apartados coa intención de evitar confusións. Tendo en conta isto, o aludido investigador (Cfr. Souto Cabo, J. A.; 2007:94) decidiu establecer nove partes en que podería ser dividido o cronicón, que son as seguintes:

- 1) “Introdución” (apartados 1-4): trátase dunha breve presentación da obra en que aparece sinalada a autoría dos bispos Servando e Pedro Seguino. Xustifícanse igualmente as interpolacións deste último (realizadas “por q[ue] aja memoria”) e adiántase que o cronicón narrará a “batalla da p[er]dida de España”.
- 2) Da creación do mundo ao nacemento de Cristo (apartados 5-26): recolle esta segunda parte a creación do mundo (tal e como era de agardar) desde unha perspectiva bíblica, o episodio da Torre de Babel, o poboamento de Europa polos fillos de Xafeth, as fazañas de Hércules (entre as que figura a derrota de Xerión na Coruña e a edificación da Torre de Hércules), os feitos do rei Hispán, a gran seca e a posterior chegada a Galicia dunha “gran conpana de gentes de la tierra del

Suezia, gentes estranas, griegas de nacio[n]”, a chegada dos romanos e as respectivas campañas de Escipión o Africano e de Xulio César.

3) O cristianismo. A Península até a chegada dos pobos xermánicos (apartados 26-36): encontramos nesta parte a narración do nacemento de Cristo, así tamén unha moi breve referencia á súa crucifixión. Son neste tramo de texto tratados os asasinatos de mártires relixiosos producidos durante os gobernos de Octaviano, Tiberio, Calígula, Claudio, Nerón (quen segundo o texto era natural de Córdoba e de nai luguesa), Galva, Otón, Vitelio, Verspasio, Domiciano, Traxano, Adriano, Tito Antonino, Marco Aurelio e Lucio Aurelio, Comodo, Caracala, Basiano, Macrino, Marco Aurelio Antonino, Aurelio Alexandre, Maximino, Gordiano, Filipo, Decio (“q[ue] por madre era galego de terra de Deza”), Claudio (“XXII emperador”), Aureliano, Tácito e Floriano, Diocleciano, Maximiano e Constantino. Finaliza esta parte coa chegada á Península Ibérica de suevos, vándalos, alanos e silinxios e coa noticia de que “tras destes vinero[n] os Godos, gent[e] feroz de la Scitia de Europa”.

4) “A perda de España” (apartados 37-41): a modo de introdución, cítanse nesta parte os reis godos Teodorico, Eurico, Alarico e Rodrigo, sendo este último a figura principal sobre a que xiran estes apartados. Explícanse as orixes do rei Rodrigo, os seus amores, as profecías da perda das Españas⁹² e a batalla de Tarif.

5) Noticia das dioceses de Tui, Ourense e Iria-Santiago (apartados 42-46): principia esta quinta parte coa expulsión do bispado de Ourense duns cóngos xudeus por parte de Pelayo de Covadonga, quen “q[ue]ria moyto a los galegos; q[ue] por unha p[ar]te era diles, e se criara en Galizia na cidade de Tuid, nos Pazos de Rey q[ue] foron de Gundemaro”. Nesta parte introdúcense igualmente noticias das

⁹² As ditas profecías móstranse no episodio dos peixes “ta[n] gra[n]des como carneyros” pescados no río Miño, os cales levaban gravado nas escamas o ano en que se había producir a conquista árabe; mais tamén no episodio do palacio de Toledo en que había cen cadeados.

primeiras accións cristiás contra os musulmáns, así tamén a Historia parcial dos mencionados episcopados.

6) Historia dos santos Facundo e Primitivo (apartados 47-49): aproveitando a confusión existente sobre a vida e as orixes destes santos o autor colócaos como naturais da “cibdade de Astasia Cobarica”, a cal “jaze e[n] meo dos montes de Oseira, arriba do río Cea” e “foe cibdad gra[n]de e e[n] t[em]po dos romanos”. Segundo o texto, estes santos “eran soldados dos e[m]perador[es] e[n] Galizia” e sobriños de San Marcelo.

7) Nobiliario (apartados 50-109): como facilmente podemos apreciar, trátase da parte máis ampla desta obra, feito que non debe de nos chamar a atención se lembramos a motivación da súa escrita. Alén da descrición do seu escudo de armas, exporanse neste tramo da obra as orixes dunha serie de familias, as cales radicarían en feitos heroicos ou fantásticos. Podemos exemplificar isto a través do seguinte fragmento pertencente ao apartado relativo aos Fernández de Temes Boán (e Buxán):

E un cabal[ey]ro destes, e de nome Boa[n], foe desterrado polo rey Egica a Francia e ala casou e fez pazo coa casa de Borbo[n]. E dil ve[n] o co[n]de do[n] Me[n]do Troyaz, e do[n] Alfons[o] seu fillo, e out[r]os cabaley[r]os. E destes ve[n] Sa[n] Rose[n]do, que he dos Arrias, q[ue] dece[n]de[n] distes Fer[nande]s, e S[an] Facu[n]do e Primitibo.

Como vemos, o texto non só emparenta os Boán coa familia que reinaba no imperio español naquel momento, senón tamén con San Rosendo e cos santos Facundo e Primitivo, de aí que o creador do cronicón dese noticia das biografías destas santidades na parte anterior.

8) O avance cristián e o período posterior. A fundación da Confraría de Cambiadores (apartados 110-119): encontramos nesta oitava parte referencia á conquista da Península por parte dos cristiáns, a cal aparece centrada principalmente en Galicia e desde Galicia. Alúdese á batalla de Covadonga (recollendo neste punto o cronicón a lenda de que os cristiáns venceron por intervención divina), á descendencia de

Pelayo de Covadonga (quen emparentou cos España e estes, á súa vez, cos Boán), ao reinado de Afonso II, á fundación da Confraría de Cambiadores e ao contido dunha Carta Real que afirma ler Pedro Seguino, en que ficaban recollidas as condicións postas polo rei aos futuros monarcas.

9) Santos e mártires de Ourense (apartados 120-121): neste última parte, o autor presentará ao lector unha serie de santos e mártires de Ourense e da súa diocese.

Mais alén das temáticas xa expostas, na *Historia de Don Servando* latexa unha clara intencionalidade de dignificación de Galicia e dos galegos, tal e como apunta Souto Cabo (2007:104-105). De feito, como xa vimos ao comentarmos cada unha das partes que o compoñen, o cronicón galeguiza personaxes históricos, santos e incluso personaxes mitolóxicos (como é o caso de Caco). Igualmente, no noso país sería iniciada a loita contra o musulmán e o seu principal artífice, Pelayo de Covadonga, tiña sangue galego e fora criado en Tui.

Dentro da perspectiva do século XVII todo isto contribuía a honrar un país ao que lle fora negada a súa propia Historia e, asemade, constituía un mecanismo de defensa fronte as aldraxes que Galicia recibía de España. Non sabemos se Xoán Francisco Fernández Boán optou por este camiño simplemente por loitar contra as ofensas padecidas pola súa terra. No entanto, a dignificación de Galicia ten unha utilidade práctica consonte ás intencións que motivaron a escrita da *Historia Gótica*, pois o noso territorio era o berce da familia dos Boán. Desta maneira, as “ilustres” orixes desta casa non podían verse “luxadas” pola súa naturalidade galega, de xeito que coa idealización de Galicia idealizábase tamén o país natal dos Boán e, por tanto, esta familia.

2.e.3) A Memoria da fundación da Confraría de Cambeadores:

Relacionado en parte pola súa temática coa *Historia de Don Servando* está en parte esta *Memoria da fundación da Confraría de Cambeadores*. O presente

texto apareceu como limiar dun *Libro da Confraría de Cambeadores de Santiago* hoxe perdido, de maneira que conservamos esta memoria mercé á transcripción realizada nos *Anales de el Reyno de Galicia* de Francisco Xavier de la Huerta (2005:342), Cronista Xeral do Reino de Galicia. O citado autor asegura que manexou unha copia datada en 1624 e acepta o texto como auténtico. Máis datos ofrece Antonio Rioboo e Seixas na súa *Análisis Histórica-Cronológica de la Primera Erección, Progreso y Diversas Reedificaciones de la Santa Iglesia de Santiago* (1747?), onde asegura que a copia da que fixo reprodución está asinada por Pedro de Aroza (quen no *Blasones y Linajes de Galicia* do Padre Crespo figura como Pedro da Rosa) a 4 de Maio de 1624. Nese mesmo ano data o testemuño un historiador anterior, concretamente Erce Ximenez, na súa *Prueba Evidente de la Predicación del Apóstol Santiago en el Mayor de los Reinos de España* (1648), onde demostra que coñecía a existencia o texto malia non realizar ningún tipo de transcripción do mesmo. O primeiro Cronista Xeral do Reino de Galicia, Frei Filipe da Gándara, dá noticia da memoria no tomo II da súa magna obra *El Cisne Occidental Canta las Palmas y Triunfos Eclesiásticos de Galicia*, mais non a coñecía se non polos datos proporcionados por Erce Ximenez.

No século XIX aproximáronse á *Memoria da fundación da Confraría de Cambeadores* Antonio Neira de Mosquera, Manuel Murguía, José María Zepedano y Carnero e Antonio López Ferreiro. Destes, foi Murguía (1999:73-74) o primeiro (malia non coñecer o texto por vía directa, senón por Huerta e Rioboo e Seixas) que caeu na conta de que o texto era unha falsificación. Así mesmo, este investigador foi tamén pioneiro na posta en relación desta memoria coa *Historia de Don Servando*, ideas estas dúas que foron recollidas en 1907 por Villa-Amil e Castro nos seus *Pasatiempos Eruditos...* A finais do século pasado, Henrique Monteagudo tamén porá en relación esta peza co cronicón de Fernández Boán, mais matiza:

De certo semella que existe certa relación entre a “Memoria” e a *Historia Gótica*, mais na nosa opinión isto débese a que os irmáns Boán, amañadores do texto da *Gótica*, coñeceron e empregaron a “Memoria”, que lle era previa. Desde logo, a “Memoria” non parece derivar do texto que coñecemos da *Historia Gótica* (Monteagudo, H.; 1996:357).

Non é do mesmo xeito de pensar J. A. Souto Cabo, quen afirma:

As analoxías entre a *Memoria* e a *H[istoria de Don] S[ervando]* son tan evidentes que é imposible non pensar nunha dependencia dun con respecto ó outro. Cos datos dos que dispoñemos na actualidade, inclinámonos a pensar nunha primacía da *H[istoria de Don] S[ervando]* por varios motivos. Por un lado, parece estraño que a *Memoria*, sendo anterior, non deixase unha pegada máis evidente na *Historia Gótica*, que resulta neste episodio moito máis sintética; pola outra, cando menos no estado no que o transmite Huerta, a *Memoria* presenta varios casos de lecturas deficientes fronte á correcta da *H[istoria de Don] S[ervando]* (Souto Cabo, J. A.; 2000:83).

Así mesmo, tendo en conta que no texto é denominado explicitamente un Fernando Locan (que el le Bocan), considera Souto Cabo (2000:83) que a *Memoria...* foi creada en resposta ás pretensións de Pedro Fernández Boán de ingresar na Orde de Santiago, polo que decide atribuírla a Xoán Francisco Fernández Boán, amparándose en que a ela pode aludir a referencia realizada nunha nota a rodapé escrita por Ferro Couselo (1972:40) que aludía a que o Padre Gándara difundiu crédulo “otras invenciones de los Boanes”, entre as cales podería figurar o texto que agora nos ocupa.

A noso parecer, tanto Henrique Monteagudo como Souto Cabo obvian o dato ofrecido por Rioboo e Seixas respecto da atribución da copia a Pedro da Rosa e España, sobre todo que a Casa de España, a través da referencia a personaxes como Teodomiro ou Urenacido de España, sae favorecida coa publicación da *Memoria...* Por suposto que tamén sairían os Boán favorecidos se o nome do personaxe aludido por Souto Cabo (2000:83) fose efectivamente Fernando Bocan, mais non debemos pasar por alto que a *Historia de Don Servando* emparenta os Fernández Boán cos España, e á súa vez estes últimos con Pelayo de Covadonga, polo que quizais non fose aventurado supor que na realidade os Boán e os España tiveron algún tipo de vínculo familiar. Desta maneira, cabe a posibilidade de que Pedro da Rosa e España non realizase unha copia en 1624, senón de que crease un texto orixinal nese mesmo ano. Alén disto, e tendo sempre en conta que por falta dun orixinal estamos na obriga de manexar transcricións (e non sabemos até que punto Huerta e Rioboo puideron interferir no texto), semella que o autor da *Memoria...* tiña un maior dominio da lingua galega que o da *Historia Gótica*, pois en comparación

co cronicón apanas presenta españolismos, nin tampouco goza de tanta cantidade de formas hipercorrectas.

Centrándonos xa no contido do texto, diremos que este xira en torno ao “descubrimento” do sepulcro do Apóstolo Santiago. Por isto Henrique Monteagudo pon de manifesto que o seu núcleo de narración depende dunha obra latina do século XI titulada *Cronicon Iriense*, e así mesmo asegura que algúns detalles lembran a versión galega desta crónica denominada *Historia Iriense* (século XV).

Xa desde o título completo da memoria coñecemos a situación exacta da tumba apostólica: *Memoria do que contem á fundación dos Cambeadores da Iglesia de Santiago, è como apareceu ò corpo de SANTIAGO todo enteyro, que estava escondido nua Cova labrada con dous Arcos de pedra, debayxo da terra, nun Moymento de marmor, no meu do Monte de Burge de Libredon, abaijo do Castro de San Fiz de Solobio, é termos de Bonaval, donde està outro Castelo, chamado do Caminho, que vay direyto à Sëe do Apostolo*⁹³.

A *Memoria...* principia por situar o “Monte do Burge” dentro da poboación de San Fins (a cal contaba con 400 veciños) para despois referir unha serie de feitos maravillosos acontecidos nese lugar: “è no meu de èl se oian cantos, è vian lumes, è Estelas, y no meu estaba un robre mais grande, è alto que todos, è sobre de èl se puña ua Estela mais grande que as outras”. Apreciamos, xa que logo, como o autor recolle as formas e procedementos dos miragres medievais, continuados nas próximas liñas do texto. Así San Paio Ermitán (“que decia Missa á os Mouradores de San Fiz”), sabedor destes acontecementos fantásticos, comunicoulle os devanditos sucesos a Teodomiro, bispo de Iria-Flavia, quen chegou a Solovio o 23 de Xullo, de maneira que ao ofrecer unha data exacta o autor crea un evidente efecto de verosimilitude. O prelado, descendente “dun Cabaleyro do nome España” señor do castelo de Camiño, entrou cos seus homes na dita fortificación. Á media noite apreciaron unha gran estrela situada enriba do gran carballo e

⁹³ Realizamos o comentario deste texto seguindo a edición de Henrique Monteagudo (1996:360-362).

pola mañá (despois de dicir o bispo misa cantada) chegaron á Santa Cova, onde encontraron un monumento fúnebre e mais unha inscrición á cabeza dun corpo en que aparecía indicado:

Aqui jaz JACOBO Filho de Zebedeo è de Salomè, Hirmao de San Juan, que matou Herodes en Jerusalèm, è veo por mar co os seus Discipulos fasta Iria Flavia de Galicia, è veo nun Carro è Bois de Lupa, señora deste Campo; è daqui non quijeron pasar mais adelante; è San Cicilio Discipulo dó Apostolo le fez, estando juntos os mais Discipulos.

É evidente que neste punto apreciamos unha mestura de relixión con relixiosidade popular, pasada polo filtro da lenda da Raíña Lupa, personaxe que se ben nun primeiro momento negouse a colaborar cos discípulos de Santiago no traslado do corpo apostólico desde Padrón até un lugar propicio para o enterro do Zebedeu, a partir dunha sucesión de demostracións sobrenaturais finalizará por lles emprestar un carro e uns bois e aínda por se converter ao cristianismo.

Mais toda esta áurea fantástica é combatida polo autor coas seguintes frases: “E estaba escrito en Grego e Latiño dentro do Moymento. E en XXV de Julio se descubreu”. Encontramos unha nova tentativa de verosimilitude no feito de estaren escritas as inscricións en grego e en latín, xa que no primeiro destes idiomas (así tamén en hebreo e arameo) foi elaborada a *Biblia*, e en latín a versión máis difundida desta obra: a *Vulgata* de San Xerome. Alén disto, como é sabido Santiago Zebedeu viviu nunha época anterior á aparición das linguas romances, causa pola que o “letreiro” non podía figurar en galego. Tamén a exactitude na data transmite sensación de veracidade e rigorosidade, malia estar seguramente manipulada de xeito que coincidise coa xornada da festividade deste santo.

Todo o que vimos de comentar é excluído na edición de Huerta (2005:242), quen reproduce a narración a partir da comunicación de Teodomiro a Afonso II das informacións relativas ao descubrimento do Santo Sepulcro. O rei, ao coñecer o achado, trasladouse á Santa Cova cos seus prelados e mandou construír naquel preciso lugar unha igrexa, “e que fessesen Casas, è que morassen, dando à o Bispo todo aquel señorío, è o derredor tres Millas”. É evidente que o texto pretende non só historiar, senón

tamén xustificar, a creación do arcebispado compostelán, á cal atribúe unha orixe baseada nun feito marabilloso, de maneira que encontramos outro aspecto reminiscente dos miragres medievais.

En pouco tempo o mundo enteiro (é dicir, o mundo coñecido) soubo da aparición do Santo Corpo, e ao lugar en que foi encontrado peregrinaban xentes procedentes de diversos lugares que deixaban ofrendas ao Apóstolo. Por isto Afonso II mandou fundar unha irmandade formada polos “mais altos Homes Fillosdalgo” de Compostela, que custodiasen as ofrendas e que, situados perante a Porta do Camiño, cambiasen as moedas aos romeus “que viñan de longas Terras”. Así nacía a Confraría de Cambiadores, formada por doce homes, entre os que figuraban os xa citados Urenacido España e Fernando Locan. Mais non abondaba que tivesen estes homes unha nobre orixe, senón que debían reunir algunhas outras condicións, tal e como revela a nosa edición de referencia na súa parte final: “E que non pudiessen ser Homes Fillos de Barraganes, è de Barraganas; è que estos Homes sempre fossen muy acatados, è premeados do Rey, è que traten toda verdad”. Quedaban excluídos, xa que logo, os fillos ilexítimos, os non recoñecidos polo monarca e os pouco honrados; feito que proporcionaba (naquela altura) un valor engadido aos descendentes das familias ás que pertencían os “cambeadores”.

Á vista de todo o que vimos de comentar, é evidente que o texto foi deseñado principalmente coa intención de favorecer os intereses da Casa de España, familia á que pertencían os dominios en que estaba situada a Santa Cova, o bispo Teodomiro e mais un dos primeiros “cambeadores”.

2.e.4) *Ó Apóstol Santiago. ¡Viva!*, de Pepe Hermitaño:

Fóra das falsificacións creadas coa intención de favorecer os intereses particulares de determinadas familias encontramos este texto (datábel seguramente a principios do século XIX) titulado: *Ó Apóstol Santiago. ¡Viva!*. Trátase dun “prego de cordel” encontrado por Damián Suárez Vázquez no

compostelán arquivo do Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, tal e como indica Ramón Mariño Paz (vid. Aneiros, R.; 2008:589).

Se ben segundo este estudoso a edición impresa do manuscrito debeu ser realizada entre o 1 de Xaneiro de 1876 e o 30 de Decembro de 1878, a xulgar por unha inscrición que aparece na páxina final do folleto en que se indicaba que saíra do prelo do *Diario de Santiago* cando este estaba emprazado no número 9 da compostelá rúa San Francisco; ao final do impreso podemos ler: “Burata do Pico-Sacro, a 23 de xunio de 1801”. Se ben Ramón Mariño Paz e Damián Suárez Vázquez (2006:237) apuntan que esta datación puido ser un engano dos editores, a noso modo de ver é presumíbel que fose escrito o texto en 1801, e que fose recuperado a finais da década de 1870 por intereses económicos. Por isto non sería de estrañar que o arcebispado tivese a vontade de reutilizar *Ó Apóstol Santiago*. ¡Viva! co obxectivo de potenciar os seus intereses. Non en van indican Mariño Paz e Suárez Vázquez (2006:244-245) que non sería raro que Pepe Hermitaño, man que asina o texto, fose o pseudónimo dalgún crego ou dalgunha persoa vinculada ao ámbito eclesiástico. A noso parecer, a identidade que agocha este pseudónimo podería talvez ser efectivamente a dunha persoa moi ligada ao mundo da Igrexa, concretamente a de Xosé Hermida, a quen Zernadas e Castro chamaba “Hermitaño” no poema *Meu chispea, aunque che pida*. De ser este o autor, non habería dúbida de que o presente escrito foi elaborado en 1801.

Centrándonos agora en aspectos formais relativos a *Ó Apóstol Santiago*. ¡Viva!, encontramos que este principia cunha chamada directa aos receptores (“Meus amiguiños: Salude e pas en noso señor Iesucrhisto”⁹⁴) de modo que, seguramente consciente das lecturas públicas realizadas no rural galego, o escritor pretende crear unha certa complicidade co público, complicidade que reforza a través das interpelacións constantes.

Por outra parte, a noso xuízo podemos dividir o texto, en relación coa súa estrutura interna, en catro partes diferenciadas. A primeira delas presenta

⁹⁴ Todas as citas extraídas deste texto, así tamén de todos os deste capítulo pertencentes ao período do Prerrexurdimento, pertencen ao volume *Papés d’Emprenta Condenada*. vid. Aneiros, R. (coord.) (2008:590-594).

a vida e feitos do Apóstolo, a súa evasión a Hispania, o seu regreso a Xerusalén co gallo dun consello celebrado con motivo do 50 aniversario do nacemento de Cristo, a súa morte por mandato de Herodes, a fuxida dos seus discípulos co corpo apostólico cara á Península Ibérica e a preparación da súa tumba en Iria Flavia. Semella seguir nesta parte o autor a lenda popular creada arredor de Santiago Zebedeu.

Non un mito, senón un documento escrito, parece ser a fonte da segunda parte. Concretamente, cremos que neste punto Pepe Hermitaño creou unha versión libre da *Memoria da Confraría de Cambeadores*. Alén das similitudes estruturais e argumentais, nesta parte relátase o “descubrimento” do Santo Sepulcro reproducido de maneira idéntica ao texto do século XVII e o nacemento do arcebispado. Incluso encontramos reflectida do mesmo xeito, palabra por palabra, a inscrición do monumento fúnebre. Mariño Paz e Suárez Vázquez (2006:245-246) apuntan como fonte a *Memoria da Confraría de Cambeadores* en base ao letreiro do sepulcro apostólico, e aseguran que o autor debeu tomalo dos *Anales de el Reyno de Galicia* de Huerta. Porén as coincidencias non se limitan unicamente ao mencionado gravado, e Huerta (2005:242) exclúe tanto o letreiro como a parte previa á súa reprodución, causa polo que Pepe Hermitaño debeu coñecer a memoria quer por medio de Rioboo e Seixas, quer polo propio *Libro da Confraría de Cambeadores de Santiago*, quer por algunha vía por nós descoñecida. Con todo, *Ó Apóstol Santiago. ¡Viva!* introduce algunhas novidades respecto da *Memoria da Confraría de Cambeadores*, sendo unha delas a explicación do topónimo de Compostela. Tampouco descartamos que o autor puidese seguir outros precedentes, xa que nun momento dado lemos: “Aquela Capela, ou hermita, era á que oxe chaman S. Felix de Solovio; anque o nome lexítimo é S. Fins de Lovio, segun os papéis mais bellos”. A pesar de que nas transcricións conservadas da *Memoria da Confraría de Cambeadores* o nome deste lugar aparece como “San Fiz de Solobio”, indican Mariño Paz e Suárez Vázquez (2006:247) que na *Crónica de Santa María de Iria* figura “San Fijns de Loueo”, malia que estes mesmos

estudiosos apuntan que tampouco deberíamos desbotar como fontes respecto deste detalle o uso de textos notariais.

Mais a noso entender as partes máis destacábeis deste *Ó Apóstol Santiago*. ¡Viva! son as dúas últimas. A terceira xira arredor do culto a Santiago Zebedeu. Comeza coa narración dos estragos feitos por Al-Mansur na actual capital galega, os cales rachan coa paz existente até aquel momento, tal e como vemos no seguinte parágrafo:

Todo iba ben e á paz de Deus; mais no agosto de 977 o bribon do rey mouro Almanzor atacou a cidade e escachizou o templo; mais, cando iba á facer o mesmo co a Capela do santo Sepulcro, fuxeu como alma que leva o demo; pois sonou un trono e caíu un rayo a os pes do mouro; pro, anque fuxeu, non quedou sin castigo: muy logo fúí derrotado pô los cristianos, e na fuxidura non parou hasta Medinaceli donde él e os seus mouros morreron atacados d'un'a disenteria espantosa.

É evidente que Pepe Hermitaño válese do epíteto de Fillo do Trebón empregado popularmente para definir o Apóstolo, xa que este manifesta a súa ira por medio do simbólico raio que cae aos pés de Al-Mansur. Mais esta pasaxe sobre todo introduce o tópico de Santiago como defensor (ou mellor dito, como vingador) da fe cristiá, de modo que castiga cunha morte sufrida a todos aqueles que profanaron a “Capela do santo sepulcro”. Mais a importancia deste fragmento non fica unicamente no xa comentado, pois supón para o lector unha posta en antecedentes da creación da catedral compostelá. Preséntase como instigador da construción dun novo tempo o rei Vermudo II, de maneira que asistimos a unha clara contraposición entre o monarca cristián e o caudillo musulmán. Igualmente, presenta o texto o bispo Diego Páez como un dos grandes impulsores da confección da catedral e menciona que o bispo Dalmacio conseguiu no 1095 unha bula papal de Urbano II mediante a cal a sé arcebispal quedaba instaurada en Compostela, en detrimento de Iria Flavia. Nesta sucesión de feitos históricos, resulta cando menos chocante que o arcebispo Xelmírez non sexa mencionado nin unha soa vez, sobre todo tendo en conta que acto seguido o autor referirase ao fenómeno do xubileu en ano santo, xulgado polo propio Pepe Hermitaño como o máis valioso de todos cantos privilexios concederon a este santuario os Papas e mais os reis católicos.

Explica o autor que son anos santos aqueles en que o 25 de Xullo cadra a domingo e céntrase no carácter redentor das peregrinacións, de maneira que co xacobeo e coas confesións e oracións oportunas o romeu pode redimir calquera pecado agás “o da herexia mixta”⁹⁵. Pretende igualmente este *Ó Apóstol Santiago*. ¡Viva! potenciar o xubileu a Compostela respecto o de Roma, pois as peregrinacións á Cidade Eterna ocorren cada 25 anos mentres que os anos santos composteláns teñen lugar nun menor intervalo de tempo. O autor menciona que ao século XIX correspóndelle 13 anos xacobeos, e refire explicitamente os tres últimos (1880, 1886 e 1897). Este feito poderíamos tomalo como un indicio que axudase a datar o texto entre 1876 e 1878. No entanto, non é a noso entender este un argumento decisivo, pois cabe a posibilidade de que no manuscrito orixinal aparecesen citados todos os anos xubileus deste centuria e de que para o impreso a man do editor suprimise todos agás os tres sinalados, xa que estes serían os que ficaban por se celebrar.

Mais esta propaganda do xacobeo non vén dada unicamente pola suposta conveniencia de peregrinación á urbe do Apóstolo en detrimento de Roma. Así, expón esta peza literaria que o bispo de Viena Calixto II e mais os Papas Uxío III, Anastasio IV e Alexandre III realizaron o Camiño de Santiago, feito que dá valor ao xubileu santiagués. Con isto finaliza a terceira das partes por nós establecidas. Na cuarta, Pepe Hermitaño centrarase nos acontecementos xurdidos arredor da batalla de Clavijo.

Se ben a partir do episodio de Al-Mansur encontrabamos a *outridade* antagónica (a entender do escritor) dos árabes respecto os cristiáns, apreciamos de maneira explícita nas seguintes liñas unha caracterización negativa de todos os que profesan a fe de Alá:

Os mouros eran muy usureiros e deshonestos: non lles bastaba roubar cartos, e alhaxas, e terras, e homes pra escravos; tamén arroubaban doncellas cristianas pra facer burla délas. Por mal dos pecados perderon os cristianos un día grande batalla, e o rey mouro púxolles condicion afrentosa de darlle cada ano cen doncellas cristianas das mais nobles bonitas é guapas. E d’ista calamidade librounos o noso Santo Apóstol.

⁹⁵ Segundo a filosofía, a herexía pode dividirse en *material* e *formal*, e esta última en *interna*, *externa* e *mixta*. A *mixta* sería unha combinación da *interna* e da *externa*, de modo que nace no interior do individuo mais pode ser albiscada desde o exterior.

Como podemos observar o presente parágrafo non só funciona a modo de “retrato” dos musulmáns senón que supón a explicación das orixes da batalla de Clavijo. Relata o texto que o monarca Ramiro I negouse á concesión do tributo das cen doncelas mencionado no fragmento arriba extractado, motivo polo que Abderramen decidiu acometer os exércitos cristiáns, acción cuxa consecuencia levou a que estes se retirasen e pernoitasen na montaña de Clavijo. Mais durante aquela noite o Apóstolo aparecéuselle en soños ao rei Ramiro para lle ordenar que á mañá seguinte baixase do monte cos seus homes e mandase acometer contra o exército inimigo. E é neste punto onde o relato retoma a súa vertente fantástica, xa que:

Entonces, tanto mouros como cristianos, viron todos que por o aire viña un gran Señor nun cabalo blanco, e tiña na man esquerda un’a bande[i]ra con cruz, e na dreita un sable que parecía botar chispas de fogo. E isto animou máis á os cristianos, e acabóu d’aterrar á os mouros, que deron en fuxir á pés pra que vos quero; (...).

Unha vez máis Pepe Hermitaño realiza a súa narración en base a lendas populares e, consciente da pouca veracidade que isto podería ter entre o público de principios do século XIX, remite á documentación escrita que rexistra a intervención do Apóstolo (pois figuraría nas “historias mais seguras”) e incluso asegura: “Iste, meus amigos, non é conto de bellas: está muy probada á verdá d’esta historia”. No entanto, como sinalamos ao falarmos do debate xurdido en torno ao *rezo de Clavijo*, a historiografía actual dubida da veracidade desta batalla riojana. Por esta causa Mariño Paz e Suárez Vázquez (2006:243) cren que *Ó Apóstol Santiago. ¡Viva!* Foi deseñado coa intención de demostrar a autenticidade histórica da mencionada contenda xa que desta deriva o Voto de Santiago, tributo pagado ao arcebispado compostelán polos habitantes dos reinos da Gallaecia e de Castela en agradecemento a Santiago Zebedeu pola súa axuda en Clavijo. Parece ser, segundo os citados investigadores, que o Voto de Santiago estaba a ser moi contestado desde as tres últimas décadas do século XVIII, de modo que o texto sería concibido cunha diáfana finalidade práctica. De ser así, o escrito tería que datar forzosamente de 1801, pois en 1836 coa reinstauración da constitución de 1812 o voto ficou abolido, e só foi imposto novamente (sen

éxito) en 1936 en plena Guerra Civil española. De todos os modos, este argumento podería contestarse con Mariño Paz e Suárez Vázquez (2006:247-248) coa alusión ás similitudes patentes entre *Ó Apóstol Santiago. ¡Viva!* e mais un artigo publicado no *Diario de Santiago* do 24 de Xullo de 1875 titulado *¡¡¡Compostela!!!*. A causa disto os mencionados investigadores presentan dúas posibilidades: ou ben *Ó Apóstol Santiago. ¡Viva!* é posterior a 1875 e foi elaborado utilizando *¡¡¡Compostela!!!* como base, ou ben os autores dos dous textos acudiron a unha fonte común. Nós aínda apuntamos unha terceira probabilidade, consistente en que a man que escribiu *¡¡¡Compostela!!!* puido beber d' *Ó Apóstol Santiago. ¡Viva!*. Ningunha das tres hipóteses, no entanto, é de fácil demostración a día de hoxe.

Co comentario deste impreso damos por concluído o subapartado dedicado aos textos historiográficos. Procederemos a continuación á análise das cartas.

3.e) CARTAS:

3.e.1) *Carta recomendada, de Ramón González Senra:*

O 5 de Febreiro de 1812 encontramos publicado na *Gazeta Marcial y Política de Santiago* un escrito asinado por Ramón González Senra e datado en Combarro a día 2 dese mesmo mes e ano, cuxo título é: *Carta recomendada*. É probábel que o autor asinase cun pseudónimo, de modo que non coñecemos con certeza a súa identidade.

Relativamente similar ás cartas ao director que podemos encontrar na actualidade nos xornais, o texto diríxese ao “Señor Emprantador da Gazeta de Santiago”, a quen o escritor interpelará en máis dunha ocasión. O tema vertebrador e razón de ser desta carta radica na expedición dunha nova orde das Cortes que permitía que os habitantes de cada aldea puidesen escoller os seus propios xuíces. No entanto nalgúns casos encontramos desviacións desta temática. Isto acontece xa no primeiro parágrafo, en que encontramos un

tramo de texto que podería ser considerado inicialmente como unha *captatio beneuolentiae*, mais entre as súas liñas latexa unha velada crítica ao modelo social do Antigo Réxime:

Eu non sei falar con retrónicas, porque non andiben na escola dos jasuitas, que, si non son novas de camiño, din que foron moy guapos para os rapaces, que tiraban deles grandes poetas; é sobre todo, que na quel tempo andaba ó mundo moy acougado; ben que si nosos páis foron tan bos, non sei como non saliron os fillos mais arrellados: ó que me fai pensar, que sempre oubo traballos no mundo, é tamen bestas no tempo dos jasuitas.

Mais cuestións como esta á parte, Ramón González Senra dedica a epístola á celebración da iniciativa das Cortes impregnando a carta dun ton claramente optimista, xa que a escolla por parte do pobo dos seus propios xuíces supón unha liberación para os campesiños, que xa non padecerán os abusos dos xuristas, “que polo regular foron criados é lacayos de Señores” ou, o que é o mesmo, sentenciaban de modo diferente en función do *status* socioeconómico do xulgado, levando sempre a peor parte os compoñentes dos estratos máis baixos. Así mesmo, critica a corrupción e a prevaricación existente no mundo das Leis, pois trataríase dunha actividade de compra e venda do que o escritor consideraba un atributo divino: a Xustiza. Porén, todo isto finalizou coa devandita orde, que provoca que os labregos poidan respirar aliviados. Deste modo, a poboación non debe obediencia cega aos xuíces, mais si ás leis promulgadas polas Cortes, as cales debe gardar mesmo o rei. Lembremos que en 1812 a guerra contra o francés estaba a se desenvolver aínda na maior parte do Estado español, de modo que o principal órgano de poder naquela altura non era outro que as Cortes, pois Fernando VII non fora aínda coroado e a maior parte do pobo negaba como monarca a Xosé I.

En relación co tema da xerarquía da cámara de deputados, establece por outra parte Ramón González Senra unha clara contraposición entre os tempos antigos e os tempos que estaban a vivir tanto el como os receptores contemporáneos, de maneira que no Antigo Réxime a recadación de impostos servíalle aos señores “para vivir como judíos sin acordarse de Dios nin de proxemo”, mentres que o Estado liberal inviste as taxas tributadas en manter

“as escolas, as audenceas, os soldados, os navios, os hospitás é outras cousas”. O motivo desta presentación antagónica reside nunha finalidade pragmática desde a perspectiva política, pois a conformación do Estado liberal exixía un aumento nos tributos que, unido ás rendas e taxas do Antigo Réxime aínda vixentes, afogaban os contribuíntes. Non obstante coa formación do Estado liberal finalizaban os privilexios sociais ou, como resume o texto, “xa se acabou á vasallaxe”, pois os señores non poderán dispor dos labregos nin facer apropiación dos seus bens. Igualmente, suxire o escritor ao que realice cacerías con finalidade lúdica (pasatempo común a moitos nobres naquel tempo) vaian “dibertirse ó mar que é ben ancho é pode facer alí unha gran cazata”, e ao que quixer “comercear con varas é escribanías, que faga anque sea frábecas de alfinetes”. É evidente que nestas liñas o autor pon de manifesto a súa opinión sobre os señores e os escribáns, os cales considera inútiles desde o punto de vista pragmático, de aí que indique para estes ocupacións que, a seu modo de ver, reportarían maior beneficio económico á sociedade.

Por outra banda, Ramón González Senra pretende defender os liberais das críticas que recibían de boca dos conservadores. Por isto lémbbralles aos absolutistas que:

(...) non hay labrador que non sepa *que á España non é do rey, senon dos españoles*⁹⁶: que por esto mesmo ó rey non ven á ser mais que un veciño da nación, á quen todos os demais lle damos é encomendamos ó goberno da España.

causa pola que en liñas posteriores o escritor afondará na denuncia da impiedade dos xuíces que dispoñen dos bens do pobo en nome da Xustiza.

Mais se existe no texto unha temática paralela destacábel esta é a noso modo de ver a da dignificación dos galegos e de Galicia, de maneira que:

¡Cantos hay que saben moito latin e nin sequera saben cantos portos ten á Galicia, nin para que serven. Pero ¿Quen son os que pretenden facer mofa dos labradores polo ben que lles fixeron as Cortes? eses caras lavadas dos magnates de Galicia que consentiron hasta agora que os probes gallegos, os seus vasallos, mortos de fame, fosen forzosamente á tomar os mais miserables oficios as Castillas é á Portugal, volvendo dalá cheos de alcumes pola sua pobreza é umildá (...).

⁹⁶ As cursivas figuraban dese xeito na nosa edición de referencia. vid. Aneiros, R. (coord.) (2008:81).

Declárase nestas liñas, como podemos apreciar, o descoñecemento patente sobre a realidade galega e, así mesmo, retrátase a situación de pobreza dos nosos conterráneos forzados a emigraren cara a Castela e cara a Portugal para alí desenvolveren os oficios máis forzados e menos considerados socialmente. Por esta razón o autor bota man da seguinte copla popular española, copla que, por certo, xa fora glosada no século XVIII por Zernadas e Castro coa intención de desmontar os prexuízos que transmite:

Camino en que quepan dos,
verdad, limpiezay justicia,
no la hallareis en Galicia,
aunque la pidais por Dios.

Aproveita Ramón González Senra, pois, a canción extractada para pór de manifesto que a culpa dos males do país téñena aqueles que “están metendo no cú dos estrangeiros canto saca da terra con moito traballo ó probe labrador” ou, dito doutro xeito, denúnciase neste punto o abandono sufrido por Galicia a mans das súas propias elites. Mais nesta crítica encontramos un aspecto curioso, xa que para o creador da *Carta recomendada* sería preferíbel que as autoridades, en lugar de permitiren que os galegos emigren ás segas, constrúsen un gran barco que os trasladase ás Américas para que alí fixeren fortuna. Cómpre aquí recordar que a situación sociopolítica desta época era diferente da existente a finais do século XIX, e que incluso existiron rexionalistas a principios do XX que vían con bos ollos a diáspora. Non é festivo, xa que logo, o ton da carta nesta parte, malia se inserir no ambiente do Martes de Antroido, tal e como o mesmo texto noticia.

No tramo final da carta, a voz narrativa alude a que na súa aldea xa escolleron xuíz, elixindo para este posto un home humilde e honrado, en definitiva dotado dunha personalidade que fuxise dos estereotipos dos xuíces do Antigo Réxime. Indica igualmente que deberían ter xa escollido o escribán de número, mais debido á riqueza e contactos do escribán vello esta estaba a ser unha tarefa complicada.

Após da exposición destes feitos, despídese o autor do seguinte xeito: “Non lle podo decer mais porque me saltaron na horta os carneiros do

escribano, que ten un fato deles que parece o exército de Masena, é voume á botalos fora nunha carreira (...)”. Evidentemente os “carneiros do escribán” non son outros que os partidarios do Antigo Réxime. Resúltanos significativo que apareza mencionado explicitamente o exército de Masena, xa que este estaba conformado por máis de 403⁹⁷ homes que loitaban no resto do Estado contra as tropas napoleónicas, o cal dá fe da abundancia de absolutistas concentrados nesa aldea.

Para concluírmos o comentario desta carta, non podemos pasar por alto que este texto funciona como antecedente coñecido dalgúns diálogos que realizan referencias á Administración de Xustiza, como son o *Diálogo entre Dominjos e Farruco* (1813), a primeira parte dos *Diálogos na Alameda* (1836) ou o *Litigante Labrador* (1837?).

3.e.2) Artículo comunicado, de Xan de Mingucho:

Malia que o título pode inducir a erro no tocante á clasificación xenérica do texto, o certo é que o *Artículo comunicado* de Xan de Mingucho é realmente unha carta, tal e como revelan tanto o estilo como as fórmulas de presentación e despedida. Dirixida ao redactor da *Gazeta Marcial y Política de Santiago*, a epístola apareceu publicada nese mesmo xornal o 29 de Setembro de 1812. Como acontecía coa *Carta recomendada*, non sabemos con certeza a identidade do autor, mais non sería aventurado supor que, tal e como expuxo Ricardo Carvalho Calero (1984), tanto estes dous textos como a *Décima constitucional*, así tamén algúns diálogos, saísen da man de Antonio Rúa Figueroa.

Principia a carta coa presentación do personaxe de Xan de Mingucho, labrego natural do “lugar dos Abruños” e carente de formación académica (“unque son borrico sin poderme expricar como quixêra, por non ter a sabenza estrutiva”), circunstancia que non impediu que desenvolvese o seu

⁹⁷ Extraemos este dato dun artigo publicado o 8 de Xaneiro de 1811 no xornal *El Patriota Compostelano*, titulado precisamente “Exercito de Massena” (p.p.: 30-32).

espírito crítico (“no me faltan os sentidos pra diferenciar e conocer as cousas”).

Despois desta presentación, e após de congratular o autor polo feito de ser a *Gazeta Marcial y Política* azoute dos conservadores, Xan de Mingucho expón o seu caso. Parece ser que durante a noite “unhas malas almas” esfoláronlle uns carballos coa intención de lle vender a casca aos curtidores. Este tipo de accións ocasionaban prexuízos económicos de enorme índole para o propietario das árbores, pois como indica Xosé Ramón Barreiro (vid. Aneiros, R.; 2008:86) a esfolada dos carballos “provoca que teñan que ser necesariamente cortados e polo tanto unha baixada nos prezos da leña”. Por esta causa a voz narradora propón que os curtidores traballen con sumagre, tal e como “fan os ingresos é outros moitos”, e que os que esfolen carballos que non sexan da súa propiedade estean na obriga de plantar seis árbores por cada unha que estraguen. Igualmente suxire Xan de Mingucho a privatización dos terreos baldíos, feito que lle lembra que en 1812 houbo unhas excelentes colleitas das cales os labregos non recibirían demasiados beneficios por culpa das poxas destinadas ao aluguer das rendas beneficiais da Igrexa, alugueiros que propiciaban perdas económicas para os labregos, xa que como sinala Xosé Ramón Barreiro (vid. Aneiros, R.; 2008:86) os poxadores eran case sempre comerciantes que cobraban a renda no momento en que o cereal ía máis caro.

Debido ás inxustizas arriba apuntadas, despídese Xan de Mingucho solicitándolle ao redactor da *Gazeta Marcial y Política de Santiago* que interveña coa súa voz nestes asuntos “que piden pronto remedio en favor da Patria”.

3.e.3) *A los coruñeses por sus bellas elecciones, de Manuel Pardo de Andrade:*

O 10 de Febreiro de 1814 apareceu baixo este título en *El Ciudadano por la Constitución* un breve texto asinado por “O labrador libeiral”. Segundo Ramón Mariño Paz e Xosé Ramón Barreiro (vid. Aneiros, R.; 2008:156) non hai dúbida de que foi escrito por Manuel Pardo de Andrade. E é que como indica

o segundo dos investigadores citados, o escritor de Dorneda era chamado polos absolutistas “Cara de Xudio”, e na carta podemos ler: “mais que me chamen cara de xûdio como chamaron o de San Nicolas”.

Dirixido aos redactores do xornal en que foi publicado, a epístola preséntase en forma de *exemplum*. Nela nárrese a historia dun labrador veciño dun lugar indeterminado (polo que podería ser calquera punto de Galicia) que cría ser afortunado por recoller “vinte pares de monllos” de cereal, mais que ficou sen nada por lle pagar os nove que lle correspondían ao seu amo e os once restantes á Igrexa en concepto de décimas, “dereitos” de estola (chamados “toucas” na carta) e ofrenda anual.

Na parte final desta breve carta podemos ler:

Preguntovos ahora coruñeses ¿este labrador para quen se fatigou, para Dios ou para o demo? Elixide millor: abride os ollos, pois xa vedes que para acola arriba debemos buscar omes que nos queiran e que fagan aprecio dos labradores, dos artesanos e dos probes: do contrario sempre ximiremos (...)

O carácter didáctico (case parabólico) deste texto é incuestionábel, mais tamén o propagandístico, pois é claro que o labrador liberal advirte aos coruñeses que realicen unha mellor elección que a dos habitantes da aldea á que pertence este labrego ou, dito doutro xeito, recoméndalles que escollan os liberais.

4.e) ARTIGO XORNALÍSTICO:

4.e.1) Artigo publicado na *Estafeta de Santiago*:

Trátase dun breve artigo xornalístico publicado na *Estafeta de Santiago* o 23 de Xuño de 1813. Foi asinado por “El paysano católico, y decidido, Presidente. = Por su mandado, el ciudadano, Secretario”, o cal podería facernos pensar nunha especie de coautoría entre dúas persoas. No entanto, no texto asegúrase que o escritor foi “Pereta da Cruña”, personaxe detrás do que se agocha Manuel Freire Castrillón, tal e como acepta a día de hoxe a práctica totalidade dos estudosos da nosa literatura.

Malia encontrarmos entre as liñas do texto unha referencia a este como carta, nós consideramos que participa das características propias do artigo xornalístico (ausencia de destinatario explícito e de despedida, estilo,...), motivo polo que é tratado neste subapartado.

Constitúe este escrito un duro ataque a Manuel Pardo de Andrade pola publicación d'*Os Rogos d'un Gallego...* (1813). Precisamente a distribución desta obra por correo aos concellos provocou a furia do autor, quen alén de ameazar con agredir fisicamente e incluso con matar o escritor oleirense, aínda asegura que este debiera ser executado na forza pública de Compostela, tal e como revelan as primeiras liñas do artigo: “Eu discurro que n’esa ciudà xa s’acabaron os homes, por que se non, xa devias d’amanecer botando bendicions còas pernas no Rollo de Santa Susana”.

Alén do desprezo manifestado cara a *Os Rogos d'un Gallego...* (denominados “papés d’emprensa condenada”), o texto establece unha clara contraposición entre os conservadores e os liberais: “nos ò estamos contigo [en guerra], è còs teus compañeiros, eles è ti de cartago, nos de Roma (entédeo burro) nos cristianos é ti xudio”. Alén desta acusación a Pardo de Andrade de profesar a fe hebraica, Freire Castrillón lémbbralles aos opositores á Inquisición que a Igrexa foi a principal artífice do levantamento en armas do pobo contra os franceses en 1809, co cal contesta unha pasaxe d'*Os Rogos d'un Gallego...* en que o seu creador manifestaba o contrario.

Ao final do artigo, malia se definir como “un fillo de Xesuchristo” o escritor, e a pesar de lles solicitar aos liberais que recapaciten na súa conduta contraditoria respecto da fe que lles aprenderon os seus avós, Freire Castrillón recórdalles aos constitucionalistas que os absolutistas son superiores en número.

Conclúe deste xeito o presente texto, o cal non só posúe o valor historiográfico de retratar a perspectiva dos conservadores galegos, senón que tamén serve para determinar o impacto que sobre os sectores sociais absolutistas tivo a publicación e o éxito d'*Os Rogos d'un Gallego...*

4.e.2) *Respuesta a T. C. M. B...*, de Antonio Benito Fandiño:

O 27 de Xullo de 1820 apareceu publicado en *El Heráclito Español y Demóclito Gallego* un breve texto titulado *Respuesta a T. C. M. B., articulista en el Observador Constitucional de esta Ciudad del viernes 21 del corriente*. Como indica Xosé Ramón Barreiro (vid. Aneiros, R.; 2008:173), detrás das siglas T. C. M. B. agochábase Tomás Canabal Mariño, articulista do xornal liberal *El Observador Constitucional*, quen nunca tivera unha boa relación co Fandiño. Parece ser que nun artigo previo Canabal sostiña que o creador d'A *Casamenteira* asegurou que o Cabido compostelán ordenara tocar as campás da catedral na xornada da celebración dunha festa liberal, de maneira que transmitía a sensación de que os cóengos participaban do espírito constitucionalista. Por isto o redactor-director de *El Heráclito Español y Demóclito Gallego* decidiu escribir este artigo (precedido dunha significativa cita latina: "Interrogatio et responsio, eodem casu gaudent"), en cuxas liñas asegura que el non se encontraba naquel lugar, mais sabía que as campás foran tanxidas polos soldados. Ao final do texto, Fandiño advértelle a Canabal que non tolerará no futuro unha situación similar.

Despois do comentario realizado no parágrafo anterior, podemos concluír facilmente que é este un artigo simple nas formas (só podemos destacar a utilización da pregunta retórica) e de contido intrascendente, impregnado do ton agresivo e provocador que tanto caracteriza a Antonio Benito Fandiño.

F) VILANCICOS DE NADAL E REIS:

1.f) Consideracións previas:

A inclusión dos vilancicos de Nadal e Reis nun traballo sobre a literatura desta época pode resultar relativamente chocante, xa que este xénero tende a se considerar primordialmente musical. Efectivamente, a música é un dos elementos máis importantes nos vilancicos, xa que sen a vertente musical estas composicións quedarían privadas por completo da súa esencia.

Aínda así, os vilancicos non son as únicas manifestacións deste tipo incluídas dentro das obras e manuais de Historia da Literatura. Lembremos que toda a lírica medieval galega foi deseñada para ser cantada en público, e incluso algunhas das cantigas (as de Martín Códax, parte das escritas polo monarca portugués Don Dinís,...) veñen acompañadas, no testemuño que as contén, pola súa correspondente notación musical. Deste xeito, se a poesía trobadoresca medieval é considerada a día de hoxe e sen discusión dentro da nosa literatura, non hai motivos para crer que a parte poética destas creacións relixiosas non forme parte dun estudo como é o que nos ocupa actualmente.

Por outra banda, tamén puidemos ouvir nalgunha ocasión que estes vilancicos non deberían formar parte da nosa literatura desta fase (no caso de seren consideradas literatura), xa que o xénero naceu fóra do país e está totalmente desvinculado, nas súas orixes, da realidade galega. Mais novamente achamos unha xustificación nun antecedente medieval. Así, debemos ter presente o caso d' *As Cantigas de Santa María* de Afonso X o Sabio. E é que as composicións afonsinas foron elaboradas en Toledo, no seo da Corte de Castela, e a intención creadora desta magna obra non é outra que a de agasallar o Papa co obxectivo de converter Toledo no centro relixioso e de peregrinación peninsular, en detrimento da cidade de Compostela. A utilización da lingua galega tanto n' *As Cantigas de Santa María* como nos vilancicos de Nadal e Reis responde unicamente a simples convencións,

convencións determinadas, iso si, por motivos e valores diferentes. Ninguén pon en dúbida a pertenza das cantigas marianas de Afonso X á nosa literatura, polo que tampouco debería haber reticencias para considerar estes vilancicos como integrantes dela, a pesar de que boa parte dos chamados vilancicos de galego estean escritos nunha linguaxe bastante contaminada e descoidada, tal e como veremos unhas páxinas máis adiante.

Por outra parte, tradicionalmente algúns autores, por diversas razóns, consideraron certos vilancicos como pegadas dun hipotético teatro relixioso galego. Hoxe en día esta hipótese está en franca decadencia, sobre todo a partir de Manuel F. Vieites (1996:18). Na nosa opinión, estas composicións relixiosas non pertencen nin serían encadrábeis no xénero dramático. Con todo, ben é certo que moitos destes vilancicos foron representados en determinados actos litúrxicos, en igrexas ou en catedrais, á vista dos fieis que acudían aos oficios. Alén disto, unha boa cantidade deles, dialogados ou monologados, requirían unha certa actuación, por así dicilo, por parte das persoas que publicamente os cantaban, e incluso con probabilidade os vilancicos funcionaron nalgún tempo como “entre actos” de autos teatrais. Mais nada disto os transforma, a noso xuízo, en obras de teatro.

Canto á opinión da crítica, xa Francisco Fernández del Riego (1995:47) advertía no seu día que trataba os vilancicos como textos dramáticos “a pesares de que o seu fondo teatral quede xa na lonxanía dunha vaga lembranza, reducido ao diálogo e con frecuencia ao simple monólogo”. Era consciente o estudoso de Lourenzá, pois, de que estas composicións tiñan unhas características lixeiramente diferentes das inherentes ao teatro, de maneira que afirma que posúen unicamente un “fondo teatral”. Porén, Manuel Lourenzo e Francisco Pillado Mayor (1979:29) consideraron oportuno incluílas no seu estudo sobre a historia do Teatro Galego, e Xoán Carlos Verdini Deus (1980:47) denomina estes vilancicos como “parte importante da dramática popular”. Pola súa parte, Carreira Antelo (1987:4) incide relativamente na mesma idea que Fernández del Riego (1995:47), xa que expón que: “Se nun principio os vilancicos parecen herdeiros da tradición

medieval dos *Autos de Nadal* ou de *Reis Magos*, tradición que chega inda hoxe a traveso da pastorada leonesa (...), vai tomar propia personalidade sen chegar nunca a alonxarse no esquema do orixe". Tamén Carlos Villanueva (1994:37) encontra similitudes no plano estrutural entre o Auto de Nadal e o vilancico galego. Na súa *Literatura Galega*, Anxo Tarrío afirmaba que:

Pero a realidade é que ningunha outra mostra dramática [á parte d'A *Contenda dos Labradores de Caldeas*] resistiu o paso dos séculos, se disimulamos os vilancicos a que fixemos alusión máis arriba e que seguramente haberían ser motivo de inxenuas escenificacións (Tarrío, A.; 1994:89).

Entón, unha vez expostas estas impresións de estudosos precedentes, cal é motivo polo que cremos que estas composicións non conforman unha especie de subxénero teatral? A noso modo de ver, estas composicións serían formas parateatrais, mais non pezas dramáticas. En primeiro lugar, carecen de didascalias⁹⁸ e de calquera tipo de indicación escénica. Tampouco se desprende vontade teatral na súa intención creadora, senón que eran pensados como cancións relixiosas. De feito, diferenciaríanse unicamente na temática doutros cánticos litúrxicos, como poden ser os de Semana Santa, os cales aínda son representados e cantados actualmente nalgúns puntos da zona centro e sur peninsular. Ademais, aínda que os dialogados recollan en moitas ocasións a intervención de varios personaxes, isto non os converte en pezas teatrais, posto que achamos esta mesma característica noutras manifestacións parateatrais, especialmente nas relacionadas coas festas do Antroido (concretamente o chamado "enterro da sardiña"). A gran diferenza entre estas representacións da Natividade e as do Antroido radicaría no grao de improvisación, a pesar de que os participantes nas segundas deben desenvolver un papel non escrito mais si determinado.

⁹⁸ Existe un vilancico, titulado *El fervor de los gallegos*, que presenta unha estrofa en español que cumpriría unha función similar á das didascalias no teatro:

*Y mudando el son a la gaita/ otra vuelta dieron a la danza
y rematando con otra mudanza/ de cuatro en cuatro dan fin a la danza
y no es muy poco que bayle a quatro/ que hay en Galizia poquísimos coartos.*

Existe unha indicación, pois, de mudar o son da gaita por dúas veces e de como debe ser a danza. Aínda así, a suposta didascalia ten un carácter narrativo, polo que talvez máis ben semella a voz dun narrador.

Malia o exposto, debemos dicir que os vilancicos si comparten certas características co entremés español e portugués do século XVII, sobre todo no que respecta ao tratamento do personaxe do galego. Deste xeito, podemos falar da existencia de trazos comúns ao teatro e aos vilancicos, mais non dos segundos como un subxénero integrante do primeiro.

Para concluírmos con este apartado, debemos incidir na diferenciación entre o vilancico e a panxoliña. Co nome do primeiro designamos aquela composicións de tipo culto, con notación musical, representadas nas igrexas ou nas catedrais o día de determinadas festividadeas relixiosas. No entanto, a panxoliña é de carácter popular, non representábel, e a pesar de ser unha canción relixiosa, viviu normalmente na voz do pobo e fóra dos oficios eclesiásticos.

2.f) Causas do nacemento do vilancico galego:

Sabemos, xa que logo, que existiron vilancicos galegos durante os Séculos Escuros, e que este xénero naceu fóra do país. Entón, por que en Castela compoñían cánticos de Natividade que utilizaban (ou que imitaban) a lingua galega?

Hoxe en día a maior parte dos autores (senón a totalidade) coinciden en afirmar que a orixe destes textos responde á condición de humildade que, naquela época, levaba aparellada a figura do galego. Segundo as crenzas cristiás, o Mesías naceu rodeado de pobreza, nun presebe, no medio dunha mula e dun boi. Repárese que tanto a mula como o boi representaban valores que os casteláns identificaban cos galegos, xa que a primeira representa a aspereza no trato⁹⁹ e o segundo a falta carácter e o ser manso. Deste xeito, Cristo naceu entre galegos e entre a miseria, e na miseria vivían parte dos nosos conterráneos no século XVII, sobre todo a partir da Guerra de

⁹⁹ Teñamos en conta a seguinte estrofa dun vilancico madrileño: “dixen que la mula/ es nossa paysana/ si ela tira cozes/ Galega é sin falta” (Cfr. Villanueva, C.; 1994:73-74).

Restauración portuguesa, tal e como apreciamos ao falarmos do contexto histórico desta centuria.

Así, Xesús nace galego porque ten que nacer pobre, tal como dixeron xa moitos estudosos precedentes, entre eles o autor deste razoamento, José Luis Pensado, quen publicou esta súa idea en varios traballos, entre eles un capítulo de *Galicia en su Lengua y sus Gentes* (Cfr. Pensado, J.L.; 1991:57-60). Desta maneira, os pastores que acudiron ao nacemento do Neno Deus debían ser naturais da Galicia, ou polo menos debía haber entre eles unha representación galega. Mais esta hipótese non foi aceptada no seu día pola totalidade dos investigadores que se achegaron a este campo, como é o caso de Carreira Antelo:

A tese do profesor Pensado está chea de calor e a súa lectura é entusiasta, é coherente e consegue explicar moitas cousas ao grao de ser a primeira vez dende que Antonio de la Iglesia o intentou, aló polo 1886, que alguén mostra un modelo de explicación do fenómeno que non padece de contradicións internas ou de parcialidade. Só ten un defecto: é irreal (...) a meirande parte das veces o Neno non é galego, o galego é o pobre que o vai adorar (Carreira Antelo, X. M.; 1987:9-10).

Neste caso, non podemos concordar con Carreira Antelo (1987), xa que algunhas composicións foráneas recollen a idea da procedencia galaica da Virxe María, como acontece neste vilancete portugués que nós citamos por Filgueira Valverde (1994b:15):

Ay! Se nosso Deus galego se faze
vamos cantar à chozinha en que nace.
Ay! Se a sua May é de Compostela,
vamos a cantar a fermosa galega.

Hai vilancicos en que San Xosé é natural de Galicia:

Como un oiro es la sua madre,
bástalhe ser galeguinho seu padre
(*Funme eu, galegos*, Fr. Francisco de Santiago, 1645).

Noutras ocasións, a composición alude explicitamente á condición de galego de Cristo:

Al son del Minho y Mondego
bailai, pois Deos nace ja
galego, que pouco va
de galileo a galego.
(*Outra volteta, Pero Fernandes*, Carlos Patiño, 1645).

Con boi e mula e con casa pajiza
non negareis que naceis en Galiza, ay, ay, ay
(*El fervor de los gallegos*; M. de León, 1663)

En cuna pajiza Deus nace en Galicia
(*Una procesión de gaitas*; 1671)

Que oy a nacido o Rey de Galizia
que asta la mula do Rey es galega
(*Esta noche los gallegos*; sen data)

e aínda serían galegos outros personaxes que participaron neste episodio bíblico, como é o caso dos Reis Magos:

Y a los Reyes de Orense
que chegan en camelos
(*Ay gaiterño gaitero*, 1666).

Se ao nacemento acudiron pastores galegos, e incluso se o mesmo Deus é galego, precisábase a utilización da nosa lingua (ou dunha especie de *koiné* que a imitase) nestas composicións, a cal cumpre unha dobre función: por un lado, revélase como recurso de verosimilitude, polo outro, como un xeito de crear unha *illusio* literaria entre un público que descoñecía a nosa fala, aínda que podía chegar a entendela. É ben lembrarmos neste punto que os vilancicos galegos moitas veces equivalían aos chamados “vilancicos de personaxes” os cales, malia non seren teatro, requirían de representación, polo que contaban con espectadores.

Igualmente, talvez puideron influír determinadas asociacións fónicas como a de Galicia e Galilea ou a de Oriente e Ourense (Cfr. Álvarez Blázquez, X. M^a; 1959:110). A identificación entre Galicia e Galilea foi estudada amplamente nos anos de 1980 por José Luis Pensado, autor dos extractos que reproducimos a seguir:

Finalmente vamos a recordar outro nome con que se designaba Galicia en el país hermano [Portugal]: la *Galilea*. Aquí no hace falta decir que se trata de una denominación burlesca, montada sobre las dos primeras sílabas de *Gali-cia*, y con trueque de la parte final con la de la conflictiva región de Palestina, sin que haya entre ambas relación alguna (Pensado, J. L.; 1985:102).

Pero *galilé* [en *caló*, un dos modos de designar os galegos], parece demasiado cercano a uno de los nombres burlescos que en el siglo XVIII recibía *Galicia* (...).

Ahora cabe preguntarse si *Galilea* es una deformación humorística de *Galicia* o si será un *gitanismo* aplicado despectivamente a los gallegos, aunque pudieron haber concurrido a su formación ambas posibilidades, si nos empeñamos en conectarlas (Pensado, J. L.; 1985:156).

Tamén Carlos Villanueva (1994:15) falou da homofonía entre Galicia e Galilea. A segunda, como xa sabemos, é a terra natal de Xesús Cristo, de modo que queda pechada novamente a cuestión que alude á súa orixe galega nestes vilancicos.

Todo isto xustifica, como xa temos sinalado, o uso do galego nestas composicións (ou en moitos casos, insistimos, dun híbrido que o pretendese imitar). Mais esta *illusio* da que antes falamos deixou de existir cando o xénero chegou ao noso país, perdéndose, como era de esperar, a compoñente do exotismo lingüístico.

3.f) Breve historia do vilancico galego:

Feitas estas previas aclaracións, consideramos oportuno realizar un pequeno percorrido pola historia do vilancico. Para isto, seguiremos principalmente o traballo de Carlos Villanueva *Los Villancicos Gallegos*. Segundo este autor (Cfr. Villanueva, C.; 1994:33), o nacemento do vilancico litúrxico en lingua romance na Península Ibérica tivo lugar en Granada, a finais do século XV, concretamente en 1492. Tratábase de composicións escritas en español. Debemos ter presente que o nacemento do vilancico romance peninsular tivo lugar no mesmo ano da publicación da primeira gramática castelá, a *Gramática de la Lengua Castellana* de Elio Antonio de Nebrija, na cal este autor instaba á raíña Isabel I a que a lingua española fose “compañeira do imperio”. 1492 foi igualmente o ano en que se produciu a expulsión dos musulmáns da Península Ibérica, cando o rei Boabhd-il abandonou precisamente Granada, último reduto árabe. Esta contextualización histórica pode axudar a comprender por que o vilancico peninsular en lingua vulgar abrochou nese lugar e nesa data.

Domingo Blanco afirma, en relación ao xurdimento deste xénero, que:

O vilancico ou cantiga tradicional propia, en principio, das xentes rústicas, secularizouse cando, no século XVI, as linguas romances entraron na liturxia substituíndo –en parte– ó latín e, desde aquela, converteuse nun xénero de literatura ligado ó ciclo de Nadal (Blanco, D.; 2000:65).

Aínda así, non teremos vilancicos galegos até o século XVII, a pesar de existiren algúns testemuños xa a finais do XVI, como pode ser o caso dun aparecido en Valladolid, intitulado *Ollos tan diuinos* e que nós coñecemos mercé a José Luis Pensado (1985:283-290).

Os primeiros vilancicos, cantados en Castela (e posteriormente en Portugal e en América), son os coñecidos como vilancicos de galegos. Chegados a este punto, debemos especificar que José Luis Pensado (1991:60) estableceu a diferenza entre os vilancicos de galego e os vilancicos en galego, distinción que tamén tomarán estudosos posteriores como Carlos Villanueva (1994), Domingo Blanco (2000) ou Ramón Mariño Paz (2008). Máis adiante afondaremos nesta diferenciación, polo que agora continuaremos coa breve exposición da historia deste xénero.

Se ben eran cantadas este tipo de composicións en diferentes lugares da Coroa de Castela, a Corte de Madrid converteuse nun dos núcleos de produción destes vilancicos. E precisamente de Madrid chegarán a Lisboa a través do labor do duque D. João de Bragança, posteriormente rei de Portugal, quen gobernou co nome de João IV. Parece ser, tal e como expón Carlos Villanueva (1994:79), que no inventario da Biblioteca de Música deste monarca, datado en 1649, figuran algúns “vilancicos de galego”. Isto pode ter a súa explicación, segundo afirma no mesmo lugar o mesmo autor, no feito de que o rei, grande afeccionado á música, tivo a vontade de engrandecer a biblioteca musical dos seus antecesores. Para isto, quixo contar cos posíbeis mellores compositores do momento, de modo que en relación ao xénero do vilancico (o cal ocupaba preto do 80% do inventario) tivo á súa disposición músicos casteláns da Corte madrileña e mais reputados músicos portugueses residentes na parte peninsular española. Algúns dos músicos que escollera João IV son Gabriel Díaz, Carlos Patiño ou Mateo Romero “Capitán” (Cfr. Villanueva, C.; 1994:81). Deste xeito, a participación de compositores integrados de cheo na moda castelá favoreceu e normalizou a implantación dos vilancicos de galegos entre os gustos da nobreza de alén Miño.

A partir do último cuartel do século XVII xorden “itinerarios alternativos” para o vilancico galego, tal e como afirma Carlos Villanueva (1994:85). Estaríamos xa nunha etapa intermedia, en que o vilancico de galegos coñece a súa maior expansión. Alén de Valladolid, Madrid ou Lisboa, comeza Segovia a se constituír como un núcleo máis ou menos consolidado de creación de vilancicos de galego. Tamén en cidades como Sevilla, Salamanca, Toledo ou Coimbra comezarán a aparecer algúns testemuños deste xénero.

Tal foi a expansión do vilancico galego, que desde o século XVII transcendeu as fronteiras ibéricas e chegou ao Novo Mundo, ás colonias americanas españolas e portuguesas. Así, arribou a América na centuria en que o vilancico acadou a súa máxima expresión e madurez. De todos as maneiras, debemos ter en conta as seguintes palabras de Carlos Villanueva:

El *villancico de gallegos* también se exportó al Nuevo Mundo, si bien en menor número y proporción que en la península, dado que América cuenta con su *pastor por excelencia* que es el personaje del *negro*, y, ciertamente, el recurso de la comicidad dialectal busca otras áreas, como pueden ser Puerto Rico, Cuba, o el propio lenguaje del *pastor negro* perfectamente fijado y con el que se consigue una gran plasticidad (Villanueva, C.; 1994:95).

Por tanto, se ben o vilancico de galego chegou a América, non tivo a mesma repercusión que na Península, xa que alí o galego compartía, desde o punto de vista social, a súa situación de miseria extrema cos escravos negros. De feito, galegos e negros serán os encargados de levar a termo no Caribe o duro labor da recollida de algodón e da cana de azucre recibindo a cambio un salario ridículo ou nulo. O negro, pola súa parte, constituía unha realidade case inexistente no sur do continente europeo, polo que se revela como un personaxe arquetípico propio americano, a pesar de existiren en puntos da actual Andalucía e da Comunidade Valenciana composicións en que achamos a figura do negro (nalgún caso coincidindo coa do galego).

Nos inventarios musicais das catedrais de poboacións centroamericanas como as mexicanas Puebla, Ouaxaca ou México; ou sudamericanas como Bogotá ou Santiago de Chile, apenas temos vilancicos de galegos en comparación cos “vilancicos de negros”, a pesar de que negros e

galegos comparten elementos en común, e de que os vilancicos manteñen como herdanza europea o toque musical da muiñeira (Cfr. Villanueva, C; 1994:96).

Mais a moda do vilancico galego foi pasando na Península e en América conforme avanzou o século XVIII. E precisamente a finais desta centuria é cando o xénero chega a Galicia. Algo máis de cento cincuenta anos despois da aparición en Madrid da primeira composición deste tipo, encontramos por primeira vez en Galicia, concretamente na parroquia noiesa de San Martiño de Fruíme, constancia da existencia do xénero, como revelan as catro composicións deste tipo que podemos ler no chamado “manuscrito compostelán” de Diego Antonio Zernadas e Castro. Desta maneira, existe a posibilidade de que a primeira estrea dun vilancico en galego tivese lugar en Fruíme, tendo en conta que os fregueses de Zernadas xa interpretaran algunhas das súas obras teatrais. Porén, isto non pasa de ser unha conxectura, aínda que esta teña bastantes posibilidades de se corresponder coa realidade. Por esta causa, debemos dicir que a primeira representación dun vilancico en galego (é dicir, a primeira da que temos constancia) tivo lugar en Compostela en 1790, a cargo de Melchor López e con letra de Marcos Parcerro. Converteríase esta cidade nun pequeno núcleo de produción deste tipo, non como Mondoñedo, lugar que acolle o seu primeiro vilancico galego en 1794, coa estrea a cargo de Ángel Custodio Santavaia. Precisamente en Mondoñedo foron mestres de capela, sucedendo a Santavaia, Xosé Pacheco e Pascual Saavedra quen, seguindo o modelo compostelán, consolidarán o hábito de cantar un vilancico en galego todos os anos. Pascual Enciso, que foi discípulo de Xosé Pacheco, levou este costume de forma puntual a Ourense (Cfr. Villanueva, C.; 1994:24).

Foi tal a popularidade dos vilancicos galegos de Mondoñedo que incluso aparecerán composicións mindonienses da primeira metade do século XIX en templos casteláns, como é o caso dunha de 1825 achada en Toro (Zamora), a cal foi estudada por José Martinho Montero Santalha (1988).

4.f) Vilancicos de galegos e vilancicos en galego:

Como xa dixemos unhas liñas máis arriba, Pensado e mais algúns outros investigadores precedentes consolidaron oportuno diferenciar entre vilancicos “de galegos” e vilancicos “en galego”. O certo é que non existen grandes dificultades á hora de distinguir entre o un e o outro. Trátase de dúas etapas diferentes, posuidoras cada unha delas das súas propias características.

Define Carlos Villanueva (1994:73) o vilancico de galegos do seguinte xeito: “Designaremos *villancico de gallegos* al modelo de esta primera etapa, que traslada a una lengua de recurso escénico la temática, soporte musical y circunstancias del villancico en castellano”.

Existiu unha primeira etapa nos vilancicos galegos, que comprende desde o seu xurdimento en Castela até a súa decadencia en España, Portugal e América, que á súa vez coincide coa chegada a Galicia deste tipo de composicións. Dada a súa orixe, non resulta para nada estraño que o vilancico de galegos adopte trazos propios do vilancico castelán.

Carlos Villanueva (1994:75) reconeceu as seguintes seis características comúns aos vilancicos de galegos, as cales exemplifica a través dunha composición madrileña de 1629:

- 1) Desde a perspectiva estrutural, adoptan a seguinte forma: introdución-refrán-copla.
- 2) O personaxe do galego, ao son dunha gaita, sempre desenvolve o oficio de segador, de labrador ou de pastor.
- 3) Recreación dun ambiente arcádico cos compoñentes básicos (danza, caracterización do galego,...), valéndose sempre o autor de metro popular en arte menor.
- 4) A caracterización do galego é a propia dos vilancicos, entremeses, pasos e loas castelás.
- 5) Linguaxe descoidada e con abundantes castelanismos. Aínda que Villanueva non o especifique, en varios casos dá a impresión de que máis que de galego españolizado hai que falar dun híbrido

inventado¹⁰⁰. No plano fonético, aparecen voces como *lindu, contentu, asturianu,...*; isto parece responder en ocasións á percepción que debían ter os casteláns da pronuncia do son do /o/ (<o> pechado) galego. Tamén achamos moitos erros froito de hipercorreccións e/ ou do descoñecemento da nosa lingua (apreciamos formas como **bachan por vallan,...*). José Luis Pesado (1991), en varios capítulos de *Galicia en su Lengua y sus Gentes*, fai referencia a varios étimos procedentes das falas asturianas (*chevar, youtra, yo,...*). Este mesmo estudoso alude ao feito de que nos vilancicos galegos e portugueses “copiados o escritos en la región valenciana, los castellanismos son más escasos y el respeto a la lengua original es mayor que en otras partes de la Península” (Pesado, J.L.; 1987:282). No referente aos aspectos gráficos, temos palabras que poden presentar confusión, pois non sabemos se estamos perante castellanismos ou diante de representacións arbitrarias das consonantes laterais ou da nasal palatal: *bullen-bulen, bello (ou vello)-belo, le (ou li)-lle (ou lli), Lazarinos (por Lazariños?),...*

6) Procedencia galega da Sagrada Familia e nacemento de Xesús Cristo en Galicia.

Nós aínda engadiríamos unha outra característica, que é a do ambiente festivo. Alén disto, aínda que non é común a todas as composicións (malia si selo a moitas delas), a presenza de referencias espaciais (Compostela, Ourense, Galicia, Belén, Lugo, Ribadeo, Mondoñedo, Castela, Santarén,...) é outro trazo que encontramos nestes vilancicos, así tamén a aparición de anacronismos (referencias a santos; a feitos históricos contemporáneos ao vilancico; a personaxes históricas como o Conde de Lemos; á existencia de parroquias, bispados ou arcebispados;...).

¹⁰⁰ Respecto da linguaxe do vilancico de galego *Un portugués y un gallego* afirma Ramón Mariño Paz que: “Na realidade, podemos asegurar que nin o galego fala galego nin o portugués fala portugués, senón que ambos utilizan un código que é esencialmente o mesmo e que está impregnado por unha influencia castellanizante. O autor da letra do vilancico, con certeza, non tiña competencia para escribir nin un galego nin un portugués que resultasen convincentes. Mais, de seguro, tampouco ninguén esperaba isto del” (Cfr. Mariño Paz, R.; 2008:52). Isto mesmo podería aplicarse á maioría dos vilancicos desta primeira etapa.

Canto ao vilancico en galego, afirma Domingo Blanco (2000:65) que este naceu por influencia do vilancico de galego. Efectivamente, o vilancico en galego existe, por así dicilo, por imitación ou por contestación do vilancico de galegos. Se non existise o segundo, e se este non lle atribuíse ao nacemento unha localización galega, probabelmente o primeiro non se desenvolvese nunca. Aínda así o vilancico de galegos participa de trazos diferentes, tal e como afirma o propio Domingo Blanco. Alén das características lingüísticas, posto que o galego é xa máis coidado, muda tamén a orixe galega de Xesús Cristo, a cal non vale xa como un recurso para pór de manifesto a miseria das xentes de Galicia. O Mesías xa non é, pois, conterráneo noso, e a presenza do galego no Portal funciona como un medio de dignificación. Finalmente, a figura do pastor galego deixa de connotar características pexorativas e de ser o elemento que produce a comicidade entre o público, adquirindo a partir deste instante un carácter neutro.

5.f) Principais autores:

Daremos a seguir unhas breves notas sobre a vida e a obra dalgúns dos principais autores de vilancicos, centrándonos unicamente nos que escribiron vilancicos en galego. Así, nomes como os de Carlos Patiño, Gabriel Díaz, Fr. Francisco de Santiago, Fr. Jerónimo Gonçalves ou Manuel Bravo Velasco e Pantoja non aparecerán tratados neste apartado, por escribiren nunha linguaxe híbrida a medio camiño entre o galego, o español, o portugués e, nalgúns casos, as falas asturianas. Pola súa banda, escritores de vilancicos en galego como Diego Antonio Zernadas e Castro, Antonio Benito Fandiño ou Vicente Turnes xa foron tratados con pormenor no capítulo deste traballo relativo á poesía.

Dentro dos autores en lingua galega, tampouco incluiremos a Alberto Camino, pois a pesar de ser un dos poetas de maior calidade de todos os que a este xénero se achegaron, o certo é que se sitúa cronoloxicamente xa no período dos Precusores.

5.f.1) Marcos Parceros:

Sabemos del que viviu durante parte do século XVIII e mais o primeiro terzo do século XIX, así tamén que foi capelán da igrexa da catedralicia de Compostela, onde tamén traballou como protector dos nenos do coro. En Abril de 1762 entrou a formar parte do Oratorio de San Filipe Neri, e faleceu en Compostela en 1824. É Parceros o autor dun libro de vilancicos creados para seren cantados na catedral santiaguesa, titulado: *Afectos de Amor Divino Expresados en la Letra de Doce Tonadillas, Cantadas al Santísimo Sacramento, Compuestas por —*.

A pesar de se tratar dun dos autores con máis sona, poucos testemuños conservamos da súa obra, xa que non asinou a maior parte dos seus textos. El compuxo a letra do primeiro vilancico galego cantado en Galicia (polo menos o primeiro representado do que temos constancia), cuxo título é *Da Ulla a meu cabo veño*, datado en 1790, a pesar de que non foi publicado até 1792 (Cfr. Bouza-Brey, F.; 1958:4). É esta unha composición de grande calidade, musicada por Melchor López, con estrutura dialogada na introdución e case monologada na *tonada* e nas coplas, xa que só achamos unha breve resposta do coro ao final destas dúas partes. Ten como particularidade o feito de posuír unha introdución bilingüe, pois as intervencións da Galega aparecen no noso idioma e as do coro en español. Respecto ao argumento, ofrece o poeta a estampa dunha muller galega que acode ao Portal para lle cantar a Cristo no día do seu nacemento. Non abandona Marcos Parceros o concepto de galego pobre (é dicir, galego=pobre) propio dos vilancicos de galego, tal e como podemos ver na seguinte estrofa:

Quen che me dera,
meu queridiño
o poder darche
algun alivio;
pois no pesebre,
sen agarimo,
te vexo en noite
de tanto frío.

Entendemos por isto, xa que logo, que a situación económica da Galega imposibilitaa para lle levar ao Neno unha ofrenda que lle sirva para se tapar.

No tomo II da *Escolma Poesía Galega* de Álvarez Blázquez (1959) encontramos un outro texto da súa autoría, no cal un pastor procedente da Rocha chega ao Portal para adorar o Neno.

Precisamente o estudoso arriba citado, ao igual que Fermín Bouza-Brey (1958:4), atribúelle tres textos anónimos composteláns, sendo un deles *Un fato de labradores*, o cal musicou outra volta Melchor López. Pasando a comentarmos moi brevemente o contido argumental deste vilancico, diremos que un grupo de labregos galegos instan a todos os que os escoitan a que vaian ver a Cristo no momento do seu nacemento. Nesta composición, igualmente, tornamos a achar outro dos tópicos característicos dos vilancicos de galego, como é o da natureza campesiña inherente a todos os galegos, a cal desta vez non connota trazos negativos:

Un fato de labradores
que todos somos galegos

Fermín Bouza-Brey (1958:5), e posteriormente Carlos Villanueva (1994:262), consideran a Parcerero autor dalgúns dos vilancicos anónimos de Mondoñedo, como o *Ou da casa, ¿el hay licencia?* que posteriormente musicou Ángel Custodio Santavaia. Desta composición (que presenta unha estrutura modelo, con introdución dialogada, refrán e coplas) debeu facer unha nova versión Melchor López, titulada *A nosa gaita*, xa que esta posúe versos en común coa de Parcerero, aínda que tamén algunhas variantes.

Seguindo a Bouza-Brey (1958:5) podemos expor que Parcerero é autor de *Eses mozos del campo*, vilancico en que interveñen catro rústicos e que, dado que un deles é portugués e outro asturiano, teremos tamén a presenza (*grosso modo*) da lingua portuguesa e de determinadas falas asturianas. A copla do galego, a cal publicou Bouza-Brey (1958:6), é a seguinte:

Bendito sea o Neno
que é mais blanco que o armiño.
Todo está vertendo gracia.
¡Bénia a Nai de tal fillo!

Finalmente, escribiría igualmente Parceró, como afirma Bouza-Brey (1958:6), o vilancico *¡Ay perdone sua mercede*, estreado en 1793 con música de Melchor López. Tamén Álvarez Blázquez (1959) sospeitaba que este texto fose da autoría do capelán compostelán. Talvez a este último lle debamos a atribución deste vilancico a Marcos Parceró, pois parece que Bouza-Brey (1958) coñecía o segundo tomo da súa *Escolma de Poesía Galega* un ano antes de que se publicase, xa que realiza varias alusións a ela. En relación ao contido deste vilancico, apreciamos que o poeta principia por pór de manifesto o carácter de Mesías do Neno Deus:

Vai á mao, que estaba o mundo
esperando que este Neno
viñese a ceibar ós santos
que estaban no Imbo presos

para, posteriormente, a través dunha serie de ofrendas, combater o tópico do galego cotroso propio das composicións de Nadal realizadas en España e Portugal:

Velaquí estas galiñas,
estes pichós e coellos;
este mel, esta manteiga,
estes ovos, estes queixos.

Mais sobre todo este vilancico é innovador polo feito de que os músicos, ao igual que acabado de nacer, levarán o seu premio:

E para estes pastores
que tocan os instrumentos
traquemos unha juvenca
e vintecatro carneiros.

Cremos conveniente chamar a atención sobre a alusión ao carneiro, comida típica da cea de Noiteboa en zonas de Galicia, mais que tamén fai referencia ao *Agnus Dei*, tal e como vemos en composicións anteriores, entre as cales a seguinte (anónima e estreada en 1703) funciona como exemplo:

Recibid meu Neno
cusos dos Cordeiros,
pues sois semellança
de la sua paz de elos.

Aínda así, o uso desta palabra pode residir na súa utilidade desde o plano rimático, xa que “instrumentos” rima con “carneiros”.

5.f.2) Antonio María Castro e Neira:

Antonio María Castro e Neira é un dos escritores con maior presenza dentro da chamada “escola de Mondoñedo”. Naceu na cidade mindoniense no ano 1771 e estudou no Seminario Diocesano dese mesmo lugar, ordenándose posteriormente sacerdote. Desenvolveu a maior parte da súa carreira eclesial en San Pedro de Argamoso (de onde foi nomeado párroco en 1810), topónimo que aparecerá posteriormente nalgún dos seus textos, como unha oda en español que comeza “De Argamoso en las lóbregas cavernas” (vid. Lence Santar y Guitián, E.; 1922a) ou o vilancico en galego cuxos primeiros versos son:

Sudando desde o Argmoso
hoxe a vila veño eu
(...)

“Y en Argamoso estubo hasta que falleció de regente en Mondoñedo” (Lence Santar y Guitián, E.; 1922a). Concretamente, finalizou os seus días en 1826, aos 55 anos de idade.

Varios estudiosos confundiron a Antonio María Castro e Neira con Antonio Francisco de Castro. Segundo Ricardo Carballo Calero (1981:45) isto débese a que:

Don Antonio María de la Iglesia insertouno [o seu poema *Noiteboa*] no seu *Idioma Gallego*. Alí figura como de “Antonio Castro”, datado en Lugo, 1847: estraño erro. López Aydillo reproducéoo como de “Antonio Castro (segundo cura de Fruime).

Coñecemos del varias composicións máis. Aínda que Xosé María Álvarez Blázquez (1959) atribúelle uns doce vilancicos, Carballo Calero (1981:45-46) considérao autor de seis, cuxos *incipit* son: *Sudando desde o Argamoso*, *Eu de Seivane*, *Alegrádevos pastores*, *Albricias que nesta noite*, *Vinde axiña compañeiros* e mais a titulada *Noiteboa* (tamén coñecida polo seu primeiro verso: *Brinquen todos d'alegría*). Talvez Carballo só citase as composicións que non sufriron ningún tipo de modificación, xa que moitos dos seus textos foron usados como base de posteriores vilancicos de Melchor López, Ángel Custodio Santavaia e Xosé Pacheco. Posteriormente, Villares Mouteira (2007)

atribuíralle os doce mesmos escolmados por Álvarez Blázquez (1959), e mais outros seis considerados até aquel momento de autor descoñecido¹⁰¹.

O primeiro dos textos compostos por Castro e Neira, *Sudando desde o Argamoso*, é unha alborada de curta extensión, dialogada e en versos octosílabos. Nel, un Galego afirma que acode ao lugar onde se produciu o acontecemento da Natividade para festexar o nacemento de Deus, mentres que o Coro o invita a que pase para ver o Neno e a que toque a gaita.

Eu de Seivane é un vilancico realizado en versos de cinco sílabas, en que tamén encontramos unha forma dialogada, intervindo novamente un “personaxe” que canta só e un Coro que lle responde. Nesta composición, todos os membros da sociedade (sen excepción) presentan os seus respectos ao Neno Deus:

Por ti meu dono
estamos vendo
hoxe os camiños
de xente cheos:
probes e ricos,
grandes, pequenos,
todos ofrecen
amor o Neno.

a pesar de que Cristo vén ao mundo pobre, identificándose cos menos favorecidos, de quen é exemplo, tal e como vemos na resposta do Coro (que é sempre a mesma), a cal funciona a modo de refrán:

¡Vivan os probes
vivan contentos,
pois da pobreza
ven tal exemplo!

Desde Lence Santar (1922a), segundo algúns estudosos, *Eu de Seivane* non é vilancico independente, senón que é unha parte de *Sudando desde o Argamoso*. Porén, Carballo Calero (1981:46) fala del como composición diferenciada.

Alegrádevos pastores é unha das poucas das súas composicións que non conta por completo coa estrutura dos vilancicos de galego: só ten introdución

¹⁰¹Estes son: *Ninguén faga bulla*, *Ora ben*, *meus amigazos*, *E costume xa sabida*, *Canto*, *canto me recreas*, *Pastores todos* e *Alegría, meus amigos*.

e coplas. Se ben é dialogada, o Coro só intervén ao final de cada unha das dúas partes. Ao longo das sete coplas, describe Antonio María Castro e Neira como un grupo de galegos acoden ao Portal para lle regalar música ao acabado de nacer.

Albricias que nesta noite é o vilancico máis longo de todos os que coñecemos da súa autoría. Aínda así, torna a presentar a estrutura simple de diálogo entre unha persoa que canta en solitario (e que anima os compañeiros a que vaian a Belén) e mais o Coro.

A quinta das composicións, *Vinde axiña compañeiros*, posúe a mesma estrutura que a anterior, elaborada en versos octosílabos, en que a voz narradora adianta o destino final de Cristo:

Mais ¡ay, ay, ay, que desgracia!
tu non qués si non morrer,
pra librarvos do Pecado,
e a esclavitú de Luzbél.

Podemos neste texto intuír igualmente unha certa crítica ao desleixo dos monarcas pola seguridade dos seus vasallos:

¿Que suave, e que bondoso
non debe ser este Rey
cando deixando a sua terra
non ven tanto a protexer?

O fillo de Deus adopta unha actitude que o autor considera impropia dun rei, xa que abandona a súa terra para protexer a humanidade, acción pola que recibe o cualificativo de “bondoso”.

A composición cuxo primeiro verso é *Santas noites, ¡ou viciños!*, elaborada novamente en metro popular, non presenta moitas diferenzas desde o punto de vista temático con *Sudando desde o Argamoso*, xa que un grupo de galegos viaxan cara ao lugar en que naceu Cristo para lle cantar ao acabado de nacer. No entanto, é este vilancico un valioso testemuño para o coñecemento da música popular galega (sobre todo da de determinadas zonas da provincia luguesa) pois, alén das típicas alusións á gaita e ao pandeiro, encontrámolos tamén á zanfona, ao roncón ou á ferreña.

Na miña terra todo é bolicio é un dos poucos textos con tinturas de vilancico épico deste autor, xa que alén de recoller o nacemento do Neno, alude aos motivos polos que Cristo veu á terra (“Dios por salvarnos, home se fixo”). Mais esta é unha composición anómala polo feito de aludir á mirada do acabado de nacer:

Tenche unhos ollos que a min, amigos;
cegoume o velos, de tan bonitos.

Malia ser pouco comúns versos como os arriba reproducidos, achamos unha mención á beleza dos ollos do Neno noutra composición bastante anterior (concretamente de 1647), da autoría de Frei Francisco de Santiago:

De uns ollos tan belos
cada un lagrimiña,
¡ay! Una flecha es de oiro,
Que passa a alma minha.

En *Ollos tan diuinos* (século. XVI) encontramos referencias aos órganos visuais do Mesías, mais non á súa fermosura. Realmente, como acontecía coa *senhor* das cantigas de amor da lírica medieval, a descrición do Neno Deus é normalmente abstracta e imprecisa, xa que este eríxese como portador de grandes calidades morais. Por esta causa son estrañas estas mencións concretas. Ora ben, podemos achar nestes versos de Castro e Neira unha relativa reminiscencia duns dunha cantiga de Joan Garcia de Guilhade en que se aludía á beleza dos ollos da dama. Ante isto, é a noso xuízo óptimo expor a hipótese de que os vilancicos talvez sexan continuadores da lírica medieval galega, tal e como afirmaron algúns estudosos desde 1904, ano en que Carolina Michaëlis de Vasconcellos (1990:785-790) barallou esta posibilidade.

Retornando á obra do autor que estamos a estudar neste apartado, diremos que en *Meu amor, miña esperanza* pon Antonio María Castro e Neira ante os ollos do lector (ou ante os ouvidos do espectador) o carácter de Redentor de Xesús Cristo, xa que:

Choros, queixas e pesares
acabaron dunha vez,
pois contigo veñen xuntos
risas, gracias e placer.

Pequeniño e mui bonito, en versos octosílabos, presenta a típica estampa dun grupo de labregos que van adorar o Neno, mais troca o ambiente festivo polo carácter serio, até o punto de suxerir a voz do vilancico que:

Finquémonos de rodillas,
baixémoslle ambos os pés,
e pidámoslle humildiños
que a sua gracia nos de.

¡Ouh amigos!, vinde axiña segue a mesma liña que *Vinde axiña, compañeiros*. Pola súa parte, *¡Albricias, albricias!* é unha breve composición en metro popular, na que apreciamos como Antonio María de Castro e Neira repite algún dos tópicos propios dos vilancicos de galegos:

Inocentes galeguiños,
que nesta ribeira hermosa
alindais o voso gando
escoitade alegrías novas.

Finalmente, o último dos seus vilancicos é anómalo dentro do conxunto de textos de Antonio María Castro e Neira por dous motivos. Primeiramente ten título (*Noiteboa*), mentres que os outros coñecemos polo seu *incipit*. Por outra banda, non presenta estrutura dialogada nin ningún outro elemento parateatral, senón que máis ben posúe forma de canción. Si coincide coas súas outras composicións no ton festivo. Constitúe o vilancico en cuestión unha loanza do fillo de Deus, manifestando a voz narradora a súa ledicia pola súa chegada a este mundo. A súa última estrofa, segundo Carballo Calero (1981:47), lembra un “romance ao mesmo asunto de Lope de Vega”.

5.f.3) Luís Corral:

Luís Corral naceu en Mondoñedo o 7 de Outubro de 1784. Formouse, como Castro e Neira, no Seminario de Mondoñedo. Alí estudou Teoloxía. Aínda así, nunca chegou a se ordenar sacerdote, senón que seguiu a carreira farmacéutica. Finalmente, faleceu na súa cidade natal o 18 de Outubro de 1830. Foi igualmente poeta en latín e tamén en español, lingua esta última na que escribiu unha canción á entrada de Fernando VII en Madrid (vid. Lence

Santar y Guitián, E.; 1922b). É irmán Luís Corral de Xosé María Corral (1783-1843), crego e autor de *Las Letras de los Villancicos que se Han de Cantar en los Solemnes Maitines del Santo Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo en la Santa Iglesia de la Catedral de Mondoñedo en este Año de 1798, Puestos en Música por D. Angel Custodio Santavaia Racionero, Misionero de Dicha Santa Iglesia* (Cfr. Lence Santar y Guitián, E.; 1922c).

Sabemos con certeza que é autor de tres composicións en galego que recrean o episodio da Natividade, malia asegurar Carlos Villanueva (1994:128) que algúns outros vilancicos, teoricamente anónimos, e musicados por Xosé Pacheco e Pascual Saavedra, foron compostos por el¹⁰². Isto non sería de estrañar, xa que Pacheco e Saavedra xa lle puxeran música aos tres vilancicos da súa autoría que recolleu no seu día Xosé María Álvarez Blázquez (1959).

O seu vilancico *Vamos a Belén* foi editado por primeira vez por Armando Cotarelo Valledor (1926:8), quen dixo do mesmo que: “Asegún pode ollarse a obra é de sinxeleza infantil e redactada en abominabel galego”. Duras palabras son as de Cotarelo, tendo en conta a calidade dos textos de moitos dos vilancicos desta época. Elaborado en octosílabo e con rima en romance, recolle o testemuño das composicións de Antonio María Castro e Neira, a pesar de que non posúe o carácter descritivo dos vilancicos do crego de Argamoso. Desde unha perspectiva retórica, trátase dun texto rico en metáforas. Canto ao seu contido, temos a típica estampa da chegada dun grupo de galegos ao Portal para lle cantar e para lle ofrecer música ao acabado de nacer.

O seguinte dos seus vilancicos, o cal leva por *incipit*: *Meu Neniño, miña perla*, recolle no seu refrán unha alusión á morte de Antonio María Castro e Neira, tal e como indican Eduardo Lence Santar (1922b) e mais un artigo anónimo aparecido na revista *Grial* en 1978 (concretamente no número 62

¹⁰² Estes serían: *E costumbre xa sabida, Ora ben, meus amigazos, Vinde galleguiños, Ora ledó todo o mundo* e *¿Que sucede gran Dios*. Lembremos que *E costumbre xa sabida* era atribuída por Villares Mouteira (2007:63) a Castro e Neira.

desta publicación). Todo parece indicar que esta afirmación podería ser certa, pois achamos na composición:

Meu Neniño, miña perla
non botes, non, tantas bágoas
si un gallego achas de menos
outro gallego che canta.

Realmente é este un dos vilancicos de máis calidade de todos os desta época que podemos ler, malia a falta de novidade no que ao contido respecta, xa que a voz da composición intenta consolar o Neno Deus para que non chore. Igualmente, como xa fixera Castro e Neira nalgunhas das súas composicións, incide no tema do desagrado dos humanos para con Cristo, xa que:

(...)
que os traballiños que pasas
son por quen non nos estima
por quen come e bebe e larga!

Por último fica a súa composición *A noite de Navidá*, na que Luís Corral fornece algún dato sobre a historia deste xénero, xa que asegura que cantarlle a Xesús en galego é un “costume antigo” que hai que respectar¹⁰³:

É costume moi antiga,
por antiga repetida,
a de que un galego veña
cantar na noite de Pascuas.

Con *A noite de Navidá* estamos perante un vilancico que non mostra innovacións temáticas con respecto aos anteriores. Polo demais, cabe dicir que está composto en verso octosílabo e con rima romance.

Os textos de Luís Corral adquiren un carácter máis lírico que os de Castro e Neira. O seu ton é máis grave e serio, de maneira que non adoptan tantas formas populares nin a traballada sinxeleza das composicións do crego de Argamoso.

¹⁰³ Nótase que a composición *E costumbre xa sabida*, atribuída por Félix Villares Mouteira (2007:63) a Antonio María Castro e Neira, incide neste mesmo aspecto.

5.f.4) Xacinto Romualdo López:

Xacinto Romualdo López naceu en Ribadeo o 7 de febreiro de 1808. Del di Félix Villares Mouteira (2007:75) que “é o derradeiro dos cantores do Nadal en Mondoñedo”. Como veremos, esta afirmación non é plenamente correcta. Estudou no Seminario Diocesano de Mondoñedo a carreira de Teoloxía, traballando posteriormente como mestre de ensino primario. Xacinto Romualdo López non se limitou unicamente á creación literaria, senón que tamén escribiu unha gramática da lingua española de 176 páxinas e colaborou no xornal *El Mensajero* e mais no *Diccionario Geográfico Histórico* desta publicación (Cfr. Lence Santar y Guitián, E.; 1922c). Rematou os seus días en Mondoñedo o 30 de Xuño de 1895.

Xacinto Romualdo López é autor de polo menos dous vilancicos galegos. O primeiro deles, *Ese neno que tembrando* (1831), continua coa liña de vilancicos de ton grave de Luís Corral, até o punto de que constitúe un vilancico épico, xa que alude a Abraham, os Profetas, Isá ou Babel. Destaca o uso de onomatopeas de sons producidos por animais, que relaxan o ambiente tenso do conxunto da composición. Como Parcero, Castro e Neira e Corral, válese do metro popular para elaborar a súa obra.

O segundo e derradeiro vilancico atribuído a este autor, *Oxe naceu o Meniño*, segue os mesmos parámetros da composición anterior. Trátase, pois, dun vilancico épico, en que se mostra asemade a humildade do nacemento de Cristo.

6.f) Clasificación temática do vilancico galego:

Segundo Carlos Villanueva (1994:40) existen tres temáticas básicas para o vilancico litúrxico, xénero que podía recoller os seguintes temas:

- a) Pastorís: nas composicións de tema pastoril créase un ambiente propio do acontecemento da Natividade, usando diferentes elementos

para o desenvolvemento da festa que precede o anuncio: a danza transcorre fóra do Portal, a imaxe do bo pastor coas ovellas,....

b) Épicos: trátase de vilancicos que recrean aspectos doutriniais relativos á Redención e a determinados episodios bíblicos. En palabras de Carlos Villanueva (1994:41), mercé a este tipo de composicións “podemos repasar el más sencillo catecismo”.

c) De chanza: introducen diversos elementos cómicos, caricaturizando diferentes aspectos relativos ao fenómeno da Natividade.

Referente aos vilancicos galegos, debemos dicir que nos vilancicos de galego predominan sobre todo os de tema pastoril ou de chanza, os cales aparecen en máis dunha ocasión mesturados nun mesmo texto. Porén, nos vilancicos en galego, a presenza do tema pastoril é esmagadora, a pesar de que nalgunhas composicións, como algunha das de Luís Corral ou de Xacinto Romualdo López, achamos o tema épico.

Tendo en conta estas tres temáticas do vilancico litúrxico, procedemos a seguir á realización dunha clasificación, moi xeral, do vilancico galego:

1) Vilancicos que non aluden ao episodio da Natividade: son moi escasos os testemuños, mais existentes. Sabemos polo menos de tres vilancicos que fan alusión á Virxe María, os cales teñen o trazo común de apareceren en datas próximas á fin do século XVII. Atendendo ao criterio cronolóxico, comezaremos polo de Sor Juana Inés de la Cruz, o cal tamén aparecerá encadrado nalgunha das outras categorías que aquí estableceremos. Xira o tema desta composición arredor do episodio da Asunción, e nel encontramos varios “personaxes”: os negros (aínda que estes non chegan a intervir), os galegos, un poeta, os indios e as mulatas (Cfr. Pensado, J.L.; 1991:461). Realmente, a copla en galego non ten outra función que a de pór de manifesto que:

Os galegos no güelen
flores de oseo,
que non teñe Galicia
sino romeros.

Dado que o romeu non é unha planta típica de Galicia, Pensado (1991:463) lanzou a hipótese de que Juana Inés de la Cruz está a falar neste vilancico das “flores de o seo” (ou sexa, “flores do Ceo”), as cales os galegos non poden ulir polo seu carácter presumiblemente festivo, que os fai andar de romaría en romaría. Nós cremos que talvez aludan estes versos ao fenómeno do Xacobeo compostelán, pois o xubileu a Santiago, convertido xa en negocio, fixo que en Galicia só houbera peregrinos (romeus) mais non fe, polo que os galegos non poden cheirar as “flores de o seo”.

A seguinte das composicións (no que ao tempo se refire) é anónima, e foi cantada en Sevilla en 1687 nos matíns da Purísima Concepción. O seu *incipit* é *A mea Sagala*. Chama a atención este vilancico desde o punto de vista da incoherencia da procedencia da Virxe, xa que tanto é de Salvaterra do Miño:

Pois tudo o mal destierra
al ser de Salvatierra

como unha copla antes:

viene de Compostela
e tuda es una Estrela

Evidentemente, isto é debido unicamente ás exixencias da rima. Polo demais, podemos dicir que estamos ante un vilancico épico, en que se honra á Virxe e no cal é rememorado o episodio da Concepción.

O último destes vilancicos foi elaborado igualmente en Sevilla no ano 1700 por Francisco van Leesdael. Malia que na composición anterior era denominada a Virxe “mea Sagaliña”, este vilancico de van Leesdael adquire un ton máis pastoril e festivo. A pesar da súa parte de poema épico, tal e como exemplifica a mención á vitoria de María sobre a serpe (ou sexa, sobre o pecado), imaxe que tamén viamos no vilancico anterior, o certo é que a composición mostra unha reunión celebrada por un grupo de galegos congregados para festexaren a Inmaculada Concepción.

2) Vilancicos que recollen disputas entre galegos e xentes doutras nacionalidades: existen algúns vilancicos que recollen discusións entre galegos e xentes procedentes doutros lugares do mundo, sobre todo portugueses. Xa en *Ollos tan diuinos* (finais do século XVI) a voz do vilancico realizáballe ao Neno Xesús a proposición de que, se non estaba a gusto en Belén (Compostela?), podía ir a Santarén, onde non lle había de faltar de nada. Desde ese momento, existe unha certa tendencia nalgúns vilancicos a presentar portugueses expondo os seus argumentos polos que consideran que Cristo é orixinario de Alén Miño.

Unha das composicións deste tipo máis editadas é a da discusión entre un portugués e un galego cuxo *incipit* é *Un portugués y un gallego*. Este vilancico, musicado por Irizar en 1659, foi elaborado en Segovia, aínda que non foi representado en Madrid en 1676. Nel, discuten un portugués e mais un galego ante o Portal, xa que o luso pretende que o noso conterráneo non vexa a Cristo, mentres que o galego alude ao feito de que o acabado de nacer é tamén natural de Galicia. A disputa continúa até que o galego opta por un camiño pouco habitual neste tipo de composicións, como é a ameaza de morte que lle profire ao luso:

Ficay lá, que ay galeguiño,
que antaño fo a pelear
e de matar portugueses
a espada con sebo tray.

Como acontecía con *A Contenda dos Labradores de Caldelas*, a Guerra da Restauración portuguesa estaba presente aínda no imaxinario do público receptor, sobre todo porque neste caso o conflito bélico con Portugal estaba aínda en curso. Finalmente, o portugués recúa afirmando:

Ficay la en vos venzendo
si vos colho en Portugal
solo por una zebola
seis galegos he de dar.

Outra das composicións deste tipo coñecémola mercé a José Luis Pensado (1987:290-301). O mesmo investigador volveu sobre ela algúns anos máis tarde (Cfr. Pensado, J.L.; 1991:439-445). Recolle o vilancico en cuestión unha discusión entre un galego, un portugués, un guineano (chamado *negrillo*) e mais un musulmán (chamado *morico*). Da autoría de Marcelo Settimo, foi elaborado en Segorbe (lugar integrado na Comunidade Valenciana) en 1636. Este texto é interesante por moitos motivos. En primeiro lugar, o galego ameaza con agredir aos que non crean que Cristo é orixinario de Galicia:

E si hay queyn esto dudare,
afora le espero, veña,
que yo li dar é a entendeyr,
queyn es a gente gallega.

Resulta anómala a actitude do galego, xa que na literatura da época este só reacciona agresivamente ante fortes provocacións, tal e como exemplifica o vilancico *Un portugués y un Gallego*, comentado con anterioridade a este. Sen abandonarmos as referencias a este personaxe, cómpre expor que José Luis Pensado (1991:442) cre que, dada a abundancia de léxico propio das falas de Asturias e da Galicia oriental, o galego deste vilancico ten algo de asturiano.

Por outra parte, relaciónase esta composición con *A Contenda dos Labradores de Caldelas* e co *Entremés do Portugués* no que se refire á figura do fidalgo luso¹⁰⁴. Neste caso, preséntase igualmente vaidoso, coas mesmas características que podemos encontrar no fidalgo portugués gilvicentino. Mais desta vez as fórmulas de autogabanza deste personaxe refiren unicamente calidades intelectuais, e non tamén físicas.

¹⁰⁴ Respecto da figura do portugués nos vilancicos de Nadal dinos Carolina Michäelis de Vasconcellos: "Omittindo numerosas allusões á índole do português -açucarado, derretido, sempre namorado e triste mas tambem fanfarrão, con velleidades de fidalgo, a sentimentalidade erotica e patrioteira personalizada (...)" (Vasconcellos, C. Michäelis de; 1990:787). Non achamos unicamente nesta composición a caracterización do portugués propia do teatro galego e español, senón que é común, como afirma esta autora, á maioría dos vilancicos en que aparece.

Canto ao árabe, resulta curioso que un personaxe que profesa a fe de Mafoma entre en disputa por un deus que non é o seu. Seguramente isto sexa debido a que os sarracenos constituían unha realidade propia da zona valenciana, xa que Valencia fora no seu día un reduto musulmán bastante importante, sendo boa proba disto a continuidade neste territorio durante séculos dos famosos mouriscos valencianos. De todos os xeitos, o árabe non afirma que acabado de nacer sexa natural da súa terra, como si fan o galego e o portugués, senón que:

Jonior [=Señor], yo Ametillo estar
que venil de Valencia
a llevar el chiquitilio [=para levar o neno]
que naceldes en Noches Buena [=que naceu en Noiteboa].

O primeiro en intervir neste vilancico e o último ao que aludimos é o *negrillo*. Trátase dun neno procedente da Guinea, que talvez represente os escravos. Non é común que nos vilancicos de galego aparezan tamén musulmáns e centroafricanos, mais isto pode explicarse no caso dos segundos por seren, ao igual que os galegos, xentes das camadas sociais máis marxinadas. Por outra banda, se no vilancico de Sor Juana Inés de la Cruz o negro e as mulatas non chegaban a intervir, aquí o guineano non só canta senón que afirma que o Neno Xesús é curmán da súa raíña. Aínda así, non chega ao nivel de “atrevemento” que reflicte o negro doutro vilancico cantado en Granada en 1776, xa que este lle preguntará ao Mesías porque veu ao mundo en forma de branco se tiña que nacer humilde (e, por tanto, negro) (Cfr. Pensado, J.L.; 1991:445).

Hai textos, para finalizarmos con esta categoría temática, que recollen discusións entre galegos e asturianos (ou galegas e asturianas). A pesar do famoso dito español (*gallegos y asturianos, primos hermanos*), e da unión que existe entre os dous pobos (até o punto de que nalgúns vilancicos de galego usaban os poetas falas propias de Asturias para caracterizar os naturais de Galicia), achamos composicións en que rivalizan xentes das dúas bandas do Eo. Tal é o caso do vilancico de

Manuel Bravo de Velasco e Pantoja *Asturiano y gallego a la Navidad* (ca.1655), no cal interveñen unha galega, unha asturiana e mais un pastor que semella ser castelán. Mais non recolle este texto unha confrontación de tipo violento como si achamos nas composicións en que contenden galegos e portugueses, froito das circunstancias políticas da época.

3) Vilancicos que fan referencia a conflitos bélicos: de entre todos os textos que compoñen o corpus de vilancicos que manexamos, algúns facían referencia directa a conflitos bélicos. Aínda que isto poida estrañarnos algo nun principio, debemos ter en conta que foron elaborados mentres estaban recentes ou en curso as tres guerras ás que aluden, de maneira que os respectivos autores caeron voluntariamente no uso do anacronismo como medio de crítica da situación en que vivían. A primeira destas composicións, precisamente *Asturiano y gallego a la Navidad* alude, como a xa comentada *Un portugués y un gallego*, á Guerra de Restauración de Portugal, ou mellor dito aos estragos que as tropas dos dous bandos (por daquela sobre todo as españolas) facían en Galicia, pois a eles semella facer referencia a última copla desta composición de Bravo de Velasco e Pantoja:

Muito quero este miniño,
mais istes soldados hoxe
non deixan fraco servizo
con que regalarlle, home.
(...)

Non debemos perder de vista que a composición foi elaborada por volta do ano 1655, e que só dous anos despois varios grupos de galegos ameazaron con se unir aos portugueses debido á forte presión fiscal e aos grandes prexuízos e desfeitas derivadas do paso dos soldados españois, tal e como vimos no apartado deste mesmo traballo en que tratamos o contexto histórico do século XVII.

O segundo dos vilancicos pertencentes a esta categoría temática está asinado pola “Viúda de Don Juan de el Barrio” (un pseudónimo?) e constitúe unha composición de Reis estreada na Corte madrileña en

1704. O galego deste texto é máis correcto que o doutros vilancicos de galego, polo que dá a impresión de que a súa autora posuía un relativo coñecemento do noso idioma. Voltando á lectura do vilancico, *Galegos deitad as Gaitas* foi elaborado en plena Guerra de Sucesión Española, concretamente dous anos despois da sonada Batalla de Rande (1702). Talvez estes versos que agora reproducimos teñan que ver coas consecuencias do afundimento voluntario dos galeóns españois cargados de ouro e prata:

Choraré, choraré
que falte Moeda.

Xa a composición inicia cun chamamento ás armas, o cal quizais leva aparelhada unha sutil crítica ás levas e ao recrutamento de mozos galegos que realizou a Xunta do Reino en 1704, da cal temos noticia a través de Pegerto Saavedra (2007c:119):

Galegos deitad as Gaitas,
fagamos a soldadesca,
que lo pandeiro nos chama,
a la guerra, a la guerra.

Posteriormente, semella que a “Viúda de Don Juan de el Barrio” pon de manifesto o servilismo das elites galegas á Coroa, xa que os naturais de Galicia deben abandonar o seu país para loitar, pois son os “Lazarinos” (ou sexa, cans de guía) que “se van tras Bandeira”.

Unhas estrofas máis adiante, anúnciase que o arquiduque Carlos de Austria, contendente de Filipe V, traerá a ansiada paz:

Coro: Pois vaya de Gaita,
retumben sonetas,
que pazes nos trae,
o Neno das Perlas.

Dado que estamos perante un vilancico de Reis (utilizada a denominación con evidente dobre sentido), poderíamos pensar nun primeiro momento que a perífrase alusiva que encontramos na estrofa arriba reproducida sinala cara a Cristo e non cara a un personaxe histórico. No entanto, se temos en conta que Carlos de Austria contaba en 1704 con tan só 19 anos, e que un dos homes de confianza do

candidato da familia de Habsburgo era precisamente Ramón de Vilana Perlas, quen catro anos despois sería declarado polo fillo de Leopoldo I de Habsburgo (dentro da súa Corte barcelonesa) Secretario de Estado e de Despacho (Cfr. León Sanz, V.; 2000:49), todo parece indicar que o “Neno das Perlas” non é outro que o mencionado arquiduque.

Mais as alusións á situación política da época non rematan nestes versos, senón que unhas estrofas despois podemos ler:

Ay que os Reis,
que han chegado treis,
e son muito ricos,
para dar diñeiro

Son os tres os que sacarán Galicia da súa pobreza, mais non Melchor, Gaspar e Baltasar; senón Filipe V, a raíña consorte María Luísa Gabriela de Savoia (quen tomaba moitas veces parte nas decisións do seu esposo relativas ao goberno do imperio) e Luís XIV de Francia. Temos, xa que logo, unha clara referencia á influencia que o monarca francés exercía sobre o seu neto.

A última copla da composición refire que a Guerra de Sucesión Española foi un castigo polos pecados dos galegos (quen teñen que aceptala con resignación), mais isto funciona unicamente como unha fórmula para introducir unha crítica ás requisas que realizaban os soldados e das que os civís eran vítimas:

Ay señor,
que el Celo millor,
sí quer ha de aver,
por nossos pecados,
seya, seya, seya,
que los Vacuriños.
Seya, seya, seya,
no los pillen Soldados,
si non se vendan.

Fose quen for a “Viúda de Don Juan de el Barrio”, o certo é que debeu ser unha persoa de gran valentía, mais tamén de grande intelixencia, capaz de realizar unha composición deste tipo en plena Corte madrileña.

Finalmente, outro dos conflitos armados dos que encontramos referencia nun vilancico galego é o da guerra contra francés, retratada na composición de Antonio Benito Fandiño titulada *Moiñeyra*, á cal pertence o seguinte extracto:

(...)
é senon dígao
ó ano de nove,
que anduvéstedes
de dous en tres...
Non valía peluca,
nin valía baston,
nin ter nena cuca,
nin ser farolón,
nin bolra, nin grado,
nin crego, nin frade,
simplista, ou abade,
conde, nin marqués;
que en tempo apurado,
dereito he, ó revés,
(...)

Se temos en conta que o vilancico foi composto en 1812, o “ano de nove” ten que ser forzosamente 1809, data en que o pobo galego adquiriu unha implicación verdadeira con esta confrontación bélica. Por iso nese momento de nada valía o oficio nin a idade nin a condición social como elementos de distinción e/ou segregación, posto que todos os naturais de Galicia participaron como se fosen un no proceso de expulsión do exército napoleónico.

4) Vilancicos que poñen de relevo ou critican o poder dalgún nobre galego ou da Igrexa: son varios os vilancicos de galego que poñen de relevo o poder da Casa de Lemos, en contraposición coa humildade inherente á maior parte dos galegos e, por suposto, coa miseria en que nace Cristo quen, a pesar de ser Deus, vén pobre ao mundo. Podemos ver esta dualidade privativa en moitas composicións, das cales escollemos como exemplo dúas coplas de dous textos diferentes:

Ainda con o boy y a mula,
bien pode, si compra arado,
ser mais que o conde de Lemus,
él, que de frío temblando
parece galeguiño de San Thiago
(*Galegos baylarines*, Tomás de Mieces, 1690)

Mallestad tan bela,
e formoso giesto,
no le ten pardicas,
o Conde de Lemos
(*Enfadado de la gaita*, Anónimo, 1703)

Isto débese, sen lugar a dúbidas, a que o Conde de Lemos era considerado o nobre máis poderoso do noso país, tal e como puxo de manifesto Fermín Bouza-Brey (1982b:287).

O conde de Lemos, residente na Corte de Castela, era efectivamente unha das persoas máis poderosas da política peninsular da época. De feito Pérez Constanti (2008:13) recolle, nas súas *Notas Vellas Galicianas*, unha carta en que o Reino de Galicia suxire aos seus dous membros enviados como delegados á Casa Real que buscasen o apoio do Conde de Lemos (e doutras personalidades) para lograr a obtención do restabelecemento do voto de Galicia en Cortes, o cal se produciu, como vimos no capítulo referente ao contexto histórico, en 1633.

A utilización da figura deste nobre galego pode cumprir nestas composicións de Nadal unha dobre función. Por un lado, a relixiosa, xa que os haberes e influencias dos humanos non valen de nada ante a forza de Deus, considerado verdadeiro e único señor. Sería, pois, unha paráfrase da parábola cristiá que reza: “será máis doado que un camelo pase polo ollo dunha agulla que un rico entre no Reino dos Ceos”. Por outro lado, e principalmente, o poderío da Casa de Lemos en detrimento de familias castelás non debía ser visto con moi bos ollos por moitos dos compositores de vilancicos de galego, que aproveitan a figura do Neno para ridiculizar o conde, tal e como é o caso da primeira copla que antes reproducimos, xa que simplemente cun boi, unha mula e un arado, Xesús “é máis” que o conde de Lemos.

Evidentemente isto non responde á realidade, xa que:

(...) la casa de Lemos, que consta era alrededor del fallecimiento del gran mecenas don Pedro Fernández de Castro, VII Conde de Lemos en 1622, de unos ochocientos mil ducados, cuya renta solamente era superada, entre los Grandes de España, por los Duques de Medina Sidonia y Rioseco (Bouza-Brey, F.; 1982b:287).

Noutras ocasións achamos referencias ao poderío económico dalgúns representantes do mundo eclesiástico. Nunha composición de Tomás de Micieces de 1690, da cal antes extractamos unha copla, podemos ler:

Lo suo pay, que es muyto rey,
a mula y o boy le ha dado,
conque será poderoso
mais que o cura de Betanzos

A pesar de que as referencias a Mondego (Mandeo) son habituais nos vilancicos de galego, o certo é que non é habitual que encontremos alusións ao crego de Betanzos, se exceptuamos unha composición madrileña de 1703 de Antonio Zafra. Como xa afirmou no seu día Fermín Bouza-Brey (1982b:286-287), non se trata tampouco dunha frase feita do tipo: “ser máis rico (ou máis poderoso) que o crego de Betanzos”. Todo parece sinalar, xa que logo, cara á utilización do nome da cidade betanceira como un simple froito das exixencias da rima.

Si son máis comúns as referencias neste tipo de vilancicos ao bispo de Ourense, tal e como exemplifica a seguinte copla:

Tocai galegos, e canten os cregos
cantai galeguiño, que nace deus niño;
tocai a cordeiro non queiro, si queiro
que Deus pode ser, obispo d’Ourense.

Desde logo, o prelado ourensán debía ter un poderío económico bastante importante, xa que en todas (ou case todas) as composicións deste tipo aparece caracterizado como un gran señor.

Repárese en que a consideración do bispo de Ourense é bastante diferente á do Conde de Lemos. Cristo, pola súa grandeza, podería ocupar a cadeira do episcopado ourensán mentres que o Neno Deus, acabado de nacer e sen haberes, “ten máis excelencia que o conde de Lemos” (como di un vilancico anónimo de 1668). A diferenza no trato entre ambos os dous personaxes citados reside en motivos máis que evidentes, xa que a maioría destas composicións eran feitas por eclesiásticos ou por persoas ligadas ao mundo da Igrexa.

Mais, por que falan estes textos do bispo de Ourense cando o arcebispado compostelán gozaba de maiores bens e privilexios? Cremos que a resposta a esta pregunta podería vir dada pola asociación existente entre Ourense e Oriente (da cal xa falamos unhas páxinas atrás), propia destes vilancicos.

5) Vilancicos que, a pesar de tocaren o tema da Natividade, gaban santos: este tipo de vilancicos son bastante fáciles de encontrar, sobre todo nos vilancicos de galego. Xa na composición *Un portugués y un gallego* podemos ler:

Mentides, portugués vano,
que fora de un santo que ay,
que es o señor San Antonio,
nada ay bo oen Portugal.

Realmente, aquí non achamos unha gran loanza a Santo Antonio (patrón dos portugueses), pois só afirma o galego que se trata do único bo que ten o país veciño.

Son en cambio máis frecuentes, por non dicir abundantes, as referencias ao Apóstolo Santiago e ao seu sepulcro. Semella que esta situación debeu ser provocada pola devoción patente en España por Santiago, a cal chega até o punto de existir un vilancico composto en Sevilla en 1779 (e no que non se usa o galego) cuxo obxectivo radica no funcionamento como propaganda do xacobeo compostelán.

Nalgúns casos, establececese nos vilancicos parentesco entre Cristo e o Apóstolo Santiago:

Miniño, meu miniño, vos sois cavaleiro
pois primo sois, do mays nobre galego, ay, ay, ay.
Casa vos ten, voso primo en Santiago,
que a enriquecido despois que foi santo, ay, ay, ay.

O acabado de nacer é cabaleiro como o Apóstolo, o cal fai referencia (supoñemos) ao mito do *Santiago Matamouros*. Mais o verdadeiramente interesante destes versos que aquí extractamos non vén dado polo que acabamos de dicir, senón porque neles recollemos unha crítica ao xubileu compostelán similar á que podemos encontrar na xa varias

veces mencionada composición de Sor Juana Inés de la Cruz. Santiago enriqueceu despois de que o fixeron santo, de maneira que o negocio do xacobeo propiciou a prosperidade da cidade do compostelá. De todos os xeitos, non debemos esquecer a polémica existente na Península no século XVII (este vilancico é de 1663) consistente en declarar cal debería ser o patrón (ou patroa) das Españas: Santiago Apóstolo ou Santa Teresa de Xesús. Lembremos que esta contenda xa fora o obxecto da composición de Frei Martín Torrado *Décimas ao Apóstolo Santiago* (1627).

Para finalizarmos, cabe afirmar que outro dos santos que conta cunha presenza relativamente importante neste tipo de textos é San Xosé, tal e como era de esperar, dado o seu papel no episodio do Nadal. De todas as maneiras, non adquire un grande protagonismo, moito menor que o de María, citada en case todos os vilancicos.

6) Vilancicos que ridiculizan os galegos a través de tópicos: talvez un dos temas máis recorridos nos vilancicos de galego é a ridiculización dos nosos conterráneos a través de tópicos xa existentes sobre todo no imaxinario español, aínda que en menor medida tamén no portugués. Na maioría das ocasións, a pesar de estarmos ante composicións escritas en lingua galega (ou que pretenden imitar o noso idioma), óptase polo uso do español para pór en evidencia aos naturais de Galicia, coa finalidade de facilitarlle ao público a recepción do significado do texto, tal e como podemos apreciar neste caso:

En el Portal los gallegos
hicieron su rancho aparte,
porque siempre son amigos
de dormir en los portales.

Como podemos ver, os versos aluden á falta de teito onde durmiren os galegos, de maneira que a súa humildade económica non lles permite descansar nunha cama, situación pola que pasarían boa parte dos emigrados nas segas. De todos os xeitos, segundo o autor desta composición, esta tesitura non debía ser desagradábel para eles, pois o

“son amigos/ de dormir en los portales” denota unha certa vontade ou intencionalidade.

Existen infinidade de fórmulas nos vilancicos de galego utilizadas para expresar a pobreza dos galegos, entre as cales figura a ironía, como podemos ver neste exemplo:

Que es gallego fino
pois nace entre pallas
(...)

Son tamén frecuentes os vilancicos que refiren unha hipotética falta de honradez dos fillos de Galicia. Valla como exemplo a introdución en español a este vilancico galego:

Esta noche los gallegos,
festejando al niño Rey,
en mudanza de villano
mostraron su noble Fe.
(...)
Al niño, cierto Gallego
le pidió prestado el buey,
porque ya lo dado es dado,
y lo prestado también.

Segundo esta composición, os galegos son viláns, e só mostran a súa fe por conveniencia. Por tanto, non teñen un comportamento axeitado desde a perspectiva da época. Mais sobre todo os naturais do noso país son considerados “amigos do alleo” (ou sexa, rateiros), xa que tanto neste como noutros vilancicos quedan co que piden prestado.

O famoso tópico do galego cotroso tamén aparece nestes textos, como podemos ver a seguir:

Una danza de Gallegos,
contentos como las Pasquas
vienen a Belen baylando,
y preguntando quien paga.

Segundo os autores dos vilancicos de galego, a falta de xenerosidade dos nosos conterráneos chega até o punto de que andan descalzos por non gastaren os zapatos:

Que tanto queyres al Neno Domiño?
mais que os zapatos q traygo no cinto

O típico estereotipo dos galegos cos pés espidos por non deterioraren o calzado chega en ocasións a situacións máis ridículas que o propio tópico, como é o feito de presentar unha muller descalza e con luvas:

Quando dixo vna Gallega
sin zapatos, y con guantes,
con un rostro de vn demonio
y con vna voz de vn Ángel.

Téñase en conta que os versos aluden igualmente á presumíbel fealdade das mulleres naturais de Galicia, similar á que podemos achar nas *serranillas* castelás. De todas as formas, non critican unicamente estes vilancicos a suposta falta de beleza no rostro das galegas, senón tamén a súa aspereza de carácter, sobre todo a través da identificación entre a galega e a mula, como podemos ver en dous vilancicos diferentes que utilizamos agora como exemplo:

Pídele a Mula, que es nosa paysana.
En nosa terra Galegas ay fartas
(*Una danza de gallegos*, Anónimo, 1696)

1. Guardate dela [da mula] non bolva en redeyro,
que es Galeguiña, e dara mil perneyros
(*Como por las Navidades*, A. de Zafra, 1697)

Segundo estes vilancicos, pois, o galego non é moi proclive a dar:

1. Galeguiños responded.
3 y 3. Preguntadnos Pasquala.
1. Todos le traen presentes,
nos no le damos nada,
mais ello importa poco,
ser Galeguiños basta.

2 y 3. Si va a dixir verdade
nuestra franqueza es tanta,
que antes de darle un carto,
dariale yo el alma.

mais si pide:

Cata que Nay tan fermosa le abriga.
Si el boy me dera, ainda fora mais linda.

O carácter supersticioso dos galegos tampouco pasou desapercibido para os autores de vilancicos de galego, ás veces con intención cómica,

como exemplifica esta composición de 1645 de Frei Francisco de Santiago:

Palhas da caminha [do berce de Cristo]
trago á miña terra,
porque fuga o demo
da nosa fazenda.

Froito destas humillacións, encontramos igualmente referencias ao chamado complexo de auto-odio, tal e como podemos ler nos seguintes versos dunha composición de Carlos Patiño, en que un galego pide desculpas pola súa orixe:

¡Ai! de la miña terra he vindo yo
e son eu galeguiño con perdón.

Todos estes estereotipos baseados en prexuizos crearían a hilaridade entre os receptores foráneos, dando fe das humillacións que deberon padecer os nosos conterráneos emigrados en Castela. Tamén nos vilancicos elaborados en Portugal e en América achamos a ridiculización da figura do galego. Evidentemente, cando o xénero chegue ao noso país esta estereotipación negativa desaparecerá, como veremos en futuras páxinas deste capítulo.

7) Vilancicos que ridiculizan a fidalguía galega: alén dos vilancicos que critican representantes concretos da nobreza de Galicia, existe unha composición de Gabriel Díaz, conservada en Sergobe, en que é ridiculizada a fidalguía galega a través dun personaxe chamado Amaro, “vesiño da Coruña”. Este vilancico xa fora estudado por José Luis Pensado en dous traballos diferentes (1987:281-286 e 1991:435-438), mais este estudoso centrou a súa investigación sobre todo (que non exclusivamente) no plano lingüístico.

Desde a perspectiva sociolóxica, o texto presenta o mesmo interese que os que ridiculizaban os galegos a través de estereotipos negativos. Para comezar, este fidalgo coruñés tamén anda descalzo, de maneira que os seus bens non chegan para unhas botas, mais si para viño:

as botiñas que traygo
botiñas son de viño!

Introdúcese mediante este xogo de palabras a figura do galego vividor e/ou adicto á bebida, de maneira que prefire mercar viño antes que unhas botas para se calzar.

Por outra parte, a verdadeira fidalguía é, segundo Gabriel Díaz, incompatible coa galeguidade, de maneira que Amaro é fidalgo a pesar do grave inconveniente que supón para tal fin ser galego:

¡Ay, in da que galego,
Eu soy muito fidalgo
(...)

Non podemos relacionar plenamente, xa que logo, este Amaro co estereotipo de fidalgo portugués do teatro galego dos Séculos Escuros, xa que a orixe dos primeiros non se contraponía á súa condición de nobre. Alén disto, o fidalgo deste texto non realiza ningún tipo de autogabanza.

O último dos tópicos que recolle este vilancico é o da falta de fe dos galegos (impropia, como dixemos antes, dos bos costumes da época), talvez motivado pola influencia da identificación que relaciona Galicia cos “nabos” e “ravos” (é dicir, cos conversos e cos xudeus). Deste xeito Amaro:

por ser lacayo dele [de Cristo],
deixey a miña terra

Cabe facer referencia, finalmente, ao nome do fidalgo galego. Segundo José Luis Pensado (1991:437), este chámase Amaro polas exixencias da rima, de maneira que pode rimar con fidalgo. Nós non negamos esta apreciación, mais si queremos puntualizar que Amaro era igualmente o nome dun santo galego, posuidor dunha lenda medieval na que se inspirarán escritores posteriores como Ramón Cabanillas (autor d’*O bendito San Amaro*). Quizais esta denominación axudase a identificar mellor a procedencia deste nobre.

8) Vilancicos en que a humildade dos galegos non leva aparellada trazos negativos: a partir da época dos vilancicos en galego, este trazo da humildade aparecerá en moitas das composicións que recrean o

episodio da Natividade. Xa vimos como Marcos Parcerou ou Antonio María Castro e Neira recollían esta temática en moitos dos seus vilancicos. Tamén poderíamos incluír nesta categoría un dos elaborados por Diego Antonio Zernadas e Castro, concretamente o cuarto pertencente ao chamado “manuscrito compostelán”, no cal o Cura de Fruíme presenta unha voz poética (supoñemos que identificada coa dun labrego ou labrega natural de Galicia) que se contenta co ben dos seus paisanos, pois para el o desexo de que seus veciños pasen unhas boas pascuas “he un gran Aguinaldo”. Agora o galego non dá porque non ten, e non porque non sexa caritativo. Alén da compoñente social evidente, trátase esta dunha mudanza lóxica, xa que ao público de San Martiño de Fruíme, Compostela, Mondoñedo ou Ourense non lle faría demasiada graza a ridiculización dos galegos feita noutros lugares da Península.

9) Vilancicos que defenden os galegos dos prexuízos creados no exterior: estaría esta categoría constituída unicamente polos breves vilancicos de Diego Antonio Zernadas e Castro (os tres primeiros), os cales seguen a liña da súa poesía contestaria e triunfalista, da cal xa falamos en páxinas precedentes deste mesmo traballo. Na primeira composición deste tipo de Zernadas observamos como o crego nacido en Compostela cualifica os galegos de “nobres” e de “boas xentes”, tal e como podemos ler a seguir:

Paysaniños Nobres,
sexás ben chegados,
pois oxè de vervos
moto folgàmos:
qe aunqe por alà
andades xà ay tanto,
nunca â bòa xente,
senos bay por alto.

Desta maneira, alén de criticar a emigración (“por alà/andades xà ay tanto”), Zernadas combate os tópicos propios dos vilancicos de galego, de modo que os galegos xa non son miserábeis, senón nobres xentes.

Nesta mesma liña, aínda que de expresión moito máis dura, segue a seguinte composición:

Vos en Madril Postos
sodes desengano
de erro de moitos
Bobos Castellanos:
mà mès para eles,
por acá Criamos,
Damas moi Garridas,
Homes moi Honrados.

Como vemos, o Cura de Fruíme responde aos tópicos transmitidos polos vilancicos creados en Castela, que presentaban como xa vimos os galegos como persoas deshonestas, e as galegas como mulleres de extrema fealdade. Precisamente a estes prexuízos semella responder Zernadas e Castro tamén no seguinte vilancico, elaborado con motivo das nupcias do matrimonio Feixoo-Gayoso:

Tamèn sedàn froles,
nà terra dos Nabos,
è donde hay à Bròa,
tamèn hay Panbranco.
no hay qe andàr en contos,
qe para probàlo,
Pedro èmais Jacinta
Fan un pàr moi Guapo.

Sen dúbida eríxese Zernadas e Castro, á vista do exposto, como un autor de vilancicos en galego que opta por unha dignificación de Galicia moito máis enérxica e moito menos transversal que a do resto de escritores galegos que cultivaron este xénero.

10) Vilancico con tinturas elexíacas: estamos a falar da composición de Luís Corral *Meu Neniño, miña perla*, da cal xa falamos ao tratarmos este autor. Lembremos que este texto recollía unha pequena homenaxe a Antonio María Castro e Neira.

11) Vilancicos de temática unicamente sociopolítica: se ben a temática social e a temática política aparecen con frecuencia nos vilancicos galegos, o certo é que estas figuran retratadas dun modo exemplar nos escritos por Antonio Benito Fandiño, incluídos no folleto *Vilancico que en la Noche-Buena del Año 1812 cantaron los presos de la cárcel pública de*

Santiago. Na composición que leva por título *Moiñeyra*, o poeta non mostra un Deus magnánimo e xeneroso (como é común no xénero), senón que fai á divindade responsábel da mala fortuna padecida polo pobo:

Por moito que vos estirés,
cando Dios quer,
por todos chove;
(...)

Por isto, como xa con anterioridade puidemos apreciar, alude á guerra contra o francés, mais tamén á constitución de 1812. De feito, a conclusión do vilancico supón un chamamento ao cumprimento dos mandatos da Corte de Cádiz:

As Cortes ó mandan,
tí non obedeces,
antes pronosticas
lástimas no trece;
mira, vaite á modo,
é conta con ela,
que nunca che he bobo
todo aquel que apela:
é dígao Pedro,
é cánteo Xan,
que preitos de intrigas
malas tornas tran.

Así, advírtelle Fandiño aos presidiarios que deixen de lamentarse da súa mala sorte e que teñan en conta que agora existe unha constitución que os ampara mais tamén que os castiga no caso de que incumpran as súas leis. Por outra parte, respecto ás “lástimas no trece”, se ben o número referido posúe significados simbólicos por todos coñecidos, neste caso claramente alude ao ano 1813 que estaba a piques de principiar no momento da escrita dos textos.

Canto ao vilancico de Fandiño titulado *Alborada*, apreciamos unha enumeración por un lado de elementos censurábeis desde a perspectiva moral (guerra; “preitos, é porfias”, mandóns, tiranía, “demos, é demo-ni-os” e malos matrimonios) e polo outro de axentes que el consideraba nocivos para a sociedade (xuíces e escribáns, “tíos, é fulanos”). Por todo isto, e lembremos que este vilancico foi pensado

para ser cantado por presidiarios, o autor (quen tamén estaba no cárcere naquela altura) conclúe a composición co seguinte desexo:

(...)
tabardillo é peste,
aquele, estoutro é este
traballen á quen,
con pouco motivo,
aquí nos púxo é ten...

En definitiva, solicítalle Fandiño á xustiza divina que castigue aos que exercen e infrinxen “inxustizas” amparándose na lei civil.

O derradeiro vilancico que conservamos da autoría de Fandiño titúlase *Alalá*, e componse de tres coplas en quartetas e refrán. Na primeira das coplas, o poeta xoga co significado da palabra borla, de maneira que se dirixe aos xuíces e escribáns para que deixen as borlas para os gaiteiros, pois este vocábulo designa tanto un tipo de insignias que posúen os barretes como aos fíos que penduran do roncón das gaitas. O obxectivo da segunda das quartetas supoñemos que é o arcebispo, pois:

Da muceta colorada
pódes facer un chaleco,
que estará mais empreada
que non nos hombros, babeco.

A muceta, como é sabido, é unha especie de capa cortada que portan os maxistrados e certos eclesiásticos. Ao ser vermella, e ao ser Compostela un arcebispado, cremos que non hai dúbida de que o poeta está a realizar un ataque contra o arcebispo Rafael Múzquiz, quen xa fora obxecto de crítica por outros liberais como Manuel Pardo de Andrade ou F. R. A.

Mais a noso parecer presenta un maior interese a terceira e última copla deste vilancico:

Se presumes que servíche
os amigos no teu ano,
moy mal á conta entendiche,
que estar estás no pantano.

Mostra Fandiño nestes versos, a noso parecer, a situación de inxustiza social padecida polos presos, pois malia serviren os amigos (os

privilexiados), estes déronlles as costas, de modo que deixáronos condenados no presidio, identificado polo autor cun pantano.

7.f) Continuación do xénero:

Durante o Período Precursor continuarán a existir os vilancicos. Talvez o máis grande creador destas composicións pertenza a esta época, pois non é outro que o xenial poeta (un dos mellores do noso século XIX) Alberto Camino (1820-1861), quen recibe a influencia doutro destacado escritor de vilancicos de Nadal: Luís Corral.

Durante toda a etapa precursora e mais o Rexurdimento continuará a ter vixencia o xénero en Compostela, tal e como sabemos mercé a María García Caballero (2008:60), quen dá noticia de que en 1884 aínda se representaban vilancicos nos templos composteláns. Esta mesma continuación tamén existiu en Mondoñedo da man de nomes como Pascual Saavedra (1829-1908) e Xosé María Chao Ledo (1844-1894). En concreto estes dous autores seguen o estilo de Antonio María Castro e Neira, aínda que as súas composicións son máis simples e en aparencia menos elaboradas. Igualmente de Castro e Neira semella beber nos seus vilancicos Francisco Amor Méndez (1881-1937), aínda que en poemas como *O neno Deus* presenta un marcado estilo propio.

Co esmorecemento do Rexurdimento principia a se extinguir o xénero do vilancico. Aínda así, encontramos “autores ponte” que cultivaron de xeito máis ou menos esporádico (depende do caso) este tipo de textos, como é o caso do propio Francisco Amor Méndez.

Mais o xénero do vilancico non chegou a se apagar completamente, e comezarán durante os anos de 1980 e 1990 a aparecer poemas que imiten dun modo ou outro estas composicións. Talvez poidamos falar timidamente dun movemento poético propio, dunha especie de neovilancismo (tomando un nome similar ao do neotrobadorismo). Sen dúbida debeu ser precursor (a *grosso modo*) deste renacer dos vilancicos Xosé Ramón Goás Gómez (1930-

1978), poeta que se encadraría por idade na Xeración das Festas Minervais. Aínda así, pouca influencia debeu ter nos outros autores, xa que parte das súas composicións deste tipo son de publicación póstuma. Nos albores da década de 1980 aparece a composición de Ricardo Timiraos Castro (nado en 1946) *Panxoliña de orfíños*, que recrea o mundo dos vilancicos en galego, aínda que non segue os esquemas métrico-rimáticos típicos dos textos do Prerrexurdimento. Tampouco os seguirá José Martinho Montero Santalha, autor nacido en Cerdedo en 1947. Podemos dicir que esta poesía de Montero Santalha “mete viño vello en odres novos”, xa que constrúe durante finais da década de 1980 e comezos da de 1990 poemas que conteñen as temáticas e tópicos do vilancico en galego baixo as formas da estética do seu tempo.

En 1991 (aínda que o texto é de 1984) publicará Uxío García Amor *Panxoliñas de cristal*, poema que segue a liña dos elaborados por Ricardo Timiraos Castro. Camilo Valdehorras (1959), dramaturgo coñecido sobre todo polo seu *Progreso e Andrómena do Antroido* (1978), realizou en 1995 e en 1999 dúas composicións de Nadal, seguindo novamente as formas da poesía actual cos temas dos vilancicos dos Séculos Escuros e do século XIX. Estes dous textos, unidos a outro que trata sobre a matanza dos inocentes e a fuxida de Cristo, forman a obra *O Misterio dos Misterios. Tríptico de Noiteboa, do Nadal e dos Inocentes. Operiña Sacra para Coro e Rapsodas en 3 Actos*. Na introdución desta peza, a cal podemos ler en Villares Mouteira (2007:692-706), dinos Camilo Valdehorras:

En honra e lembranza de Antón María Castro e Neira, Luís Corral Rodríguez e Xacinto Romualdo López, mestres cantores do Nadal cabezaleiros da Escolanía Poética Mindoniense, berce da Literatura Galega no seu albor [sic.] dezaoitesco.

E porque mentres aviveza a tradición das nadaliñas, das panxoliñas, dos vilancicos e dos vilancetes de Nadal reverdeza o amor das xentes á nosa Poesía nacional (Villares Mouteira, F.; 2007:692).

Observamos, pois, que o creador da peciña manifesta nestas liñas a súa intención de enlazar a súa obra coa tradición, a pesar do seu uso de formas actuais.

O xénero do vilancico conta, xa que logo, cunha relativa vixencia nos nosos días, a pesar de que o imperativo das modas fixo que tivese (ou teña) momentos escuros.

G) DIÁLOGOS E OUTRAS FORMAS PARATEATRAIS PROFANAS:

1.g) Consideracións previas:

Con frecuencia resulta complicado establecer diferenzas entre o xénero do diálogo e as diversas manifestacións de teatro menor. Isto non debe de nos chamar a atención, pois a proximidade entre ambas as formas literarias é incuestionábel, cuxa raíz principal reside na inclusión de personaxes que interactúan entre eles coa finalidade de lle trasladar ao receptor unha(s) idea(s), ideoloxía(s), situación(s),... determinada(s). Mais a pesar de compartiren a forma dialogada, son patentes varias diferenzas existentes entre o diálogo e a dramática. En primeiro lugar, temos que o teatro establece un sistema de comunicación que permite achegarlle ao público contidos ou sensacións a través de diferentes vías, característica da que carece o xénero que agora nos ocupa. Así, o espectador teatral recibe información non só mediante as intervencións de cada personaxe, de modo que conta con medios complementarios como os decorados, a iluminación, a caracterización dos personaxes, os efectos,... Os receptores dos diálogos, como dicíamos, carecen de todo tipo de información suplementaria percibida a nivel visual e auditivo, feito que provoca que o carácter descritivo destas obras sexa maior. Deste modo, o autor teatral pode ser selectivo nas descricións realizadas polos personaxes, e incluso se é a súa vontade pode prescindir deste recurso, mentres que a utilización do mesmo por parte dos cultivadores do diálogo é cando menos necesaria.

Por outra parte, os diálogos polo xeral non son concibidos con vontade escénica, o cal provocaría con frecuencia que a súa representación (no caso de se levar a termo) en moitas das ocasións fose extremadamente monótona para o público e de difícil interpretación para os cómicos debido á enorme amplitude das intervencións do(s) personaxe(s) protagonista(s). Non por casualidade, os diálogos eran concibidos para circularen en follas soltas, en libros ou (a partir do século XIX) nas páxinas dos xornais; non para seren

escenificados ante os ollos dos espectadores. Con isto non estamos a dicir que ningunha destas pezas dialogadas fose nunca representada (pois sería esta unha aseveración fráxil e de difícil corroboración), senón simplemente que a meirande parte delas foron concibidas con vontade non escénica.

Por outra banda, xa desde o período clásico existiron autores que distinguiron perfectamente entre o diálogo e teatro, feito que non lles impedía nalgúns casos elaborar híbridos intencionados a medio camiño do diálogo e da dramática, como acontece cos creados por Luciano de Samosata no século II (Cfr. Gómez, J.; 2000:18). No ámbito galego, porén, tradicionalmente os investigadores que diferenciaron o diálogo da dramática tenderon a encadrar estes textos parateatrais quer dentro da poesía, quer dentro da prosa, en función de se a forma de expresión utilizada era o verso ou a prosa. No entanto, como podemos deducir polas liñas que encabezan este parágrafo, sabemos que o diálogo xa era un xénero definido na época grecolatina. Son célebres, por exemplo, os diálogos de Platón (séc. IV a.C.) ou o *De Amicitia* (44 a. C.) de Cicerón. Esta forma literaria continuou a ser cultivada na Alta Idade Media por autores como Santo Agostiño, San Gregorio ou Boecio. Na Baixa Idade Media tamén teremos exemplos do utilización deste xénero con finalidade didáctica (Cfr. Gómez, J.; 2000:37). Pola súa vez, na época do Renacemento acadou un enorme uso e desenvolvemento. Non por casualidade datan da segunda metade do XVI as primeiras poéticas sobre o diálogo (Cfr. Gómez, J.; 2000:16). No ámbito hispánico a partir de finais do século XV comezará a arraigar esta forma parateatral con enorme fortuna. En Galicia supoñemos que existiron diálogos escritos no noso idioma datados no século XVI mercé ao *Diálogo de Alberte e Bieito*, único testemuño desta época conservado *in extremis*, texto que comentaremos a seguir destas liñas. Mais o período áureo deste xénero no noso país non debeu ser o renacentista, senón o Prerrexurdimento. Nesta fase será utilizado habitualmente con finalidade política e/ou propagandística, como máis adiante teremos ocasión de ver. Por tanto, o diálogo galego perseguiu polo xeral metas sociopolíticas.

Canto ao forte reflorecedemento do diálogo no noso país na primeira metade do século XIX, Rosa Aneiros e Xosé López García (2005:225) falan dos catecismos dos padres Astete e Ripalda como o máis claro antecedente deste tipo de textos, dado que estes tamén pretenden o adoutramento do receptor non na relixión católica, senón na ideoloxía política defendida polo autor. Realmente, talvez os modelos catequéticos de pregunta e resposta puidesen influír na popularización do diálogo, mais a noso entender, a tendencia á utilización desta forma literaria na Galicia do Prerrexurdimento respondería principalmente ao peso da tradición do xénero, pois trátase de pezas parateatrais boa parte delas escritas por escritores cunha certa formación, que a bo seguro coñecerían, se non os antecedentes galegos dos séculos XVI e XVIII, si os precedentes gregos, latinos e españois. Alén disto, como xa comentamos, o carácter didáctico (e, e moitos casos, tamén adoutrinador) do diálogo xa existía no seu berce grecolatino. Coincidimos, pois, Ricardo Carballo Calero, quen asegura sobre os escritores dos diálogos galegos decimonónicos:

Sus autores, clérigos y letrados, con frecuencia anónimos, siguen la tradición del diálogo platónico, del diálogo socrático, del diálogo mayéutico, renovado en el Renacimiento, inexistente por lo tanto en la antigua literatura gallega [sic.] —por lo demás, desconocida, en conjunto, de estos autores—, pero presente sin solución de continuidad en la literatura española, en la literatura humanística y en otras literaturas modernas mejor o peor conocidas por aquellos propagandistas (Carballo Calero, R.; 1983:14).

Continuando coa presentación do diálogo galego da primeira metade do século XIX, Rosa Aneiros e Xosé López García (2005:231-233) distinguen varios tipos de personaxes, os cales non teñen por que apareceren nin confluíren en todos os textos:

- a) o que lidera a conversa e subministra información ao resto, pois é o que coñece a información que relata de primeira (é dicir, como testemuña) e/ou de segunda (por lecturas ou por oídas) man
- b) personaxes *neutros*, que non subministran información, sendo a súa única función a de apoio narrativo e de dosificación dos datos relatados

c) personaxes que funcionan como contrapunto, xa que realizan ao que lidera a conversa comentarios ou preguntas malintencionadas que o segundo debe contrarrestar

d) o personaxe do crego, que cumpre diferentes papeis nos distintos diálogos

En liñas xerais, concordamos por completo con esta clasificación (por así dicilo) dos diferentes personaxes que podemos encontrar nos diálogos galegos. Ora ben, gustaríanos realizar unha puntualización. E é que esta tipoloxía válenos sempre para os personaxes que poderíamos cualificar (tomando a terminoloxía propia do teatro) *in praesentiae*, mais nunca para os *in absentiae*.

Finalmente (e para concluirmos con esta pequena introdución ao xénero), tal e como puidemos apreciar no capítulo anterior, o diálogo non foi a única forma parateatral utilizada polos escritores dos Séculos Escuros e do Prerrexurdimento. Lembremos, pois, a existencia dos vilancicos, os cales podían compartir co xénero que estamos a tratar a forma dialogada. Con todo, xa observamos no seu momento que os vilancicos requirían normalmente de representación, que eran concibidos para seren cantados e que demandaban necesariamente acompañamento musical; trazos inexistentes no diálogo, de aí que decidísemos falar neste caso de formas parateatrais profanas (é dicir, de tema profano).

Cómpre igualmente aclarar que o diálogo será denominado en Galicia de diferentes xeitos (coloquio, tertulia, conversa, parola,...). No entanto, simplemente estamos perante diferentes modos de nomear unha mesma forma parateatral (a do diálogo), polo cal non consideramos preciso establecer ningún tipo de subdivisión xenérica.

Feitas estas previas aclaracións, pasemos agora ao comentario dos diálogos galegos pertencentes á etapa literaria que estamos a tratar. Unicamente advertiremos antes de procedermos á súa análise que, seguindo o mesmo proceder que mantivemos con outros xéneros, desta vez comentaremos algúns dos textos producidos até 1846 e non até 1840, tal e

como acontecera nos capítulos anteriores ao analizarmos os vilancicos de Xacinto Romualdo López e parte da poesía de Vicente Turnes. O motivo disto radica en que moitos dos escritores que iniciaron o cultivo desta forma literaria teoricamente con anterioridade a 1840 prolongaron a súa produción até datas próximas 1846, polo que non nos pareceu oportuno desbotar a obra destes autores creada con anterioridade ao ano sinalado, a partir do cal apreciamos un verdadeiro cambio neste xénero debido ás novas circunstancias políticas.

2.g) *Diálogo de Alberte e Bieito:*

2.g.1) Aspectos xerais:

Recibe este título un diálogo escrito en lingua galega contido nun manuscrito de catro follas cuxo estado de conservación deteriorado afecta poderosamente á comprensión do texto, o cal foi salvado do incendio padecido polo Palacio de Liria en 1936 (Cfr. Álvarez, R. e X. L. Rodríguez Montederramo; 2002:241). Así pois, a fortuna desta vez quixo que un novo escrito do século XVI elaborado en lingua galega chegase a se coñecer na época actual, malia seren ilexíbeis totalmente moitos dos seus versos e malia seren outros moitos lexíbeis de maneira parcial¹⁰⁵. O testemuño en cuestión estivo perdido até o ano 1999, e débese a súa descuberta a Fernando Bouza, quen o encontrou no arquivo da Casa de Alba, en cuxos fondos está custodiado na actualidade (Cfr. Álvarez, R. e X. L. Rodríguez Montederramo; 2002:241). Con todo, non contará a noticia do achado de Fernando Bouza con demasiada repercusión até o ano 2002, data en que Rosario Álvarez e X. L. Rodríguez Montederramo realizaron a primeira edición e o primeiro estudo específico desta peza literaria.

¹⁰⁵ Cabe aludir ao feito de que os versos lexíbeis de maneira parcial son en boa parte dos casos practicamente irreconstruíbeis, debido quer a faltaren as palabras que poderían darnos pistas a este respecto por estaren situadas na posición da rima, quer por seren lexíbeis unicamente sílabas soltas ou un número reducido de sílabas.

O manuscrito deste diálogo apareceu nunha carpetiña en que se figuran textos ligados ao círculo literario do Conde de Gondomar, Diego Sarmiento de Acuña (Cfr. Álvarez, R. e X. L. Rodríguez Montederramo; 2002:246-247), círculo ao que tamén pertencía (como vimos anteriormente) a *Cançion galega en loor de Don Diego das Mariñas Parragués* e do que debeu formar parte o *Diálogo de Alberte e Bieito*. Este texto chegou a nós sen datar, o cal provoca que a súa situación no tempo non sexa doada. Dado que no diálogo existe unha mención á escola do *maeso* Espinosa, a cal deixou de funcionar en 1604, os primeiros editores da obra establecen a data de 1594 como límite *ante quem* (debido a que o 24 de Setembro dese ano foille encargada a Diego Sarmiento de Acuña a defensa do bispado de Tui) e 1604 como límite *ad quo* (Cfr. Álvarez, R. e X. L. Rodríguez Montederramo; 2002:252). Igualmente, estes mesmos autores manexan 1595 como outra posíbel data de elaboración, pois este é o ano no que foi escrito un dos textos que acompañan o diálogo na mencionada carpeta. Precisamente en relación con este cartafol, resulta difícil explicar, como xa afirmaron no seu día Rosario Álvarez e X. L. Rodríguez Montederramo (2002:247), as causas polas que textos creados na “Corte literaria” de Gondomar pasaron a formar parte do arquivo da Casa de Alba. A nós veunos á cabeza a hipótese de que talvez se tratase dunha cesión persoal do propio Diego Sarmiento de Acuña a Antonio Álvarez de Toledo de Beaumont, V Duque de Alba, xa que é probábel que se coñecesen debido a que os dous traballaron na política exterior de Filipe IV, pois o galego aínda finalizou a súa segunda etapa como embaixador en Londres en 1622 e, posteriormente, foi designado para realizar unha misión diplomática en Viena; mentres que o Duque de Alba foi vicerrei de Nápoles desde 1621. De todos os modos, recoñecemos que se trata dunha teoría de difícil sustentación.

2.g.2) Adscripción xenérica:

A lectura do *Diálogo de Alberte e Bieito* talvez poida suscitar dúbidas canto á súa adscripción xenérica, canto a se pertence ao xénero do diálogo ou ben ao xénero teatral. Efectivamente o texto goza dun trazo determinado, como poden ser as didascalias implícitas, que pode levar a pensar que se trata dunha obra dramática. Neste sentido Rosario Álvarez e X. L. Rodríguez Montederramo (2002:244) afirman que Robert Jammes, nun traballo de 1983, encadrou como dúas pezas de teatro curto un par de cantigas populares burlescas, polo que malia que o diálogo estea dotado dun ton máis ou menos burlesco (non asociábel en principio ao do teatro dos xesuítas), este non sería un inconveniente para adscribilo ao xénero dramático. Aínda van máis lonxe estes dous estudosos cando afirman que:

Centrándonos no *Diálogo de Alberte e Bieito*, a primeira vista constátase que cumpre dúas características *sine qua non* para ser tido como sospeitoso de adscripción ao xénero dramático: non existe un narrador que introduza os personaxes nin hai verbos *dicendi*, senón que domina a primeira persoa (Álvarez, R. e X. L. Rodríguez Montederramo; 2002:245).

Alén destes dous trazos apuntan outros que na súa opinión remiten directamente ao xénero dramático: habituais interpelacións en segunda persoa, existencia de indicadores de motricidade, réplicas rápidas (manifestadas a seu entender de modo especial entre os versos 432 e 466), final con fórmula de despedida en P5 dirixida ao público, uso do deíctico cun referente talvez situábel no auditorio, extensión de 602 versos próxima á dun entremés, alusión a personaxes que semellan reais e coñecidos polo público, a comicidade e a elección de personaxes tipo rústicos.

A noso entender, no entanto, ningunha das características sinaladas por estes dous estudosos remite de modo determinante á adscripción da obra ao xénero dramático. As interpelacións en segunda persoa entre os personaxes xa existían no diálogo clásico grecolatino (lembremos os diálogos de Cicerón, por exemplo), o cal denota que non se trata dunha característica exclusiva da forma teatral. Respecto aos indicadores de motricidade, estes en certo modo poden supor as didascalias implícitas das que antes falabamos,

mais tamén podemos entendelos como un substitutivo do recurso da descrición. A terceira das características marcadas por R. Álvarez e X. L. Rodríguez Montederramo (2002:245), a das réplicas rápidas, sobre todo entre os versos 432 e 466, non podemos admitila, xa que os versos comprendidos entre o 442 e o 452 supoñen unha única intervención de Bieito. Alén diso, a *stichomithya* non é un recurso unicamente teatral, senón que tamén o encontramos noutras manifestacións parateatrais, como pode ser o caso da regueifa. Respecto da despedida en P5 dirixida ao público, esta é máis que discutíbel, posto que Alberte cando efectúa a despedida (“queday con muy boa estrea¹⁰⁶”) está a se dirixir a Bieito, con quen sempre utiliza as fórmulas de cortesía propias da época (“Abofé quero abraçarbos”, v. 71; “Deceyme ¿ou Tareija a torta/...”, v. 84; ...). O uso dunha forma deíctica cuxo referente semella estar no auditorio tampouco é un dato esclarecedor, e menos aínda se o aplicamos ao verso 436 (“y-aqui está mais de vn testigo”). En primeiro lugar, e tendo en conta que estas palabras están postas en boca de Bieito (quen lle conta uns acontecementos ao seu sobriño recentemente chegado de fóra da aldea), non parece que o deíctico teña que se referir necesariamente ao auditorio, senón que pode aludir tamén ao lugar en que está baseada a obra. Alén disto, como vimos, existiu o costume de lle dar lectura a outros textos (creados baixo formas estritamente literarias e non dramáticas) ante un público e non por iso foron considerados testemuños teatrais. Lembremos, por exemplo, os versos de Noguerol e Camba á Virxe da Reza ou algúns dos poemas de Turnes, os cales semellan deseñados para seren lidos ante un auditorio.

Polo que respecta á extensión, este tampouco nos parece un trazo relevante, xa que ningún dos entremeses galegos dos Séculos Escuros chega aos 500 versos, de modo que o *Diálogo de Alberte e Bieito* (con 602 versos) tería

¹⁰⁶ Talvez poida levar a equívoco o uso da palabra “estrea”, a cal pode entenderse como “estrea teatral”. No entanto, nós achamos que se trata da fórmula de cortesía “quedade con boa estrela”, sendo a forma “estrea” unha hipercorrección. Pode resultar a primeira vista estraño que falemos dun hipergaleguismo nun texto de finais do século XVI, mais lembremos que o até agora considerado primeiro hiperenxebriño da historia figura nun texto non moi distante deste no tempo (concretamente no soneto con falda de Xoán Gómez Tonel, datado en 1612 e onde podemos ler a forma “colúa” en lugar de “columna”).

unha extensión maior que a dos entremeses conservados. Polo demais, a mención a persoas posibelmente reais, o uso da comicidade e a utilización de personaxes tipo rústicos non son características exclusivas do teatro nin individualizan ningún xénero determinado.

Na nosa opinión, o texto constitúe un claro exemplo de adaptación do diálogo lucianesco hispánico á realidade galega. Xa mencionamos na introdución como Luciano de Samosata elaboraba textos a medio camiño entre o diálogo e o teatro ou, dito doutro xeito, incorporaba ao diálogo técnicas e elementos propios da comedia. Por isto, non debe de nos estrañar que os primeiros 47 versos constitúan unha cantiga de Alberte nin tampouco a utilización das unha vez máis mencionadas didascalias implícitas. Respecto do contido dos diálogos lucianescos, afirma Jesús Gómez:

Es cierto que, frente al modelo platónico-ciceroniano más idealizante, el contenido de los diálogos lucianescos se manifiesta próximo a la realidad histórica, con un propósito en ocasiones satírico o simplemente polémico. Pero se trata de una sátira que no alcanza el grado de ironía, o de subversión si se prefiere, del que Luciano hace gala cuando trata la filosofía de su época (Gómez, J.; 2000:95).

Trátase, xa que logo, de características que son facilmente recoñecíbeis coa lectura deste diálogo. Canto á proximidade á realidade histórica, esta faise aínda máis evidente se temos en conta que o *Diálogo de Alberte e Bieito* é unha obra de temática social. Mais o autor da peza parateatral que agora nos ocupa establece unha diferenza respecto dos monólogos españois deste tipo. Xa no primeiro terzo do século XVI, o escritor valenciano José Luis Vives introducía nos seus monólogos sucesos históricos recentes (Cfr. Gómez, J.; 2000:92). Porén, o *Diálogo de Alberte e Bieito* non só toma como referencia acontecementos verídicos de actualidade, senón que funciona máis ou menos a modo de crónica de feitos acontecidos durante ou con inmediata posterioridade ao momento de creación desta peza literaria.

Mais o diálogo lucianesco perseguía con frecuencia un espírito reformista erasmista, debido a que foi Erasmo de Rotterdam quen recuperou boa parte da escrita de Luciano. Isto non casa demasiado en principio co ton moralizante que presenta por veces o diálogo que estamos a estudar neste apartado. Con todo, non se trata tampouco dunha situación anómala, pois a

partir de 1566, co *De Gloriam Militaris Palma*, os irmáns Rocaberti crean o concepto do “Luciano «moralizado» que nos aparece en los diálogos renacentistas” (Gómez, J.; 2000:91). Unha vez realizada esta matización, non hai motivos para crer que non estamos ante un diálogo que segue o modelo lucianesco.

2.g.3) Personaxes, acción, espazo e tempo:

Xa a curta extensión deste diálogo podería obrigarnos a unificar a análise destas categorías nun mesmo apartado, obriga á que nos somete irremediabelmente o feito de que se trate dun testemuño recollido nun manuscrito parcialmente conservado e posuidor dunha abundante cantidade de versos ilexíbeis.

O *Diálogo de Alberte e Bieito* conta unicamente con dous personaxes, que son os aludidos no título. Tanto Alberte como o seu tío Bieito aparecen caracterizados como dous homes de carácter rústico. A análise psicolóxica de ambos os dous non presenta, polo que podemos deducir, demasiados intrincados, xa que o autor mostra nunha obra de curta extensión dous personaxes tipo a falar (ora descubertamente, ora de modo encuberto) sobre unhas temáticas concretas. Si podemos deducir respecto dos dialogantes que Bieito é un home dunha idade relativamente avanzada, a xulgar polo tratamento de cortesía que lle outorga Alberte en toda ocasión.

A acción, por outra parte, semella desenvolverse no lugar de Gargallóns, tendo en conta os versos comprendidos entre o 298 e o 300 (*que ladróns/ja n-os ay en Gargallóns,/que na bila ja'se vssa/...*), un territorio que Rosario Álvarez e X. L. Rodríguez Montederramo (2002:241) identifican coa localidade de idéntico nome situada no concello pontevedrés de Campo Lameiro. Igualmente nos versos 56 e 57 encontramos referencias á localidade portuguesa de Bemposta e ao topónimo galego (con referente na actual Provincia de Pontevedra) de Cotobade.

O argumento do diálogo non semella revestir grandes complicacións. Preséntase a acción *in media res*, pois no principio encontramos a Alberte a cantaruxar mentres, como coñeceremos máis adiante, volta á aldea despois dunha estancia no exterior, da cal non sabemos nada. É dicir, non sabemos *a priori* que lugares pisou nin cal foi a causa da súa viaxe, aínda que en parágrafos posteriores intentaremos encontrar a causa da súa partida nun suceso histórico.

Centrándonos agora na cantiga que abre o texto, temos que esta xa introduce (a xulgar polo que dela conservamos) a temática social da que fará gala o diálogo, tal e como apreciamos no extracto reproducido a continuación:

(...)
Ja non ten o labrador
con manténs carro ferrado
nen ten bacas.
Y-o que é muyto peor,
que anda o sayo y-o calzado
sen atacas. (v.v.: 42-47).

É evidente que o autor pretende denunciar as penalidades padecidas polos labradores naquela altura, das cales non se apuntan as causas, aínda que podemos intuír que estas residan na presión fiscal e/ou na inestabilidade social provocada pola situación de inseguridade padecida en moitos puntos de Galicia mercé quer aos ataques corsarios, quer á militarización da zona.

No camiño encontra Alberte co seu tío Bieito (ou mellor dito, parece que é Bieito quen atopa a Alberte), encontro acompañado de claras mostras de efusividade por parte do sobriño, quen lle pregunta ao seu parente polo estado da súa muller e mais dunha serie de veciños. Este é o motivo que provoca que Bieito recrimine a Alberte que pregunte por outras persoas antes que polos seus propios pais, respondendo o segundo que xa é coñecedor do paso polo transo final dos seus proxenitores. Mais cales son as causas de tal nivel de inseguridade? Rosario Álvarez e X. L. Rodríguez Montederramo (2002:241) apuntan como posíbeis motivos a fame e a peste. No entanto, seméllanos máis verosímil a interpretación de Pegerto Saavedra (2007c:98), quen fala de ataques corsarios e de saqueos de soldados. A existencia dunha

posíbel ameaza armada parece confirmárnola o seguinte fragmento desta intervención de Bieito:

(...)
Xa pagou
as rromarías que andou
co demo, noso enemigo,
según foi delo testigo,
¡solla que a condenou! (v.v.: 98-102).

De todos os modos, aínda que a frase “noso enemigo” presenta ambigüidade (fala dos hipotéticos atacantes ou refírese ao demo?), todo parece apuntar cara ao sufrimento dunha posíbel ofensiva. A conclusión deste razoamento semella corroborárnola a propia lóxica, xa que non tería sentido que lle encargasen a Diego Sarmiento de Acuña a defensa do episcopado tudense se este non se vise ameazado. Normalmente as zonas que sufrían os ataques e saqueos corsarios eran, como é evidente, as costeiras, malia que tampouco era infrecuente que os piratas camiñasen algúns quilómetros cara ao interior se intuían algún tipo de beneficio económico. Campo Lameiro non ten mar, mais non estaba a salvo nin das accións corsarias nin do paso de soldados que viaxasen ás costas coa misión de defendelas. Á segunda desta situacións deben de se referir os seguintes versos:

(...)
de soldados
os camiños enpachados,
furtando carros e bes[tas],
queimando caniços e zes[tas],
(...) (v.v.: 233-236).

O paso de soldados non supoñía ningún alivio, xa que logo, para o pobo dos lugares onde o exército transitaba. *De facto*, como indica Pegerto Saavedra:

Os ataques corsarios provocaban espanto nas poboacións litorais, pero os aloxamentos dos soldados, as pillaxes e as levas causaban tamén notables transtornos, nunha época [finais do século XVI] caracterizada ademais por fames e epidemias (Saavedra, P.; 2007c:98).

O *Diálogo de Alberte e Bieito*, como puidemos ver na anterior cita do texto, critica as nefastas consecuencias do paso do exército, e non por casualidade, en futuros versos serán denunciadas as inxustizas derivadas dos saqueos militares (“Esa jente acá chegou/e no-nos deixaron viño,/pan nen pasta”;

v.v.: 281-283). Mais as forzas da orde alén de esquilmar as posesións das xentes do lugar mediante requisamentos, pasa o tempo “a consentir lacoeiros” (v.: 297). Igualmente a presenza dos soldados afecta claramente ao abastecemento de pan e peixe:

(...)
Non acharés,
por máis e máis *que* busqués,
na bila va rregateira
nen na praza nen na feira,
mas mill milleiros [soldados] berés,
(...) (v.v.: 333-337).

así tamén de carne fresca, pois véndese unicamente a podre (“benturosa foi cassa/que tal carne coziñou,/ pois q[ue] non se enpezoñou”; v.v.: 429-431).

Pola súa parte os administradores de xustiza locais, segundo Bieito levados pola cobiza, tampouco fan ren por impedir esta situación, senón que encobren os saqueadores. Resulta curioso que o anónimo autor dea de modo explícito nomes concretos, talvez (aínda que non necesariamente) de persoas relacionadas co ámbito da xustiza:

ALBERTE: A justízia,
como non, faz dele rrisa.
Bieyto Sirgado ou Rial,
Cabanelas ou Casal...
BIEITO: Ja non curan de cobiza.
(...) (v.v.: 438-442).

Por outra banda, en relación coa xustiza e coa estadía dos militares na zona, falan Alberte e Bieito das mulleres novas que viven soas, para as que semellan propor castigo debido a lles presupor inherente a libertinaxe sexual. A “preocupación” por estas mozas, as cales eran vistas como un perigo para a moralidade pública, debeu ser común a todo o país, tal e como deducimos das medidas tomadas en Compostela e en Lugo descritas por Pérez Constanti (2008:103). O castigo escollido por Bieito para estas mulleres que habitan as súas casas sen compañía consistiría en lles infrinxiren “quatrocentas [azoutas?] na tra...[seira]” (v.: 446) e no posterior desterro (“e botalas logo fóra/ do lugar”; v.v.: 447-448). De todos os modos, ben pronto nos decatamos de que non se trata dunha medida desproporcionada, senón dunha clara manifestación do recurso da ironía, xa que prosegue Bieito:

(...)
e non consentir andar
á erba mill rapaziños
que ja se fan ladronziños
por no-nos facer alugar (v.v.: 449-452).

Así pois, Bieito defende ironicamente que os rapaces solteiros deben pagar prostitutas (“fazer alugar”) en lugar de conseguir manter relacións afectivas e sexuais con mulleres sen marido. Estamos, como é evidente, ante unha clara crítica cara ás autoridades civís e eclesiásticas que, argumentando a súa preocupación pola sanidade da moralidade pública, deseñaban iniciativas (como as descritas por Pablo Pérez Constanti, 2008:103) que derivaban na verdadeira dexeneración social e que levaban aparellados outro tipo de intereses, como por exemplo o económico, xa que moitas mulleres eran desposuídas das súas casas e terras. Mais se a crítica foi realizada con humorismo, con humorismo é desfeita a tensión da mesma, xa que Alberte contesta á intervención de Bieito do seguinte modo:

ALBERTE: Zerto, tío
que si figera algún frío,
según o que abés contado,
que quedara aquí giado (v.v.:454-457).

O dobre sentido das palabras “frío” e “giado” crémolo evidente, polo que non precisan de maior comentario, pois simplemente refutan a tese de Bieito.

Unha vez concluído o debate sobre a cuestión anterior, Bieito carga as súas palabras contra os escribáns reais pola súa gran incompetencia, até o punto de cualificalos de practicamente analfabetos:

BIEITO: Sonche tantos
que Espinossa non ten [cantos]
na súa escola para os [ter]
vn par d’anos a escribir,
non digo cás nen mais cántos (v.v.: 468-472).

Xa mencionamos no seu momento que segundo Rosario Álvarez e Xosé Luís Rodríguez Montederramo (2002:252) Espinosa era o apelido do mestre do lugar no momento en que posibelmente foi redactado o texto, polo que estaría a comparar o escritor os escribáns reais con alumnos de primeiras letras,

supoñendo a dita equiparación un modo de humillación para os primeiros. Así mesmo, o creador do diálogo continúa a se valer do recurso do sarcasmo para cualificar por medio de Bieito os escribáns e “lebreles” de mentireiros e deshonestos. Mais esta acusación queda matizada pola resposta de Alberte, quen reproba a xeneralización realizada polo seu tío narrándolle en calidade de testemuña ocular o castigo imposto a un sevillano e a un cordobés por tales causas. Ante isto xorde en nós a pregunta consistente en nos cuestionar se Alberte sería un deses conterráneos nosos que viaxaron ao Sur da Península Ibérica por mandato de Filipe II. Lembremos que o monarca pretendeu repoboar as Alpuxarras con galegos, proxecto no que tomaron parte inicialmente 5689 persoas e que fracasou estrepitosamente debido por un lado ao abandono dos participantes e polo outro á morte dos mesmos, tal e como vimos no apartado deste traballo relativo ao contexto histórico do século XVI. Por isto, debido a que Alberte presenciou o castigo imposto a dous andaluces, cremos que a resposta á pregunta antes formulada talvez poida ser contestada de modo afirmativo, malia que nunca poderemos coñecer a veracidade desta suposición.

Retomando o fío do diálogo, respecto do correctivo imposto aos mencionados cordobés e sevillano, consistente na nomeada na altura como “vergoña pública”, Bieito afirma que:

Acá, fillo,
non che ay tanto caramillo,
nen ladróns sutís y-arteiros:
ay uns ladróns formigeiros,
ladróns de sacos de millo,

vn rreyxelo,
furtan vn cós, un capelo,
vn carneiro, va camissa:
todo che é cousa de rrisa (v.v.: 488-496).

É claro que podemos entender estas palabras como unha crítica aos cargos políticos e administrativos destinados pola Coroa de Castela a Galicia, xa que perseguen os furtos e os delitos menores mentres deixan impunes os delitos graves (incluso, como era de esperar, os cometidos por eles mesmos), de modo que “todo che é cousa de rrisa”.

Xa contra o final do diálogo, podemos ler integramente o seguinte extracto dun parlamento que supoñemos de Bieito:

(...)
[s]egún se fijo en Castilla
tamén no tempo da guerra
non se che usa en esta terra
se non é por marabilla,
(...) (v.v.: 574-577).

Sabemos que o texto nos remite, xa que logo, a unha guerra pasada (mais recente) en que o reino de Castela botou man de Galicia. Manexamos primeiramente a hipótese de que o diálogo estivese a falar da conquista de Portugal por parte do Duque de Alba, producida no ano 1580 (Cfr. Bernal, A. M.; 2007:668), aínda que despois, ao lermos a longa enumeración de oficios aparecida entre os versos 578 e 587, e tendo en conta que “tan samente,/ quedou trincado no dente/ o oficio de boticario” (v.v.: 588-590), cremos que podería tratarse das “turbacións do Reino de Aragón”. Lembremos que na represión das mesmas participaron galegos, como foi o caso xa mencionado de Diego das Mariñas Parragués. De ser así, o texto debería ser posterior a 1591, e estaría ambientado nunha data próxima a 1594, ano en que o Conde de Gondomar acepta o encargo de realizar a defensa do bispado de Tui. Mágoa que o deteriorado estado de conservación do manuscrito non nos permita afondar sobre o tema nin extraer do contido do diálogo indicios que nos permitan situalo nun ano concreto.

2.g.4) Métrica:

Nada podemos engadir á análise da métrica que podemos ler en Rosario Álvarez e X. L. Montederramo (2002:242). Segundo estes autores, a cantiga que abre o texto trae reminiscencias do estilo das coplas de Jorge Manrique, composta de sextillas correlativas co esquema: 8a, 8b, 4c, 8a, 8b, 4c. O resto do diálogo estaría escrito en quintillas de pé quebrado no primeiro verso, con esquema métrico-rimático: 4a, 8a, 8b, 8b, 8a.

3.g) *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos*, de Frei Martín Sarmiento:

3.g.1) Información sobre o autor:

Sen dúbida, un dos autores máis (re)coñecidos do noso século XVIII é Frei Martín Sarmiento. Boa proba disto radica no feito de que foi o único escritor dos Séculos Escuros ao que lle foi dedicado o Día das Letras Galegas. Concretamente, esta súa homenaxe tivo lugar en 2002, 307 anos despois do seu nacemento. Chegou ao mundo Frei Martín a noite do 9 de Marzo de 1695, en Vilafranca do Bierzo, lugar en que estaba destinado o seu pai, Alonso García Gosende, en calidade de mestre de obras. A súa nai debía de estar soa no momento do parto, xa que o propio bieito proclamou que o seu nacemento en soidade foi un acto profético do solitario transcorrer da súa existencia. Dez días despois de nacer será bautizado o creador do *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos* na igrexa da parroquia de Santiago (Cfr. Pensado, J. L.; 1994:25 e Filgueira Valverde, J.; 2002:8), séndolle imposto o nome de Pedro Xosé García Balboa. Cando contaba con tan só catro meses de existencia, a súa familia trasládase a Pontevedra debido a que o seu pai foi designado para o cargo de Correo Maior (Cfr. Costa Rico, A.; 2002:19 e Casares, C.; 2001:12). Á ribeira do Lérez pasará os seus primeiros 15 anos, anos que deberon ser felices para o pequeno Pedro Xosé, de aí que o seu apego a esa terra fose tan profundo que chegase ao punto de declarar: “Mi patria es Pontevedra” (Cfr. Allegue, P.; 2001:11). Alí, na “boa vila”, sufrirá con tan só sete anos o medo producido polos ataques ingleses á zona das Rías Baixas. Indica Filgueira Valverde (2002:11) que, estando ausentes os pais, o pequeno achábase só no regato de Santa Margarida, onde será atopado por unhas monxas que fuxían cara a Tenorio, freiras que levarán consigo o neno Sarmiento. Talvez esa viaxe fose decisiva na súa posterior inclinación profesional.

Sen abandonarmos a infancia do escritor, sabemos por Filgueira Valverde (2002:12) que estudou artes entre 1702 e 1707 no mosteiro de San Salvador de Lérez, onde era pasante o Padre Feixoo. Como é ben sabido, no

futuro a súa relación transcendería da pertinente entre un profesor e un alumno, de modo que florecerá unha grande amizade entre os dous ilustrados baseada na admiración mutua. Non en van, algunhas das poucas obras que publicou o Padre Sarmiento en vida foron o *Martinus contra (Martinum): Defensa de el Discurso Médico de Feijoo contra el Doctor Lesaca* (1726) ou a *Demostración Crítico Apologética del Teatro Crítico Universal* (1732), ambos os dous libros concibidos como defensa dos ataques recibidos por aquel sabio que o autor sempre considerará o seu mestre.

Por outra parte, como o propio Sarmiento explica nunha carta a Francisco de Rávago, o 3 de Maio de 1710 viaxa a Madrid coa intención de tomar os hábitos de monxe no mosteiro de San Martín. Alí é onde troca o seu nome polo de Martín Sarmiento, aínda que José Luis Pensado (1994:26) cre que antes puidese autoimporse o nome de Manuel Sarmiento, a xulgar pola existencia dun monxe denominado deste xeito e que, como o escritor berciano, acudía polos mesmos anos ás ensinanzas do mestre Padre Navarro.

Canto á mudanza de nome, esta débese a que no mosteiro en que profesara había xa varios García e mais un Balboa con máis antigüidade que a súa, de modo que para evitar confusións escolleu o apelido Sarmiento (común á liñaxe do seu pai e á da súa nai) e o nome Martín na honra de San Martiño, patrón do mosteiro. Se descontamos as súas estancias en Irache, Eslonza, Salamanca, Oviedo, Valladolid e Toledo (debidas a cuestións académicas ou profesionais), e mais as súas tres viaxes a Galicia¹⁰⁷, alí permanecerá encerrado na súa cela e dedicado ao estudo de diversas disciplinas (botánica, xeografía, Historia, lingüística, literatura española e latina,...) até 1772, ano da súa morte. De todos os modos, como indica José Luis Pensado (1995:24): “si el no iba a la calle y no pisaba la corte, la calle y la corte no dejaban de asomarse continuamente por su celda”. Respecto das viaxes do escritor ao seu país de orixe, debemos apuntar como “curiosidade” que o 3 de Agosto de 1745 visitou Sarmiento na súa quinta a outro dos grandes ilustrados galegos, Diego

¹⁰⁷ As súas viaxes a Galicia foron descritas ampla e á vez esquematicamente por José Luis Pensado (1994:45-92). Para información detallada sobre a viaxe de 1745, vid. Sarmiento, Fr. M. (2001).

Antonio Zernadas e Castro (Cfr. Pensado, J. L.; 1994:49), con quen compartía un grande amor cara a Galicia e cara á súa lingua.

A mellor definición de Frei Martín coidamos que é a dada por Pensado (1994:37): “Sarmiento non é home do seu século, naceu con un de antelación, e esa foi a súa desgracia, foi moi adiantado para o século XVIII e moi atrasado para o noso [o XX]”.

Efectivamente, Sarmiento adiantouse ao seu tempo como lingüista, filólogo, estudoso do folclore e da historia natural. Quizais polo seu contacto cunha das grandes figuras do Prerromantismo galego, como é o caso de Zernadas e Castro, afirmará nalgunha ocasión que os seus mellores mestres foron as xentes do pobo. Mais tamén foi un adiantado ao seu tempo no campo da didáctica, ao que lle consagrou incluso tratados como *La Educación de la Juventud y Niñez*. Non soportaba que os nenos aprendesen de memoria conceptos sen razoalos nin comprendelos, nin tampouco que lles ensinasen aos rapaces galegos a gramática latina nunha lingua para eles descoñecida (a española), aspectos fundamentais na súa obra e que, segundo Filgueira Valverde (2002:12) e Pensado (2002:123), poderían partir da experiencia persoal (quizais traumática) do propio bieito.

De Sarmiento dicíase con frecuencia que escribía máis que a maioría e publicaba menos que ninguén. E é que por un lado a autocensura e polo outro a consciencia de que a súa obra non estaba deseñada para o seu tempo¹⁰⁸ impedíronlle dar á imprenta a maior parte dos seus traballos, entre eles o *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos* que comentaremos a continuación.

¹⁰⁸ En palabras de José Luis Pensado: “Por todas estas razones se puede comprender que Sarmiento no publique: sus intereses y preocupaciones científicas no son las corrientes en su época y no valía la pena perder el tiempo en defenderlas, ya había gastado bastante defendiendo a Feijoo” (Pensado, J. L.; 1974:84). Mercedes Queixas Zas (2002:90), pola súa parte, tamén reconece que Sarmiento “vai un pouco mais aló nas súas preocupacións”, aínda que considera que era un home do seu tempo tendo en conta que participou no espírito da Ilustración. Porén, as temáticas estudadas por Frei Martín e as súas preocupacións, a noso entender, superan incluso ás dos prerrománticos. Sarmiento leva á práctica (no que respecta ao ámbito da investigación) todo aquilo que Zernadas ou o Padre Feixoo predicaban no plano teórico. O bieito berciano atreveuse a dar un paso mais, tal e como farán os intelectuais do século XIX. De aí que concordemos coas apreciacións de José Luis Pensado, malia recoñecermos que no fondo de todos os seus estudos latexan os postulados ilustrados.

3.g.2) Aspectos xerais da obra:

É este *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos* unha das pezas literarias que xerou maior expectación entre os estudosos da nosa lingua e da nosa literatura. Por iso, mercé tanto ao mesmo Sarmiento como ás pescudas dos investigadores precedentes, temos numerosos datos sobre varios aspectos contextuais que xiran en torno á obra (motivacións, discusións xenéricas, proceso de elaboración,...).

Xa na propia carta ao Padre Rávago, a cal precede por motivos evidentes case todas as edicións do texto (pois este fóralle remitida ao dito sacerdote xunto coa mencionada epístola) por funcionar como unha sorte de prólogo do mesmo, reconece o autor que a semente da escrita deste coloquio partiu da súa viaxe a Galicia efectuada no ano 1745. Nesta súa travesía polo noso país, producida con motivo do xubileu a Compostela, chegou á actual capital galega desde Valladolid, efectuou un rodeo pola costa e finalmente pasou o outono en Pontevedra (Cfr. Sarmiento, Fr. M.; 2002c:9). Xa na verdadeira introdución da obra escribe o sabio bieito:

Daquela peregrinación por Galicia voltei a Madrid, a este mosteiro de San Martín, o 10 de febreiro de 1746. Nese mesmo ano, o 9 de xullo, morreu Filipe V. Con esa ocasión e a da exaltación ó trono do seu fillo e o noso rei Fernando VI saíron infindas coplas e versos en varias linguas, e as máis delas prescribían varias máximas útiles para o bo goberno novo que todos desexabamos. Como eu acababa de chegar de Galicia e traía frescas na memoria moitas voces e frases galegas, antollóuseme tentar facer un *romanzón* que comprendese as máis delas e ó asunto devandito (Sarmiento, Fr. M.; 2002c:19).

Chegado o autor ao mosteiro de San Martín, concretamente case cinco meses despois do seu regreso, tivo lugar o pasamento de Filipe V, feito que, xunto coa entronización de Fernando VI, constitúe o núcleo argumental da obra que estamos a analizar. Os motivos para a utilización da lingua galega explícaos o propio escritor na cita que vimos de reproducir (“traía frescas na memoria moitas voces e frases galegas”), de modo que podemos considerar que o autor utilizou o seu idioma natal por un lado como medio para pór en práctica o novo léxico que aprendera na súa viaxe a Galicia de 1745 e, polo outro, como un xeito de expresar a realidade dunha maneira fiel (tal e como exixía o seu

razoamento filosófico “fideísta-empirista”). Xa que logo, neste último caso primaría ante todo o criterio da verosimilitude, pois non era facilmente concibíbel na realidade da época un grupo de rústicos galegos expresándose noutra lingua que non fose a propia do país, nun idioma que, por certo, o bieito dominaba de modo excelente a pesar de non utilizalo con frecuencia, tal e como el mesmo recoñece na xa mencionada carta ao Padre Rávago:

Desde o dito ano de 1710 nunca falei, nin lin, nin escribín tres períodos en lingua galega, e canto a ler, a penas sabía que houbera monumentos escritos nese idioma ata o dito ano de 1745, cando vin infindos pergameos e papeis e lin tal cal por curiosidade (Sarmiento, Fr. M.; 2002c:9-10).

O feito de que Sarmiento admita o seu coñecemento do galego medieval explica a utilización de arcaísmos e de determinadas grafías neste seu texto.

Por outra parte, observamos que Frei Martín define o coloquio que agora nos ocupa como un *romanzón*. Isto dános pé a participar no “debate” xerado en torno á adscrición xenérica da obra. Durante a súa estadía na cidade ovetense, Sarmiento xa escribira un *romanzón* á caída da torre da catedral dese lugar, polo que *a priori* a utilización desta forma literaria á hora de escribir o texto galego xa non sería unha novidade no conxunto da obra do autor. No entanto, no *Romanzón à la desgracia de averse caído la Thorre de la Cathedral de Oviedo...* o poeta prescinde do carácter humorístico e do tratamento de temas superfluos, de modo que debemos entender que por unha banda Sarmiento innovaba e flexibilizaba as fronteiras entre xéneros e, pola outra, que o escritor denominou deste xeito o *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos* por causa da utilización de coplas hexasílabas con rima en romance, do carácter dialogado e do estilo “rústico e pueril” que el mesmo confesou perseguir.

Así pois, a adscrición xenérica desta peza literaria pode suscitar dúbidas entre os que a ela se acheguen. Unha das persoas que estudou a cuestión do xénero desta obra con maior seriedade foi Henrique Monteagudo (2002a:21-25). Tradicionalmente, debido a que este coloquio foi articulado en coplas, tendeu a se encadrar o mesmo entre os límites da poesía. Henrique Monteagudo (2002a:21-25) non disinte *in esentiae* desta afirmación, aínda que

si a supera. Segundo este estudoso, a obra que aquí nos ocupa pertence ao estilo de coplas coñecidas popularmente como de *Perico e Marica*, as cales “constituían un (sub)xénero da poesía satírica, en concreto da crítica política, de carácter popularizante, de autoría anónima e de circulación para-legal ou mesmo clandestina” (Monteagudo, H.; 2002a:21). Malia o carácter social da peza (do cal falaremos en próximas páxinas), Monteagudo é consciente de que esta definición quizais non fose aceptada en relación ao *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos*, feito que o leva a especificar posteriormente: “Sarmiento emprega o molde das *coplas de Perico e Marica*¹⁰⁹ non porque estea en disposición de emprender unha sátira política, mais si porque vai adoptar o estilo *pueril*” (Monteagudo, H.; 2002a:25). En efecto, nós consideramos igualmente que Sarmiento inspirou a creación do seu diálogo neste tipo de coplas, sobre todo porque el mesmo recoñeceu que botou man “do metro que en castelán chaman *de Perico y Marica*” (Sarmiento, Fr. M.; 2002c:19). Ora ben, non concordamos cunha posíbel adscrición plena do coloquio de Frei Martín a este xénero, polo menos partindo dos parámetros que este presenta nos textos escritos en lingua española. Se ben nas coplas de Sarmiento interveñen como personaxes principais Perucho e Maruxa (evidente galeguización de Perico e Marica), estes non son os únicos que toman a palabra no diálogo, posto que tamén participan nel Marcos da Portela (como narrador), Antón de Domayo, Andrea de Chauza, Tomasa do Outeiro, Xepiño da Fonte e Minguíña do Rego. Por outra parte, o Padre Sarmiento non centra o coloquio unicamente en cuestións políticas, senón tamén sociais. De feito, como afirma X. L. Axeitos (1982:10): “Aqueles que pensan que o seu encerro en San Martín de Madrid o arredou dos problemas sociais están nun erro”. Por último, as coplas de Sarmiento toman das *coplas de Perico e Marica* o seu carácter de diálogo parateatral, polo que talvez fose óptimo encadralas dentro das fronteiras desta forma literaria. Respecto disto, o *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos* non se cingue unicamente ao diálogo dos personaxes, senón que conta cun extenso poema introdutorio posto en boca de Marcos da Portela,

¹⁰⁹ As itálicas son do autor.

composición que nos fixo vacilar en relación á pertenza do texto ao xénero dos diálogos. No entanto, a noso entender, o feito da existencia da dita composición non supón un atranco para considerarmos que o coloquio é unha mostra de diálogo galego do século XVIII, xa que o extenso poema pode (e segundo cremos, debería) considerarse como a primeira intervención do personaxe de Marcos da Portela.

Outros autores que se achegaron ao coloquio, como Filgueira Valverde (1974-1975:8) ou Ramón Mariño Paz e Armando Requeixo Cuba (2002:168) cren que podería tratarse dunha peza teatral. Efectivamente, como calquera diálogo, esta creación sarmentina ten elementos comúns coas obras teatrais. De feito, Mariño Paz e Requeixo Cuba (2002:168) argumentan o seu razoamento en base á existencia dunha presentación dos personaxes similar a unha *dramatis personae* e á introdución das intervencións dos personaxes de modo diferenciado e explicitamente marcado. De todos os modos, recoñecen estes investigadores no mesmo lugar que a peza non foi deseñada para ser representada, característica que non os aparta da súa adscrición do coloquio ao xénero teatral. Porén, no século XVIII debemos supor que aínda non estaba implantado en Galicia o concepto de “teatro para ler”, do cal encontramos os primeiros testemuños claramente marcados no século XX, durante a ditadura de Miguel Primo de Rivera (1923-1930). Alén disto, os trazos apuntados por estes estudosos son compartidos polos diálogos parateatrais. E aínda por riba, non podemos obviar o carácter tremendamente descritivo do *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos*, impropio do teatro.

A modo de recapitulación do dito nos anteriores parágrafos ratificamos a nosa crenza en que o *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos* non podemos consideralo *de facto* como un exemplo galego de *coplas de Perico e Marica*, malia que si podemos afirmar que o seu autor tomou elementos propios deste subxénero. Igualmente podemos dicir que efectivamente esta peza contén trazos asociados ao xénero dramático mais, como xa vimos na introdución deste capítulo, trátase de trazos tamén propios do xénero que estamos a traballar neste epígrafe. Pensamos, en definitiva, que o texto debe entenderse

simplemente como un diálogo parateatral, pois malia obtermos a impresión de que durante a elaboración das 131 primeiras coplas o autor quixo facer un poema (tal e como se desprende da introdución por Marcos da Portela en estilo directo das intervencións de Andrea da Chouza, Tomasa de Outeiro e da primeira intervención de Antón de Domayo), as 1070 restantes dá impresión de que foron concibidas como un diálogo.

Unha vez pechada (ou iso cremos) a cuestión xenérica, estimamos conveniente falarmos da intencionalidade perseguida polo escritor berciano á hora de elaborar esta obra. Por isto, antes de nada, estimamos óptimo afirmar que o *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos* non é un libro completamente independente, xa que forma parte dun conxunto máis amplo, o cal provocou que existise unha certa vacilación ao longo da Historia do título e da denominación do diálogo, vacilación da que falaremos en futuros parágrafos. O coloquio, como dicíamos, non é unha obra plenamente independente, xa que vai acompañado dun *Glosario* ou *Comento* en que Frei Martín realiza comentarios, principalmente de tipo lingüístico (aínda que tamén por veces etnolóxico) respecto de palabras, expresións, xiros e frases utilizadas no texto. Deste modo, a parte literaria podería ser considerada como un pretexto ou un preámbulo da parte lingüística, de aí que Ramón Mariño Paz afirmase no seu día:

E non parece que [Sarmiento] chegase a compoñer versos por unha vocación poética que probablemente non tiña, senón máis ben levado do interese de levantar un edificio literario no que puidese empregar todo aquel material lingüístico que recadara na dita viaxe [a realizada a Galicia en 1745] (Mariño Paz, R.; 1995:10).

O mesmo Sarmiento, en efecto, recoñece que:

Sendo evidente que para ningún castelán teñen o menor atractivo as coplas e que *ningún deles se interesa na orixe da lingua galega*¹¹⁰, claro está que só a min ou a Xabier ou a outros patriotas de Pontevedra poderán servir de algo os quince pregos ditos (Sarmiento, Fr. M.; 2002c:19).

Deste modo, o coloquio só terá interese, segundo o autor, para aquelas persoas que teñan a vontade coñecer as orixes e etimoloxías da lingua galega, polo que parece claro que foi deseñado como instrumento didáctico, como

¹¹⁰ Subliñado noso.

pretexto daquel *Comento* que seguirá á parte literaria. Mais estariámonos enganando se dixésemos que o *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos* non é un testemuño literario nin pode considerarse como tal. Moi ao contrario, o coloquio malia non ser unha obra de pleno independente polo feito de ser unha das partes que compoñen o conxunto titulado *Colección de Voces y Frases Gallegas*, si pode considerarse un fragmento autónomo no sentido de que é posíbel comprendelo perfectamente sen a lectura do *Comento* ou *Glosario*, non así este, inintelixíbel sen o coloquio. Isto permite que neste noso traballo analicemos unicamente a parte literaria. Este propósito pode ser entendido como unha incoherencia coa realidade do conxunto da obra ou como un desprezo cara á súa parte lingüística. Nada máis lonxe da realidade, e un salto no tempo de case cen anos pode axudar a xustificar a nosa decisión. En 1859 Xoán Manuel Pintos editou por primeira vez a *Colección de Voces y Frases Gallegas* co título *Recopilación de Muchas Palabras, Voces y Frases de la Lengua Gallega*. O escritor pontevedrés tiña unha grande admiración cara ao sabio bieito (vid. Xove, X.; 1997 e Vélez Latorre, X. M.; 1997), admiración que figura xa patente en 1853, ano en que publica *A Gaita Gallega, Tocada polo Gaiteiro, ou Carta de Christus para ir Dependendo a Ler, Escribir e Falar Ben a Lengua Gallega*. O libro de Pintos non imita totalmente o de Sarmiento, xa que alén do diálogo entre o Gaiteiro de Vilaboa e o tamborileiro Pedro Luces inclúe poemas soltos como o *Patria mea, sive Pontevedra*. No entanto, *A Gaita Gallega* de Pintos recolle na súa parte final un glosario relativamente extenso a través do cal o lector obtiña información etimolóxica e semántica sobre as palabras máis relevantes usadas no diálogo e mais nos poemas. Pois ben, até onde sabemos a maioría (se non a totalidade) das obras sobre Historia da Literatura, cando tratan sobre *A Gaita Gallega*, prescinden da análise do seu glosario, limitándose unicamente a lle comunicar ao receptor a súa existencia. Isto funciona para nós como un precedente válido para facermos o propio co *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos* de Frei Martín Sarmiento, xa que consideramos que unha tese sobre literatura non é o mellor lugar para realizar un comentario sobre un traballo lingüístico.

Canto á cronoloxía do libro e ao seu proceso de elaboración encontramos abundantes datos en José Luis Pensado (1970:10-14). Indica este estudoso (Cfr. Pensado, J. L.; 1970:10) que a realización da *Colección de Voces y Frases Gallegas* abarcou practicamente os últimos vinte e catro anos da vida de Sarmiento, pois principiouna en 1746 e cesou de escribila en 1770. Como xa vimos nunha cita reproducida unhas páxinas atrás, o escritor recoñece que iniciou a obra en 1746, con posterioridade ao 9 de Xullo dese mesmo ano, data en que tivo lugar o pasamento de Filipe V. Comeza así a primeira fase de elaboración do texto, a cal finaliza en 1750. Durante a mesma, en 1747, Sarmiento recoñece que malia ser a súa intención facer intervir “vinte e tantos” personaxes no coloquio, finalmente moitos deles non tomarán a palabra, de modo que (como arriba sinalamos) só participarán oito, sendo os protagonistas dous mozos e dúas mozas que voltaban de Madrid despois de traballaren como criados (Cfr. Filgueira Valverde, J.; 1994a:130). Non é sorprendente que os protagonistas sexan persoas que se encontran na fase da adolescencia ou da pre-adolescencia, se temos en conta que, tal e como afirma José Luis Pensado (1995:34): “siempre nos seduce en sus escritos con la enorme simpatía y afecto con que envuelve a los niños”.

En 1750 Sarmiento le o coloquio ante un reducido grupo de amigos, quen o animan á realización do *Comento* (Cfr. Pensado, J. L.; 1970:11). Tal e como lle recoñece o autor ao Padre Rávago na carta de 1751 que acompaña a remisión da obra, nesa altura o Padre Sarmiento só levaba escritos “quinze pregos de *marquilla*”, dos cales oito estaban dedicados ás coplas e sete ao glosario (Cfr. Sarmiento, Fr. M.; 2002c:9-10).

Non sabemos se a influencia dunha posíbel crítica favorábel do Confesor Real pesou sobre o bieito para que retomase a *Colección de Voces y Frases Gallegas*, mais en 1751 ábrese a segunda fase de elaboración marcada por José Luis Pensado (1970:12), a cal finaliza en 1753. Sarmiento xa tería creadas as 1201 coplas en 1747 (Cfr. Filgueira Valverde, J.; 1994a:130), polo que neste período de tempo dedicaríase Frei Martín a escribir 40 pregos de glosario sobre as 30 primeiras. Entre 1761 e 1770 teríamos a terceira e última

fase de elaboración da obra, durante a cal o autor centrou os seus esforzos principalmente na parte do *Comento*, que chegaría aos 70 pregos de extensión (Cfr. Pensado, J. L.; 1970:13). Por motivos de idade e de deterioro das facultades físicas e mentais, Sarmiento deixou o coloquio inconcluso, interrompido violentamente antes dunha intervención de Antón Domayo. No entanto o texto foi continuado por un escritor descoñecido quen, con carácter póstumo, realizaría as 107 coplas que supoñen o final do coloquio (ou sexa, da parte literaria) (Cfr. Filgueira Valverde, J.; 1974-75).

Adiantabamos antes a existencia de certas discrepancias ou diferenzas de opinión xurdidas en torno ao título do coloquio e mais do glosario, variantes que xa foron sinaladas no seu día tanto por José Luis Pensado (1970:9-10) como por Henrique Monteagudo (2002a:11-15). Como xa indicamos unhas liñas atrás, o seu primeiro editor foi Xoán Manuel Pintos, quen o ofreceu ao prelo co título de *Recopilación de Muchas Palabras, Voces y Frases de la Lengua Gallega*. Segundo Henrique Monteagudo (2002b:108) non sería arriscado supor que Pintos partiu dunha copia do orixinal autógrafo (custodiada no museo de Pontevedra) titulada: *Colección de Voces y Frases Gallegas*. Deste modo, poderíamos pensar que autor d'*A Gaita Gallega...* reformou levemente o título seguramente coa finalidade de adaptalo á súa época, xa que a idolatría que sentía por Frei Martín levouno a modificar a ortografía e mais algúns outros aspectos lingüísticos coa intención de “modernizalos”. Mais a noso modo de ver Pintos segue o título dunha copia custodiada no Museo de Pontevedra titulada *Recopilación de Muchas Palabras, Voces y Frases de la Lengua Gallega Del Rmo. Padre Sarmiento...*¹¹¹ A segunda edición que coñecemos do conxunto da obra é de 1886. Segundo explica Henrique Monteagudo, parece ser que o seu descubrimento débese ao seu alumno Fernando Vázquez López. A dita impresión apareceu en forma de folletón na publicación xornalística *El Reparador* de Mondoñedo, e o encargado da súa realización “non se preocupou pola cuestión do título, e

¹¹¹ O título completo é: *Recopilación de Muchas Palabras, Voces y Frases de la Lengua Gallega Del Rmo. Padre Sarmiento. Obra que Dejó de Concluir por Causa de su Fallecimiento. Esta Obra no Ha Salido à Luz hasta Ahora. Pontevedra 17 de Noviembre de 1831.*

limitouse a reproducir os epígrafes sarmentinos, no prefacio e no encabezamento do *Coloquio*" (Monteagudo, H.; 2002a:13). Aínda no século XIX encontramos en 1899, en calidade de apéndice dun volume titulado *Las Poesias de Feijóo Sacadas a Luz*, a edición de Antolín López Peláez, a cal aparece denominada *Coloquio de los 24 Gallegos Rústicos*. Case 70 anos botaron desde ese momento as coplas de Sarmiento sen saíren do prelo. En 1970 viu a luz a edición de José Luis Pensado titulada *Colección de Voces y Frases Gallegas*. A lexitimidade desta titulación é indiscutíbel se temos en conta que o propio Sarmiento, como xa dixemos, bautizou deste modo o conxunto composto polo coloquio e mais polo glosario, sendo precisamente estas dúas as partes editadas polo investigador mencionado. En 1982 Xosé Luís Axeitos publicará a súa edición baixo o título: *As Coplas Galegas do Padre Sarmiento*. Con motivo do tricentenario do nacemento do ilustrado bieito, o Consello da Cultura Galega ofreceu ao público en 1995 unha edición da obra elaborada por Ramón Mariño Paz, titulada *Coloquio de Vintecatros Galegos Rústicos*. Finalmente en 2002, no ano en que Sarmiento foi homenaxeado no Día das Letras Galegas, encontraremos tres edicións máis. A primeira correu a cargo de Xesús Carballo Soliño, e leva por título *Coloquio en Coplas Galegas*. A segunda delas, de editor e tradutor descoñecido, foi publicada polo xornal *La Voz de Galicia* (incluída na colección *Biblioteca 120*) baixo o título *Coloquio en Mil Duascentas Coplas Galegas*. Por último, fica a edición facsimilar do orixinal autógrafo publicada polo Consello da Cultura Galega cun título practicamente idéntico ao da edición mencionada con anterioridade a esta: *Coloquio en 1.200 Coplas Galegas*.

Á vista de todas as edicións citadas, debemos especificar que non recollemos os títulos que recibe a obra en antoloxías ou edicións parciais. E precisamente en relación co título, cremos óptimo xustificar a nosa elección da denominación *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos*. Se ben reiteramos que o conxunto global do libro leva por título *Colección de Voces y Frases Gallegas*, o epígrafe correspondente á parte literaria é: *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos*; tal e como reza a lectura do facsimilar autógrafo (vid. Sarmiento, Fr. M.; 2002a:1).

Debido a que nós unicamente trataremos a parte literaria, non hai motivos para non respectar o título posto polo propio Sarmiento. Alén disto, a denominación *Coloquio en 1.200 Coplas Galegas* proposta por Henrique Monteagudo (2002a:14) non nos convence demasiado, xa que se temos en conta a continuación póstuma, o texto ascende a 1308 coplas e, se nos referimos unicamente ao coloquio inacabado de Sarmiento, este componse de 1201 e non de 1200 coplas.

Tratando a cuestión do título vímonos na obriga de aludir á transmisión impresa do texto. No entanto, presenta igualmente interese, a noso modo de ver, a transmisión manuscrita. Na xa moitas veces citada epístola de Frei Martín ao Padre Rávago o creador do coloquio explicaba que vería con bos ollos o feito de que o Confesor Real ensinase a *Colección de Voces y Frases Gallegas* á xente que for da súa “confianza e satisfacción”, mais que miraría con repugnancia que se tirasen copias do seu traballo, pois temía que os seus detractores buscasen nel motivos para proferirle numerosas críticas. Mais noutra parte da mesma epístola expón o bieito berciano que remite unha copia autógrafa ao Padre Rávago, por causa de que naquel momento xa non tiña no seu poder o orixinal, debido a que o emprestara. Así mesmo, advírtelle Sarmiento ao Confesor Real que el non se fai responsábel do contido das copias que puidesen estar en circulación naquel momento. De aí sabemos que xa en 1751 circulaban copias manuscritas do *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos*.

Se ben Ramón Mariño Paz (1997b:90-93) realizou unha primeira e tímida aproximación á transmisión textual desta obra de Sarmiento, prestando maior atención á transmisións impresa que á manuscrita, podemos considerar que a primeira achega rigorosa ao estudo do diálogo neste campo foi a realizada por Henrique Monteagudo (2002b:101-110 e 113).

Seguindo, pois, a Monteagudo (2002b:101), chamamos a atención primeiramente sobre o feito de que “o *Coloquio* chegou a circular como peza autónoma, cousa que, ata onde sabemos, non aconteceu co *Comento*, que só foi divulgado como parte da *Colección [de Voces y Frases Gallegas]*”. Apreciamos,

pois, como o feito de que haxa testemuños que recollan unicamente a parte do coloquio corrobora a autonomía da mesma respecto do conxunto.

Expón Henrique Monteagudo (2002b:101-102) que do orixinal autógrafo da *Colección de Voces y Frases Gallegas* (denominado *A*), ao igual que da maioría das obras de Frei Martín, foi mandado tirar unha copia para a *Colección dos Duques de Medina-Sidonia* (denominada *C*). Desta copia sairían dúas máis, unha para a *Colección Dávila*¹¹² (chamada *D*) e outra para a *Colección de Los Heros* (chamada *E*). Á súa vez, durante o proceso de traslado da *Colección Medina-Sidonia* iniciado contra o 1770, un home chamado Juan Álvarez Bañales realizou unha nova copia do texto partindo de *C*, a cal denominou *B* Henrique Monteagudo (2002b:101). Esta copia *B*, datada do 12 de Setembro de 1771, inclúe a carta remitida polo Padre Sarmiento ao Padre Rávago, o prefacio, o coloquio e mais o *Comento* até a copla 185 (Cfr. Monteagudo, H.; 2002b:111). De *B* saíría outra copia, denominada *F*. Esta presenta unha particularidade respecto das anteriores, xa que recolle as 107 coplas póstumas que dan cabo ao *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos*. Igualmente, o copista de *F* (ou dalgún manuscrito descoñecido que mediase entre *B* e *F*) substituiría o *Comento* por un glosario moito máis simple. Finalmente, ficaría unha última copia (xa do século XIX), tirada directamente de *A*, a cal recibiu o nome de *G*. Custódíase no Museo de Pontevedra, como xa dixemos, e probabelmente foi a base da edición de Xoán Manuel Pintos.

Deste modo damos por finalizado o comentario das diferentes cuestións que rodean o texto traídas a colación neste epígrafe, pasando no seguinte á análise literaria do *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos*.

¹¹² Esta copia de *D* é moi similar á de *C*, aínda que presenta variantes de tipo lingüístico e ortográfico. Ante isto, non está de máis lembrar as palabras de José Luis Pensado: “Toda la *Col. Dávila* tiene que ser manejada con sumo cuidado porque, aunque parece en ocasiones copiada de la *Col. de Medina Sidonia*, no siempre la sigue con fidelidad” (Pensado, J. L.; 1995:17).

3.g.3) Personaxes:

O *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos* presenta unha relativa complexidade no tocante á análise e á tipoloxía dos personaxes. Isto é debido ao gran número de personaxes *in absentiae* (os amos de Xepiño, Perucho, Maruxa e Minguíña; Ynaziño, o Conde de Maceda, o Conde de Altamira, o Marqués de Scotti, Frei Martín Salgado, membros da Familia Real, os ascendentes de Perucho e Maruxa,...), propiciado polo feito de ser o diálogo asemade a crónica duns sucesos concretos.

Como xa dixemos en máis dunha ocasión, a idea do autor era de facer intervir no coloquio vinte e cinco personaxes, ou sexa, os vinte e catro rústicos e mais Marcos da Portela, que sería o encargado de escoitar a conversa para despois reproducila en verso (de aí que Sarmiento o presente como “El Poeta/Marcos da Portela”) e de forma fidedigna.

Do grupo de vinte e catro formarían parte: “Doze segadores,/ qu’alà en Toledo/segáran, ou cerca/deMadril (...)”¹¹³ (copla 56). Os seus nomes son: “Anton de *Domayo*¹¹⁴,/Mamed de *Salcêdo*,/Albertos do *Coyro*,/Macías de *Hermèlo*,/Martíño *dos Cobres*,/Bartòlo do Teso,/ Bieito d’Aldán,/ Bras do Montecelo./Roque de Belúso,/Bastran do Castelo,/Jân de *Figueirido*,/Mingos do Penèdo” (coplas 57, 58 e 59). Non obstante non só os homes tomaban o camiño da emigración a Castela coa finalidade de traballaren nas segas. Así pois, na conversa tamén estaban presentes: “Mais catro mulleres/que foran arreo/cinc’anos â sega/ por fazer diñeiro./ Lucia d’*Esculca*/ Thereixa do Cerro,/Farruca da Braña/Marta dos Rexelos.” (coplas 60 e 61). Contamos igualmente con catro vendedoras de Carballedo: Andrea da Chouza (“à neta

¹¹³ Até a copla 1201, todos os exemplos e citas están tirados da edición facsimilar do orixinal autógrafo (vid. Sarmiento, Fr. M.; 2002a). Mais como xa dixemos repetidas veces, a obra foi continuada despois da morte do autor e ampliada en 107 coplas. Os exemplos da continuación póstuma estarán tirados da edición elaborada por Ramón Mariño Paz para o Consello da Cultura Galega (vid. Sarmiento, Fr. M. ; 1995b).

¹¹⁴ Como xa procedemos noutras ocasións, como por exemplo ao tratarmos a poesía de Diego Antonio Zernadas e Castro, reproducimos como cursiva as palabras que aparecen subliñadas na edición facsimilar do manuscrito. Así mesmo, a non ser que especifiquemos o contrario, avisamos que todas as cursivas que utilizemos en citas extraídas deste texto estaban subliñadas ou marcadas como tal nas mencionadas edicións de referencia.

do cego”, copla 78), Tomasa de Outeiro, Catuxa do Mato e “Mariña á do cego” (copla 81). Por fin, pecharían o grupo os catro personaxes que adquiren un maior protagonismo, os dous nenos e dúas nenas dos que falaba Sarmiento en 1747 (Cfr. Filgueira Valverde, J.; 1994a:130), os cales levan por nome: Xepiño da Fonte, Perucho dos Merlos, Maruxa da Rula e Minguíña do Rego. “Os catro estiveran/déz meses arreo/servindo en Madril/por pouco diñeiro” (copla 64). Mais tal e como xa especificamos ao falarmos do título, destes vinte e cinco personaxes só toman a palabra os oito xa no seu momento mencionados. Os restantes, cumprirían unha función similar á que posúen os figurantes nas pezas de teatro ou no cinema. De todos os modos, reiteramos que a falta de voz destes 17 personaxes restantes é totalmente “fortuíta”, pois Frei Martín, como el mesmo confesa, tiña nun primeiro momento a intención de lle dar voz a todos e cada un dos “rústicos”.

Mais dos oito personaxes que interveñen no diálogo, se tomamos unicamente a versión de 1201 coplas realizada por Sarmiento, só os catro máis novos (e apenas tamén Marcos da Portela, mais en menor grao) contan con parlamentos que nos permiten afondar na súa psicoloxía e na súa historia particular. No entanto, se consideramos igualmente a versión recollida en *F* (como así faremos), ampliada en 107 coplas, podemos estudar igualmente e con relativa extensión os personaxes de Antón de Domayo e mais (agora si, de forma plena) de Marcos da Portela.

De Perucho dos Merlos sabemos que estivo en Madrid ao cargo dun zapateiro, a quen servía como criado. Percorría as rúas madrileñas cargado cun saco e mercando zapatos vellos. Para captar a atención dos seus posíbeis vendedores, era obrigado a pasar o día berrando o por daquela característico grito de: “*tuyá, apatuyá/ ay zapatos viegos?*” (copla 146). A vida de Perucho estaba marcada pola miseria no seu país natal, e non encontrou mellor destino na emigración, pois:

Andaba descalzo,
è sempre correndo,
tan probe era ò dono,
sô tiña remendos (copla 68).

En vista desta noticia, debemos lembrar que, cando escribimos o capítulo correspondente aos vilancicos, falamos da existencia dun tópicico español consistente en lles atribuír aos galegos o trazo inherente de andar cos pés espidos. Mais se o devandito prexuízo recollía que o galego andase descalzo por temor a deteriorar os zapatos, neste caso Perucho vai sen calzado simplemente porque carece del. É esta unha imaxe severamente contrastiva, xa que o rapaz tiña os pés nus e, asemade, cargaba cun saco ategado de zapatos que nunca podería pór.

A humildade do berce de Perucho será un dos camiños polos que camiñará Maruxa coa intención de abater o ánimo do seu interlocutor. Os outros dous serían a falta de concisión no relato e mais a súa presumíbel orixe xudaica. De todos os modos, e tendo en conta que Sarmiento concedía moita importancia ao criterio de verosimilitude, Perucho (como rapaz que é) aparece retratado cos comportamentos e actitudes propias dun adolescente, actitudes que apreciamos de modo patente atendendo á inestabilidade emocional do personaxe. Valla como exemplo a seguinte pasaxe. Na copla 1061, Maruxa afirma que o carácter pacífico de Fernando VI e mais a súa suposta intención de asinar as paces cos seus inimigos terá un claro efecto sobre a demografía, pois as aldeas, escasas de homes solteiros, contarían os homes casadeiros ás mans cheas. Esta é a resposta de Perucho:

Foronchos, vexigas,
sarn^a, è sarampèlo,
Nacidas, bostélas
Landres è Divésos,
Che nazan no coiro
Maruxa; què presto
jà cuidas casarte
pois contas mancèbos (coplas 1063 e 1064).

A impresión que temos como lector é que Perucho sente celos de que Maruxa poida ter algún pretendente, e por iso desexa que padeza enfermidades que se manifestan na pel e que, por tanto, afectan gravemente o físico e o atractivo dunha persoa. De feito, o autor das 107 coplas póstumas tamén debeu intuír o carácter infantil de Perucho. E é que a instancias de Marcos da Portela, Antón Domayo manda que Maruxa e Perucho se retracten das súas palabras e que se

pidan recíprocas desculpas. Maruxa négase a isto nun primeiro momento, mais Perucho accede de primeiras a rectificar e a solicitar o perdón da filla do gaitero (vid. coplas 1254-1261). Iso si, é imposíbel coñecer se o criado do zapateiro desmente o dito por arrepentimento ou porque así llo demandou Antón Domayo. De todos os xeitos, este seu acto foi loado por Marcos da Portela como unha demostración de nobreza, como unha demostración de cristiandade (no sentido que o termo posuía na época):

Digo que Perucho,
que chaman dos Merlos,
e bon christiano
e avos de ir ao ceo (fin da copla 1262 e comezo da 1263).

Canto a Maruxa das Rulas, filla do gaitero, sabemos que durante a súa estadía en Madrid estivo traballando ao servizo dun pasteiro que tiña un negocio no lado esquerdo da Porta do Sol. Isto permítelle, xa que logo, ter información sobre os doces servidos no refresco ofrecido na casa do “Conde meniño” (é dicir, do Conde de Altamira) con motivo da celebración da aclamación de Fernando VI e mais sobre a festa realizada polo seu propio amo co gallo do mesmo acontecemento político.

Da lectura do diálogo extraemos a idea de que Maruxa parte dunha situación socioeconómica mellor que a de Perucho e que, asemade, pasou na urbe madrileña unha estadía moito máis liviá. Non temos indicios de que o seu amo a maltratase, nin tampouco de que lle fixese andar descalza ou coa roupa rachada e chea de remendos. Todo isto reflíctese no seu carácter, xa que nela apreciamos a existencia de prexuízos sociais e mais dunha certa personalidade soberbia. *Verbi gratia*, cando Perucho fala do embalsamamento de Filipe V, ela interrompe a súa narración afirmando que a descrición do rapaz é similar á do aderezo das carnes producido despois da matanza. Na copla 225 saberemos que Perucho non pode saber de primeira man como son tales labores, pois o seu pai “por probe en extremo,/non tem *pan*, è *porco*,/nem tem hum Larengo”. Maruxa era consciente da situación de pobreza do seu interlocutor, da cal bota man coa finalidade de ridiculizalo. Mais a mellor mostra dos seus prexuízos sociais achámola nas coplas

comprendidas entre a 731 e a 741, nas cales enumera unha serie de adxectivos despectivos utilizados para cualificar ás xentes pobres que se achegaban á festa do seu amo. Conclúe Maruxa a enumeración deste modo:

Toda à gafualla
fedía de Lexos;
è ao burruàllo,
cheiraba de preto (copla 741).

Con todo, dá a impresión de que, contra o final da obra (é dicir, contra o final das 1201 coplas), Sarmiento persegue que o hipotético lector empatice con ela. Así, temos que entre as coplas 1102 e 1142 Perucho críticaa por falar de asuntos relativos ao goberno e acúsaa de ser descendente de xudeus. Entre as coplas 1143 e 1201 encontramos a resposta da rapaza. Trátase dunha contestación impulsiva e apaixonada, en que demostra a fortaleza do seu carácter, mais tamén en que aparece presentada como unha vítima dos ataques de Perucho, até o punto de intuirmos polas acusacións realizadas por Maruxa e polo silencio gardado polo rapaz que quen realmente ten parentes xudeus é o criado do zapateiro, a quen lle podería ser aplicada a quevedesca expresión do *alguacil alguacilado*. De todos os xeitos, resulta curioso que Maruxa, quen encarnaba os prexuizos en contra dos pobres, sexa tan tolerante cos conversos, pois móstrase contraria á limpeza de sangue:

Ti cuidas qu^e os Gafos
non tèn sangue drento,
òu qu^e è de côr verde,
ou côr amarêlo? (copla 1145).

Ante estas palabras de Maruxa, non podemos evitar a lembranza daquelas do Galego do *Entremés do Portugués* que dicían:

Sangre branca? Verbum caro!
Miña sangre nin lle he negra,
nin branca, si non me engano,
que lle he muy colorada.

Só fica por apuntar un último trazo (a noso entender, relevante) sobre a “personalidade” de Maruxa. Se ben, como dicíamos, Frei Martín pretendeu nos últimos versos que nos identificásemos con esta personaxe, o autor das 107 coplas póstumas non perseguiu o mesmo obxectivo, pois preséntaa como

unha rapaza sumamente vingativa. Así, cando Antón Domayo manda que solicite o perdón de Perucho, ela nun primeiro momento négase por considerar que ofensa que lle fixo o rapaz é tan grave que non merece perdón, e só accede a se desculpar con el cando o vello segador a pon ao corrente de que ten parentes comúns co dos Merlos. Non sería, pois, unha casualidade, segundo o autor anónimo, que a alcuña das dúas casas (“dos Merlos” e “das Rulas”) remita a nomes de paxaros.

Respecto de Minguíña do Rego, podemos dicir que é a máis nova de todos os personaxes que compoñen o grupo, así tamén que estivera na urbe madrileña ao coidado dun soldado vello. A relación entre Minguíña e o seu amo deducimos que debía ser moi similar á dun pai e unha filla. De feito, o proteccionismo e o paternalismo do vello soldado para coa súa criada é patente en todo momento, tal e como exemplifican as coplas 584 e 585, postas en boca de Xepiño da Fonte:

*Ay, Ay! do soldado
non tangués os ferros:
mais el que che tangué,
Minguíña do Rego?
Ay, Ay! Seica, seica,
che tangué ò pandeiro,
cando non fugires
de ollos Lambisqueiros.*

Minguíña cumpre unha función similar no coloquio á de Perucho dos Merlos. Se Perucho narra os acontecementos do pasamento e dos actos fúnebres de Filipe V, Minguíña conta a petición de Maruxa parte dos acontecementos ligados á exaltación ao trono de Fernando VI; e se Perucho é constantemente interrompido por Maruxa, as palabras de Minguíña serán por veces cortadas polas de Xepiño. De todos os xeitos, malia cumprir a mesma función que Perucho, Minguíña mostra unha gran sintonía con Maruxa, tal e como apreciamos na copla 577.

E se Minguíña podería sentir unha especie de solidariedade feminina con Maruxa, o mesmo podemos dicir no plano masculino de Perucho e Xepiño. Xepiño da Fonte tivera por amo en Madrid un cego, ao que

acompañaba polas rúas, segundo Marcos da Portela, realizando os espectáculos típicos dos acompañantes dos invidentes daquela época:

Xepiño tanguia
ô binco d'hum cego,
con elle cantaba
con aire Galégo.
Fazia bailare
ô can por diñeiro,
pedia nas ruas
ò pan para ò cego (coplas 65 e 66).

A pesar da súa impetuosidade é Xepiño, como Minguña, menos apaixonado que Perucho e Maruxa. Como bo criado de cego, é un gran coñecedor dos tipos de moedas existentes, tal e como demostra respecto dos dobróns nas coplas 637 e 638. Aparece caracterizado nun momento puntual (nas coplas 640 e 641) como un rapaz que presume duns coñecementos que non ten:

Quero de corrida
leer, de rodéo
as Letras, que tén;
qu^e eu ben as entendo:
Ferquiña dusví:
si dize, por certo;
ferquiña dusvi,
qu^e eu ben as entendo.

Evidentemente, como afirma Ramón Mariño Paz (vid. Sarmiento, Fr. M.; 1995b:219), a inscrición da moeda debía ser *Ferdinandus VI*. De todos os modos, cremos que este episodio responde por un lado á crítica da ignorancia en que as elites manteñen sumido o pobo e, polo outro, á intención de Sarmiento de retratar o carácter pueril deste personaxe.

Refirámonos agora a Marcos da Portela e a Antón Domayo. Respecto do primeiro, o propio Frei Martín recoñeceu na parte do *Comento*:

En el terreno pues de Monte Porreyro, hay cinco casas que componen el lugarcito *do Outeyro* o teso; todas son de labradores. En una de ellas vivía Marcos da Portela antes de [1]710. Era labrador y jornalero y trabajaba en casa de mis padres muchas veces. Por eso le conocí y traté mucho, y me gustaba por su viveza y genio festivo. Los años de [1]725, 45 y 55 estuve en Pontevedra, y siempre procuré verle y divertirme con él. El verano de 55 vivía sano y robusto y es muy natural que aún viva en su aldea. Cuando comencé esta coplitas pensé ponerlas en cabeza de algún rústico conocido, y al punto se me ofreció Marcos da Portela por ser agudo y despierto (Sarmiento, Fr. M.; 1970:360).

Segundo Filgueira Valverde (1989:172), Marcos da Portela morreu en Monteporreiro o 26 de Outubro de 1756, pouco despois da derradeira visita do bieito a Pontevedra.

Marcos da Portela, como xa dixemos nalgunha ocasión, cumpre a función de narrador. Xa que logo, é el quen introduce a historia e quen reproduce o diálogo en forma de coplas:

Direi às qu'ouvim,
poreïn-has en versos,
qu'asi os meniños
podran deprendêlos (copla 86).

Desta maneira, deducimos que Marcos da Portela persegue que as súas coplas acaden unha gran fama e difusión entre o pobo, tal e como confirman os seguintes versos:

Mais no dia Santo,
s'ay Gaita, ou pandeiro,
ali miñas copras
faran seu efeuto.
Cantaràm-has nenas,
cantaràm-has nenos,
bailaràn os mozos,
os mozos solteiros (coplas 96 e 97).

Mais a celebridade das coplas que persegue o labrador de Monteporreiro contrasta coa súa falta de experiencia na composición de versos¹¹⁵, confesada polo propio personaxe:

Eu non sei de copras,
e faltam'ò engeño,
nêm fixem cantigas
nô falar Galégo (copla 87).

O autor das 107 coplas póstumas, pola súa parte, mudou a función que Marcos da Portela cumpría no diálogo. Agora, a partir da copla 1202, este personaxe deixará de ser un simple narrador para introducir xuízos e opinións sobre Perucho e Maruxa. Convértese, xa que logo, na voz da “moralidade”.

¹¹⁵ É evidente que Marcos da Portela está a funcionar nestes momentos a modo de trasunto de Frei Martín Sarmiento, pois o bieito confesou en varios lugares que nunca tivera até 1746 a intención de escribir versos.

Dos seis personaxes con intervencións relativamente longas, fica por falarmos de Antón Domayo. É el o máis vello dos 24 “rústicos”, e por iso será el quen funcione nun primeiro momento como “moderador” do coloquio. De feito, os “catro pequenos” conta os sucesos relativos á morte de Filipe V e á aclamación de Fernando VI por unha petición do vello segador.

No final apócrifo, Antón Domayo é un personaxe fundamental, pois matiza e desvíaa as críticas proferidas mutuamente entre Perucho e Maruxa, desmentindo todo o dito no tocante á posíbel condición de gafos de ambos os rapaces. Se Marcos da Portela, como xa expresamos, quedou convertido a partir da copla 1202 na voz da moralidade, Antón Domayo pasou a ser a voz da conciliación e da sabedoría. Vallan como exemplo do que vimos de afirmar as seguintes palabras de Marcos da Portela:

Anton de Domayo
fala com'un crego.
Nin diria mais
un bo misioneiro (copla 1287).

Requiren agora a nosa atención os personaxes *in absentia*. Como xa mencionamos unhas páxinas atrás, o número de personaxes dos que nos chegan noticias de modo indirecto é elevadísimo. Temos, por exemplo, a Ynaziño, un rapaz galego (vendedor de habanos) que supón a fonte de información utilizada por Perucho respecto dalgúns detalles sobre as exequias de Filipe V. Tamén contamos co cruel e chocalleiro amo de Perucho, o garboso e xeneroso pasteleiro ao que servía Maruxa, o cego avarento para o que traballaba Xepiño (que nos trae algunha moi lixeira reminiscencia daquel cego de *El Lazarillo de Tormes*), o soldado vello que tiña a Minguíña ao seu coidado, o pobre e asemade espléndido pai de Perucho (que mata os porcos de balde a pesar da súa miseria), o pai gaiteiro e a nai curandeira de Maruxa, o Conde de Altamira (representado de xeito entrañábel debido á súa moi curta idade), o borbónico e pro-Filipe V Frei Martín Salgado, o Marqués de Scotti, Bárbara de Bragança, Isabel de Farnesio,... Non é preciso aclarar que parte dos mencionados nesta listaxe son personaxes reais, situación motivada polo feito de narrar o coloquio acontecementos verídicos. Mais dos personaxes *in*

absentiae, para nós son os máis relevantes Filipe V, Fernando VI e Antonio Pedro Nolasco de Lanzós e Taboada, Conde de Maceda.

A comezar polo iniciador da dinastía dos Borbóns no trono español, diremos que este a primeira vista aparece caracterizado dun xeito que pode parecer talvez contradictorio. De tomar a dita representación ao pé da letra, esta non debería de nos chamar a atención xa que, en palabras de Teófanés Egido (2002:110): “Felipe V, a juzgar por los testimonios de opinión pública, es una figura desconcertante; junto a las críticas de primera hora aparecen los elogios más encendidos y que alcanzan incluso hasta su muerte”.

Nun primeiro momento, na primeira intervención de Perucho, podemos extraer a idea superficial de que Filipe V aparece retratado practicamente como un santo, até o punto de existir entre as xentes do palacio a crenza de que o rei non morreu, senón que foi chamado pola Virxe María para os Ceos:

Era muy devoto
è muy rezadeiro,
da Virgen de *Atrocha*,
que lle deu ò reino.
Por iso no Pazo
ainda estan certos,
qu’ a Virgen Maria
ò chamou ao Ceo (coplas 177 e 178).

Porén, unha lectura atenta suxírenos que quizais non sexa a gabanza a Filipe V o único que podemos ler nestes versos. A clave do noso razoamento dánola a voz *Atrocha*, subliñada no orixinal autógrafo. Aínda que non nos consta que en ningunha das súas obras Sarmiento deixase información sobre o significado do verbo *atrochar*, si encontramos nas papeletas do Padre Sobreira (escritas entre 1792 e 1797) referencia a este vocábulo, remitíndonos o citado eclesiástico á voz *atrollar*, pois considéraa un sinónimo de *atrochar*. De *atrollar* dá o Padre Sobreira tres definicións case idénticas, sendo quizais a seguinte a máis representativa: “de Ribadavia. Pasar un *regueyro* o *lameyra*, metiéndose en él sin cuidar la ropa, ni reparar ni mojarse”. No entanto, se ben esta definición podería gardar algunha relación co contexto histórico destes versos, consideramos non obstante que son máis acaídas ás circunstancias

históricas e políticas da época as ofrecidas polo *Diccionario Enciclopédico Gallego-Castellano* (1958-1961) de Eladio Rodríguez González:

ATROLLAR: v. a. 1. Atropellar, pasar precipitadamente por encima de alguna persona. 2. Derribar, o empujar violentamente a alguno para abrirse paso. 3. Ultrajar de palabra; ALDRAXAR. 4. No hacer caso de leyes, ni de consideraciones, ni de respetos. Verbo y acepciones muy en uso en la comarca de Bergantiños. 5. ATROPELAR.

Se botamos a vista atrás, cara ao capítulo relativo ao contexto histórico, e se lembramos as circunstancias que rodearon a entronización de Filipe V, as cales estiveron determinadas por unha terríbel guerra, poderemos entender o acaído das acepcións 1, 2 e 5; sobre todo se temos en conta que, segundo o texto, quen colocou a coroa sobre a cabeza do monarca foi a Virxe da Atrocha, modificación (a noso entender, intencionada) do nome do santuario madrileño da Virxe de Atocha. Por outra parte, tal e como explica Teófanés Egido (2002:112-116), parte da opinión pública española consideraba o neto de Luís XIV de Francia un rei ilexítimo, debido ao modo en que conseguiu o poder e á influencia do seu avó no dito procedemento. De aí que poida encaixar perfectamente co texto a acepción 4. Alén disto, cómpre igualmente ter presente que a partir de 1707 Filipe V incumprirá as condicións e vontades recollidas polo testamento do seu antecesor Carlos II.

Así, temos que Sarmiento xoga coa idea preconcebida (de seguro falsamente preconcebida) de que o pobo e as grandes masas que o compoñen querían e aclamaban case unanimemente ao quinto dos Filipes (Cfr. Egido, T.; 2002:112), a cal aproveita o autor para introducir voraces críticas en contra do monarca. Un exemplo moi claro témolo na pasaxe da obra que exporemos a seguir. Na copla 376 afirma Perucho:

Chorey muy de veras,
por no ser eu menos,
à morte de un Rey
que tanto quixemos.

Ante o seu “sufrimento”, Maruxa intenta “consolalo”, e faino do seguinte xeito:

Non chóres meniño,
 non chóres, sê quedo:
 enxúgate as bágoas,
 côm trago e hum cortezo.
 Mais val, chóra cricas,
 beber neste tempo,
 â barba regada,
 que chorar à regos.
 (...)

S'ó Rey Don Felipo
 morreu, como ê certo,
 eu tamen chorein,
 mais já non me Lembro.
 Pois que já deixòu
 tantos herdeiros,
 que faràn seu nume
 Lustroso e perpetuo (coplas 378, 379, 381 e 382).

Repárese en que Maruxa chama a Perucho “chóra cricas”, palabra composta que designa as persoas que choran por motivos pouco xustificábeis. Mais non só isto, senón que o anima a que celebre bebendo “â barba regada” a morte do rei. Por outra banda, unha das múltiples mostras de humorismo que encontramos ao longo de todo o coloquio localízase na copla 381, no momento en que Maruxa afirma que quizais chorase polo seu “querido monarca”, mais que naquel momento xa non se lembraba das súas bágoas. Así mesmo, e por outra parte, observamos na copla 382 que esta personaxe recibe con ánimo o novo goberno de Fernando VI, que fará “lustroso e perpetuo” o verdadeiro sentir de boa parte do pobo, a xulgar polas coincidencias patentes entre este fragmento do *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos* e a seguinte redondilla á morte de Filipe V recollida por Teófanés Egido (2002:122):

Requiescat: murió Felipe,
in pace ha quedado el reino.
Amén dicen los vasallos,
Jesús ¡a qué lindo tempo!
 En este lance funesto,
 las mujeres con instinto,
 pues ha claudicado el Quinto,
 todas claman por el Sexto.
 Quieren mudar la fortuna
 aunque quebranten la ley,
 que, aunque no fue malo el rey,
 fue abominable su luna.

O desacordo de Sarmiento coa política de Filipe V faise máis patente no fragmento de texto situado entre as coplas 218 e 223, en que a caracterización negativa do monarca morto é tal que até chega a ser comparado cun porco:

PERUCHO: (...)
Dempois; non-ho vim,
mais supen por certo,
qu' o corpo do Rey
ò Lañaran presto.
Sacoronlle a maga,
botaronlle drento
sal, e mais vinagre,
Allos, è mais cheiros.
Porque non fedese,
ò corpo algún tempo,
ò atustullaron
de muitos unguentos.

MARUXA: Fê, pû, como fedes
Perucho fedello!
con conto tan podre
tan porco, e fedento.
Cuidein que poñias
por caso, e enxempro,
cando, por Nadal,
no noso terreo,
matan, Lañan, salgan,
os porcos ben cheos,
e fan os touziños,
e mais os codelos.

É equiparado Filipe V, xa que logo, a un porco cebado, clara crítica ao enriquecemento persoal do monarca á custa dos bens do pobo. Mais, de ser a nosa lectura a correcta, por que causa enviaría Sarmiento o coloquio a quen foi o confesor deste rei, o Padre Rávago? A resposta é ben sinxela. O eclesiástico xesuíta, alén de ser tamén o confesor de Fernando VI, era igualmente un dos homes de confianza do Marqués de Ensenada (Cfr. Egido, T.; 2002:224), quen á súa vez era un dos homes de confianza do sexto dos Fernandos. Entre 1746 e 1754 o Padre Rávago foi unha das persoas máis poderosas da Corte, e a súa influencia sobre o goberno é incuestionábel. De aí que o Confesor Real vise con mellores ollos a política reformista de Fernando VI que a principiada polo pai deste, tendo en conta, ademais, que durante o reinado de Filipe V foi promulgada a bula *Apostoli Ministerii* (1723), a cal non só foi consentida pola Coroa, senón tamén potenciada. A dita bula outorgaba

maior poder aos bispos e retiráballe beneficios ao clero secular e regular (Cfr. Menéndez y Pelayo, M.; 2008:66-67).

Non recibe de Sarmiento o mesmo trato Fernando VI, quen aparece retratado como un home bo, pacífico e xeneroso, tal e como mostran estas coplas:

Ê Príncipe bôo,
santiño è bem feito,
ten bóas costumes,
è bôs pensamentos.
Ê muy virtuoso
do seu Pai enxemplo,
Catholico en todo,
è Justo nos feitos (coplas 386 e 387).

Este tipo de loanzas son tamén emitidas polo autor (a través da personaxe de Maruxa) sobre Bárbara de Bragança, de quen conta un episodio practicamente idéntico ao protagonizado en 1723 por Filipe V e Isabel de Farnesio (o cal dera lugar aos poemas do volume das *Sagradas Flores del Parnaso...*), xa que parece ser que a raíña cedeu o seu lugar na carruaxe real a unha enferma e mais a Frei Martín Salgado (que portaba co viático), seguíndoos a pé a consorte do novo monarca. Por isto non debe de nos estrañar que Perucho proclame:

Ouvim ao meu Pay
dizir qu'ò suceso
que contas, da Reina,
ja era dos vellos.
Qu'ela, e mais seu home
fixeran ò mesmo,
e mais os seus sogros
alà noutro tempo (coplas 425 e 426).

Quédanos, por último, falarmos do Conde de Maceda. A el dedícalle Sarmiento sobre 43 coplas (da 924 á 967), nas cales aparece retratado de modo idealizado. É, segundo Minguiña, un home virtuoso e xusticeiro, íntegro e honrado, unha persoa tan capaz que incluso foi chamado por Fernando VI para un cargo de confianza (vid. coplas 935 e 936). Refírese o texto, como é notorio, ao momento en que o herdeiro de Filipe V ofreceu ao conde o goberno de Madrid, ofrecemento que tivo lugar xa no mesmo ano 1746. Debido ás intrigas producidas na súa contra, Antonio Pedro Nolasco de Lanzós e Taboada tivo que abandonar o seu cargo aos poucos meses. Frei

Martín sabíao, evidentemente, en 1747 (ano en que, como dixemos, foron finalizadas as súas 1201 coplas), mais é de supor que os personaxes, tendo en conta que a acción do texto transcorre en 1746, non podían ser coñecedores deste feito. Por iso, Xepiño adianta estes acontecementos falando a modo de hipótese:

Mais tamen ouvim,
que, s^e ese goberno
de Madril lle dan,
por graza, ou por gremio;
E que sè consente,
por far ben ao reino,
ò Conde, en tomàlo,
e quere retêlo:
Farà seu oficio
tan ben, tan dereito:
que muitos de enveja,
ê muitos de medo:
Outros por codicia,
outros por rezéu,
outros, por furtare,
outros, por enrèdos:
Ainda maís outros,
homes raspalleiros,
sô por sere ò Conde
Señore Galégo:
Todos devanditos,
por mil arrodeos
farán que lle sèja
nojòs^o ò Governo.
E qu^e il, com^o ê craro,
vivo, justizeiro,
e que non ll^e à douto
tan buxan emprègo;
Botari^a à couzes
ò dito goberno,
con mil d^e à cabalo,
è millenta Demos (coplas 956-963).

A enteiraza do Conde de Maceda faise patente neste longo extracto, en que aparecen xustificadas as causas do abandono de Antonio Pedro Nolasco de Lanzós e Taboada, un nobre que figura desprezado polos cortesáns debido tanto á súa capacidade como á súa orixe galega.

Deste modo finalizamos o noso percorrido pola análise dos personaxes que nós entendemos máis significativos. Pasaremos agora ao comentario estrutural e temático do *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos*.

3.g.4) Estrutura e temáticas:

Existen en diversos traballos de autores distintos visualizacións en partes da estrutura do coloquio. Se ben consideramos interesante a análise efectuada a este nivel por Filgueira Valverde (1974-75:9), tamén pensamos que esta foi superada pola realizada por Ramón Mariño Paz e Armando Requeixo Cuba (2002:169-170), xa que distinguen estes investigadores no diálogo oito partes diferentes en función do contido do mesmo. Con todo, estes estudosos céntranse unicamente nas 1201 coplas elaboradas por Sarmiento. Pola nosa parte, nós entendemos que o *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos* compóñeno tanto as 1201 coplas escritas por Frei Martín como as 107 apócrifas, pois todas elas conforman un conxunto. Por este motivo, nós consideramos, atendendo ao contido do texto, que o coloquio pode ser dividido nas seguintes partes:

- 1) Coplas 1-102: asistimos nestes versos ao poema introdutorio posto en boca de Marcos da Portela, no cal encontramos unha descrición da paisaxe en que se desenvolve a obra e mais a presentación dos vinte e catro rústicos.
- 2) Coplas 103-128: presenciamos nestas coplas a petición de Antón Domayo de narración das novidades acontecidas na vila de Pontevedra e no Reino de Galicia, petición que será satisfeita por Andrea da Chouza e Tomasa de Outeiro.
- 3) Coplas 129-141: nelas Tomasa de Outeiro efectúa un requirimento a Antón Domayo de narración dos acontecementos ligados á morte de Filipe V. Négase o vello segador a esta petición, pois non foi testemuña directa dos feitos. Por isto, solicita a Perucho, Maruxa, Minguña e Xepiño que conten os ditos sucesos.
- 4) Coplas 142-156: Perucho relata a súa experiencia persoal en Madrid.
- 5) Coplas 157-193: Perucho narra os sucesos relacionados coa morte de Filipe V. Así mesmo, reconece que para os acontecementos acontecidos no palacio (dos cales non foi testemuña) utilizou a información que lle

subministrara Ynaziño. Igualmente, como o mencionado rapaz non estivo presente no palacio, revela Perucho as fontes de Ynaziño.

6) Coplas 194-377: narración dos actos fúnebres de Filipe V. Esta corre principalmente a cargo de Perucho, aínda que é interrompido en máis dunha ocasión por Maruxa. As ditas interrupcións supoñen por un lado un descanso do relato de Perucho e, polo outro, introducen temáticas e aspectos de tipo social.

7) Coplas 378-437: principia esta parte cunha instancia de Maruxa a Perucho á celebración polo cambio de rei. Realiza esta personaxe unha descrición positiva de Fernando VI e narra o episodio relacionado coa enferma do viático e Bárbara de Bragança, o cal serve para exemplificar a bondade da nova raíña. As interrupcións de Perucho complementan a información sobre os elementos mencionados.

8) Coplas 438-744: *grosso modo*, estas coplas relatan case de modo exclusivo os festexos celebrados pola entronización de Fernando VI. Con todo, achamos pequenos intervalos en que se tratan temáticas de tipo social (o analfabetismo de Mingiña, a descrición dos pobres que acoden á festa do pasteiro, as “pancadas” dadas aos humildes na celebración que tivo lugar na casa do Conde de Altamira,...).

9) Coplas 745-777: encontramos nesta novena parte unha pequena desviación do tema da conversa por parte de Perucho e Maruxa, en que se trata a pobreza da segunda e mais as arelas da rapaza por posuír mellores instrumentos musicais e vestiario. Igualmente, introdúcese a intervención principal de Xepiño.

10) Coplas 778-911: dá nestes versos Xepiño noticia da existencia dunha congregación de galegos nobres residentes en Madrid (fundada en 1740), creada coa intención de se axudaren entre si as elites procedentes do noso país. Así mesmo, encontramos a narración dunha misa celebrada pola mesma congregación na honra de Filipe V o 16 de Agosto de 1746.

11) Coplas 912-968: apreciamos nesta undécima parte unha loanza do Conde de Maceda, así tamén a noticia (en forma de prognóstico de Xepiño) das súas desventuras políticas.

12) Coplas 969-1027: vemos nestas coplas unha descrición das celebracións que “ían ter lugar” o 10 de Outubro de 1746, con motivo da entrada de Fernando VI en Madrid.

13) Coplas 1028-1062: Maruxa demostra nesta parte a súa esperanza de paz e de mellora da economía e demografía do reino derivada da entronización de Fernando VI.

14) Coplas 1063-1101: nestes versos discuten Perucho e Maruxa sobre temas diversos, entre eles o regalismo e os dereitos do rei.

15) Coplas 1102-1193: prosegue nesta parte a discusión entre Perucho e Maruxa. O rapaz comeza a lle recriminar á súa interlocutora que fale sobre cuestións relativas ao goberno, xa que non consideraba estas propias nin das mulleres nin das xentes do seu estamento. A dita confrontación dialéctica, porén, terminará por se converter nunha discusión arredor do tema da limpeza de sangue, a cal inclúe recíprocas acusacións de gafos por parte de Perucho e Maruxa.

16) Coplas 1194-1201: retorna Maruxa a conversa cara á cuestión do novo goberno, até o punto de que esta personaxe solicita aos restantes que dean a súa opinión sobre este particular. Aquí finaliza violentamente o coloquio escrito por Sarmiento, sendo a interrupción da súa escrita talvez intencionada polo propio autor, a xulgar pola copla 1201:

Os catro meniños
d^e. iso non sabemos;
de copras sen zelme
bastan *doze centos*.

Como xa dixemos nalgunha ocasión, Frei Martín nunca publicou este diálogo, e seguramente incluso nunca pensou en ofrecelo ao prelo. Porén, sabemos igualmente que Sarmiento leu o coloquio en Madrid, no ano 1747, ante un grupo de amigos e, alén disto, envioullo en 1751

ao Padre Rávago, de modo que o texto si contou cun público, aínda que este consistise nun reducido grupo. Quizais, debido ao maior compromiso político exixido por esta parte provocou que o bieito temese algún tipo de represalia, motivo polo que deixaría inconcluso o *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos*.

17) Coplas 1202-1308: Marcos da Portela principia esta parte chamándolles a atención a Perucho e Maruxa pola súa actitude. Así mesmo, Antón Domayo nega a orixe xudaica destes rapaces e ofrece información sobre a familia dos mesmos. Finalmente, reconcílianse Perucho e Maruxa.

A proba de que estas coplas foron engadidas *a posteriori* por unha man diferente da de Sarmiento poden dárnola os catro versos derradeiros:

E vaste de copras,
que coas qu'añaderon
se eu non m'engano
son vos trece centos.

Realizada xa a análise da estrutura da obra, pasemos agora a comentarmos as súas principais temáticas.

Dixo unha vez Jose Luis Pensado:

Parece que Fr. Martín ha tomado a su cargo enumerar las desdichas que contempla, las expone con rabia, con dolor, se le nota un incontenible sufrimento, que no es capa de moda sino insistente preocupación por denunciar aquellos males (Pensado, J. L.; 1995:30).

Sarmiento, como xa demostrou Pensado (1995), foi unha testemuña do seu século, pois narrou con fidelidade varios feitos por el presenciados e dos que posteriormente fixo crónica. Esta crónica normalmente fica no coloquio recuberta por unha grosa capa de denuncia social. Porén, existen excepcións que semellan confirmar a regra, xa que temos casos en que o autor simplemente fornecerá noticias obxectivas de feitos concretos, como acontece coa descrición das noticias referentes á vila de Pontevedra e ao Reino de Galicia. A través do coloquio, pois, sabemos que dúas epidemias bateron en Pontevedra no ano 1746:

Na vila non dizen
cousa de proveito
todos ten saúde,
as Grazas a Deos.
Se non que n'ha muito
que alguns já morreron
do mal das vexigas,
mulleres, e nenos.
Outros, de maleitas,
que estaban tremendo,
sanou-hos *Amorte*;
con poucos remedios (coplas 109-111).

Antes de nada, e contrariamente do que poderíamos pensar sen esta especificación, debemos expor que, no orixinal autógrafo, podemos ler a seguinte nota: “El Médico dePontevedra se llama *Amorte* por apodo”. Tal e como precisa Pensado (2002:124), *A Morte Sopitaña* era o alcume de Xoán de Acuña, médico da “boa vila” e amigo da infancia de Sarmiento, quen recibiría este nome por perder os dentes nunha batalla de pedras.

Unha vez dito isto, volvemos agora sobre os versos extractados. Así, sabemos que o “mal da maleita” (terzas, febres intermitentes) non foi o que provocou as defuncións sucedidas nas ribeiras do Lérez, senón que estas foron producidas polo “mal das vexigas”, o cal podemos entender quer como unha epidemia de peste bubónica, quer como unha epidemia de varíola.

O outro dos puntos en que basea Andrea da Chouza o seu relato das noticias de Pontevedra radica na abundancia de peixes e mariscos na praza de abastos. Con todo, non perde Sarmiento a ocasión de criticar a altura dos prezos aos que se cotizaban alguns produtos:

Catro mâns à branca
iban os jorelos,
è très, as jouviñas,
antónte, què prézo! (copla 117).

Igualmente, coñecemos por Tomasa de Outeiro que 1746 foi un ano propicio para todo tipo de colleitas, especialmente para a colecta da vide e para a posterior realización do viño (vid. coplas 127 e 128).

Mais como xa mencionamos con anterioridade, cando Sarmiento realiza relatos de feitos contemporáneos, é común que a dita narración vaia acompañada dalgún tipo de reivindicación social. Un dos vehículos máis

adecuados para introdución desta clase de denuncias é Perucho dos Merlos, xa que a súa situación de extrema miseria (da cal xa falamos no apartado relativo aos personaxes) constitúe un exemplo das calamidades que padeceron naquela altura moitos rapaces similares a el. Vallan como mostra as seguintes coplas:

Ainda se foran
os *zapatos vellos*,
que merquei nas ruas
e din ao Maeso;
Ainda se fora,
por darvos contento,
dezirvos eu, como
berraba, correndo;
-Patuya patuyâ
descalzo, e famento
tuyà apatuyà
ay zapâtos viegos?
Ainda se fora,
contar, jà sem medo,
què couzes, quà croques
qu'azoutes me deron,
Porque non berraba
mais alto; qu'ò ceo
vendise zapatos,
se tiña algums vellos (coplas 144-148).

O retrato do maltrato sufrido por Perucho (representante dos rapaces do gremio) é patente nestes versos, pois relata o personaxe a súa situación de fame, de carencia de recursos materiais básicos (como son os zapatos), de presión e de *stress*. Igualmente, temos referencias explícitas ao maltrato físico padecido polo mozo. Así mesmo, o tema dos zapatos vellos sérvelle ao autor para mostrar o contraste existente entre os altos e os baixos estratos sociais, pois afirma Perucho na copla 179: “non venden no Pazo/*os zapâtos vellos*”.

Esta diferenza estamental implica que as xentes nobres e pobres non poidan mesturarse, tal e como exemplifican as coplas en que se fala das “pancadas/[que] daban sen concerto” aos pobres que se achegaban ao tumulto de Filipe V (vid. coplas 246 e 247), as mesmas que daban no refresco celebrado na casa do Conde de Altamira (copla 665) ou o feito de que non deixasen pasar a Minguíña aos primeiros bancos da igrexa durante a

celebración da misa pronunciada na honra de Filipe V, pois era “pequena” e vestía “farrapos vellos”.

Neste *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos*, por outra parte, todos os galegos emigrados en Madrid (agás, como é evidente, os que posúen títulos nobiliarios) aparecen representados como criados. Como xa expuxemos no capítulo relativo ao contexto histórico, a maioría dos galegos que emigraban a Madrid ou a Lisboa traballaban como serventes de españois e de portugueses. Esta tendencia real achou un claro correspondente no texto, pois non só os catro protagonistas traballan de criados (criados, por certo, de xente pobre, o cal demostra a súa baixa posición social) “por pouco diñeiro”, como denuncia Sarmiento na copla 64, senón que algúns do personaxes *in absentiae* participan do mesmo oficio. Temos así, por exemplo, o personaxe de Ynaziño, “qu’andaba vendendo/nas ruas Avános/grandes, è pequenos” (copla 182). A figura do rapaz galego que vende tabaco polas rúas debeu existir en Madrid igual que en Lisboa, cidade esta última en que se converteu nun estereotipo. Non por casualidade, parece ser que no “calão” das clases populares lisboetas denominan (ou denominaban) “espera-galego” ás caixas de fósforos, tal e como evidencian os xogos de palabras efectuados a partir deste palabra por José de Almada-Negreiros na súa novela de 1917 *A Engomadeira*. Outros dos criados mencionados son Amaro Soutelo, “que era de Carnota,/è mais Carboeiro” (copla 187); Bernaldo do Bierzo, “lacayo do Pazo” (copla 188); Afonso Mouquelo, marmitón do palacio (copla 189) ou “hum raparigo/vasallo è Galego,/do Conde” [de Altamira] (copla 667). A estes galegos criados opóñense claramente os galegos con título de nobreza, como poden ser o Conde de Maceda ou o Conde de Altamira. Estes forman parte da congregación de fillos de Galicia residentes en Madrid, da cal só podían formar parte os nobres (vid. coplas 781-784). Así, temos na obra dous tipos diferentes de galegos instalados na capital do reino, de maneira que os nosos conterráneos aparecen retratados ou ben como cortesáns, ou ben como criados.

Mais as críticas sociais de Sarmiento non quedan limitadas á ambientación madrileña. Na intervención de Tomasa de Outeiro, como no seu momento expuxemos, a muller inquire a Antón Domayo sobre os acontecementos relacionados coa morte de Filipe V:

[contádenos] A morte do Rey;
qu'acá non sabemos,
como è cando foy
o seu seimento.
Containoslo axiña
que jà serà vello,
alà en Madril,
e mais en Toledo (coplas 130 e 131).

Non é casual, a noso entender, que o autor destacase na copla 130 as palabras “como” e “cando” en cursiva. Así, semella que Sarmiento critica a incomunicación existente entre Galicia e España, xa que as noticias acontecidas na Corte chegan con atraso (ou incluso chegan a non chegar) ao noso país. Desta maneira, os galegos e as galegas tiñan neste caso descoñecemento do momento e das causas que rodearon a morte de Filipe V, feito que podemos considerar especialmente grave se temos en conta que naquela altura o pasamento dun monarca supoñía un feito de enorme importancia, xa que afectaba de modo directo á política do territorio en que gobernaba.

Precisamente a política será outro dos temas que poidamos encontrar no *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos*. Xa contemplamos ao analizarmos os personaxes como o desacordo de Sarmiento coa política de Filipe V provocou que o neto do Rei Sol aparecese caracterizado na obra de maneira negativa, até o punto de ser incluso equiparado a un porco cebado. Frei Martín non aceptaba nin o modo en que subiu ao trono, nin o seu belicismo nin a súa desatención cara ao pobo. Porén, aplaude o escritor entre as coplas 1034 e 1041 o carácter antibelicista de Fernando VI, que terá varios efectos positivos na poboación galega. Así, os nosos conterráneos xa nunca máis serían secuestrados, de volta á casa despois de traballaren nas segas, polos soldados que os recrutaban forzosamente para combater nas guerras (vid. coplas 1047-1055), nin tampouco existirá tan grande cantidade de levas e de matriculados,

de modo que esta conduta pacifista do novo rei tería un efecto directamente positivo sobre a demografía (vid. coplas 1057-1061) e, consecuentemente (aínda que Sarmiento non se pronuncia de modo explícito a este respecto), sobre a economía, pois habería máis brazos que traballasen a terra. Non obstante, todo o anteriormente dito evidencia a preocupación do bieito berciano polo cumprimento dos dereitos do pobo, causa pola que abraza con esperanza o goberno de Fernando VI.

Respecto da organización política, Frei Martín pon en cuestión a función dos conselleiros reais (vid. coplas 1068-1072), que poden perverter as boas intencións do monarca, pois:

Os Reys, cando queren,
fan canto seu geño
lles diz, è por iso,
son da Terra Deos (copla 1095).

No tocante a esta cuestión, resultan especialmente reveladoras as seguintes palabras de Pilar Allegue:

(...) ¿Que sociedade política defenderá? Frei Martín é partidario do rei, pero non dos intermediarios. Defenderá a necesidade das leis do dereito como vertebradoras da convivencia. Asume que son as sociedades as que dan a «súa orde», que debe ser sancionada polo rei. Todos deben ser gobernados polas mesmas leis e de igual maneira (Allegue, P.; 2003:25).

Así pois, Sarmiento (como ilustrado que era) non se opón á figura do monarca, malia temer que este se deixe levar polos seus conselleiros, sendo consecuencia disto un goberno ausente de xustiza e rectitude.

Mais é interesante, por outra parte, que Pilar Allegue afirme que o escritor considere que todos os individuos deben ser gobernados do mesmo modo. Respecto da igualdade mencionada, cobra especial importancia a crítica efectuada por Sarmiento aos procesos e estatutos de limpeza de sangue. En relación con isto, prosegue a investigadora citada:

O protagonista [da sociedade entendida como ente] é o individuo, pero un individuo social que precisa doutro, entendido como igual. Igualdade substantiva a que Sarmiento reclama para mulleres, para indios/as, para negros/as, para os rústicos e os iliteratos (Allegue, P.; 2003:25).

Á luz da lectura do coloquio, deberíamos incluír nesta nómina os xudeus e as xudías. Xa apreciamos ao tratarmos os personaxes como Maruxa defendía a

igualdade entre xudeus e cristiáns, utilizando o humorismo para atacar o tópico do “sangue branco”. Pois ben, o autor incide nesa mesma idea, desta vez a través de Perucho, na copla 1125:

S^e ê Gafa, ou non gafa
à sangue, que teño,
non sein, mais si sein,
qu^e ê de côr vermello.

Aínda así, contrariamente do poida parecer pola lectura destes catro versos, Perucho non representa o ideal da igualdade entre cristiáns e xudeus, senón que recae na enumeración de tópicos e prexuízos existentes sobre os hebraicos, os cales utiliza coa finalidade de ofender a Maruxa. O primeiro deles reside na falsa crenza de posuíren os xudeus un apéndice cordal similar ao dalgúns animais, concretamente idéntico ao dos porcos:

Orasme, Maruxiña,
no mais derradeiro
da tua soâ
con perdón dos vellos:
Bota à tua man
tenta, e dinos presto
s^e aquel cangalliño
que sai do extremo;
Así com^o à espiga
do painzo feito;
s^e ê rabo de Porco,
ou rabo de cerdo (coplas 1128-1130).

Os xudeus, como é ben sabido, teñen prohibido pola súa fe o consumo de carne de porco. Este precepto relixioso levou aparelladas incontábeis burlas dos cristiáns cara aos semitas, sobre todo a partir da Baixa Idade Media. Existiu por isto o tópico de que os xudeus non se alimentaban de carne de cocho porque posuían un rabo similar ao deste animal. De feito, como indica José Ramón Ónega (1999:469), será “marráns” unha das denominacións adquiridas polos descendentes de xudeus após do Edicto de Expulsión de 1492. O combate deste prexuízo demostrado por Perucho ofrécenolo, unha vez máis, a resposta de Maruxa:

Non teño no cû
cangallo podenco,
nên rosca de gálgo,
nên rabo de cerdo.
Teño o cû redondo

como ò Papa mesmo;
è como touziño,
è como torreznos (coplas 1165 e 1166).

Así pois, Maruxa proclama novamente a igualdade entre os cristiáns e os xudeus malia non profesar a relixión hebraica, pois asegura comer touciño e torresmos toda vez que, como xa sinalamos, os semitas tiñan prohibido o consumo de porco.

Retornando á intervención de Perucho, o rapaz asegura que un dos avós de Maruxa chegara a Galicia escapando de Braga:

Fugindo da queima
porque lle colleron
fazend° os feitizos
que fan os Judeos (copla 1134).

e aínda prosegue:

E qu° acà na vila,
como carnizeiro,
(...) (inicio da copla 1135).

É ben coñecido, mercé ao imaxinario popular, que os xudeus foron culpados da morte de Cristo, motivo que provocou que lles fose atribuída unha certa relación co elemento demoníaco, manifestada a través de supostos feitizos. Este prexuízo ten unha certa base na realidade, no sentido de que os xudeus eran polo xeral doutísimos coñecedores das propiedades ben benéficas, ben adversas, de todas as plantas, herbas e vexetais existentes no seu medio. Desta maneira, o que os cristiáns denominaban feitizos e bruxería, era en realidade medicina e ciencia.

Por outra parte, alude Perucho a que o avó de Maruxa, chamado Raberto (posíbel xogo de palabras intencional entre “rabo” e “Roberto”), fuxiu de Braga a Pontevedra, escapando da Inquisición. En efecto, como indica José Ramón Ónega (1999:474-476), moitos portugueses que profesaban o xudaísmo emigraron cara ao Norte, especialmente cara a Galicia, fuxindo do chamado Santo Tribunal. O noso país presentábase como un terreo propicio para o seu asentamento, debido por unha parte ás grandes colonias de conversos espalladas por diferentes puntos do chan galego e, pola outra, mercé ás

similitudes idiomáticas, que permitían que os apelidos dos fuxidos non delatasen a súa orixe foránea.

Temos, finalmente, unha alusión de Perucho ao feito de o avó de Maruxa exercer de carniceiro en Pontevedra. Unha vez máis, recorreremos a José Ramón Ónega (1999) para encontrar noticias que nos acheguen algo de luz sobre este particular. E esta foi a resposta que achamos:

El Concejo compostelano estaba empeñado en tener sus propios jueces, y así lo reclamó al rey, quien desde Sevilla, el 21 de febrero de 1261, dirimió la cuestión mandando que el Concejo de Santiago nombrase, a primeros de año, doce hombres buenos que no fueran herreros, ni *carniceros*, ni zapateros, ni *concheiros*, ni otro oficio vil. (...)

Tales oficios eran desempeñados precisamente por los judíos no solamente en Galicia, sino en todas partes (Ónega, J. R.; 1999:256-257)¹¹⁶.

Así pois, o oficio de carniceiro era tradicionalmente desempeñado por persoas sospeitosas de seren xudías, de xeito que Perucho estaría a sinalar un novo indicio que apuntase á orixe hebraica de Maruxa. No entanto, ela nega ser descendente de carniceiros e, ademais, acusa o seu acusador de ser fillo de quen gañaba a vida con este oficio. Alén disto, asegura:

Meu Pay se chamou
Christóvo, ò pequeno,
fillo de *Christovo*,
de *Christovo* neto (copla 1163).

Como xa sinalara no seu día Ramón Mariño Paz: “Evidentemente, Sarmiento utiliza aquí de propósito o nome de *Cristovo* debido ao seu significado etimolóxico: «portador de Cristo»” (vid. Sarmiento, Fr. M.; 1995b:310). Como podemos apreciar, xa incluso o bisavó de Maruxa levaba por nome *Cristovo*, o cal demostra a ascendencia cristiá da rapaza. O mesmo podemos dicir do feito de que Maruxa afirma na copla 1168 que o seu pai “foy labrador probe”. José Ramón Ónega (1999:257) indica que Serrano y Sanz, en Zaragoza, despois de pescudar en milleiros de escritos, só achou un caso de xudeu labrador. Non sabemos se os semitas de Galicia seguiron a mesma tendencia, mais a xustificación efectuada por esta personaxe move a pensar que efectivamente os xudeus galegos polo xeral non vivían do traballo das terras.

¹¹⁶ O subliñado de *carniceros* é noso. Cursivas do autor.

Co dito no anterior parágrafo, ficaba xa demostrada a orixe cristiá de Maruxa. No entanto, a rapaza incide en que Perucho non pode probar (como si fixera ela) que non é gafo. Por isto ínstao a que acuda a un dos cregos para que lle ensine as “táboas de San Bertomeu”, onde se achaba referencia a unha das avoas do mozo: “Rabeca dos Fentos”, sendo o seu nome con toda posibilidade o resultado dun novo xogo de palabras, desta vez entre o substantivo “rabo” e o nome Rebeca. Mais de que clase de “documento” está a nos dar noticia Sarmiento cando fala das táboas? Segundo Filgueira Valverde (1974-75:8), refírese o autor nesta ocasión “ás táboas que na ereixa do vello san Bartolomé pregoaban os nomes dos penitenciados polo Santo Oficio”. Estas inscricións debían ir acompañadas dalgún tipo de representación pictórica do condenado, en que podemos deducir que era caracterizado como un ser infernal:

Dempois me diràs;
què está ali [nas táboas] facendo,
à Nay de teu Pay,
Rabèca dos Fentos?
Que fai na pintura,
con cara de Démo,
entre as Labarádas
dun forno ou inferno (coplas 1149 e 1150).

E é que a avoa de Perucho debeu ser condenada a morte polo Tribunal da Inquisición, tal e como deducimos das seguintes palabras de Maruxa:

Pescuda, Pescuda,
pois eres seu neto;
porquè à turraron
nùm grande braseiro (copla 1153).

De todas as maneiras, a posíbel persecución do Santo Oficio padecida pola familia do criado do zapateiro non ficou limitada ao mencionado episodio. Entre as coplas 1171 e 1173 afirma Maruxa que o pai do rapaz e mais o seu tío Pedro levaban dez anos seguidos representando o papel de centulos durante as procesións do Corpus, de modo que “morneaban as chocas por pouco diñeiro”. Durante as mencionadas procesións o centulo, disfrazado de demo e ataviado cun gran chocallo ao pescozo, camiñaba detrás da imaxe de Santo Antonio e cumpría unicamente a función de asustar os nenos. Tratábase dun

papel humillante, para o que de seguro non debía ser doado encontrar candidatos que quixesen representalo. Neste sentido, non debemos obviar que un dos castigos máis recorrentes empregado tanto polas autoridades civís como pola Inquisición era o da vergoña pública, sobre todo aplicada no caso do tribunal relixioso ás xentes con nulas ou sen demasiadas posesións materiais. Unha vez feita esta aclaración, podemos entender sen problemas o dobre sentido da copla 1171, en que se dicía que estes personaxes levaban as chocas por pouco diñeiro ou sexa, portaron coas chocas porque non puideron pagar a multa que lles foi imposta, aínda que esta fose pequena. Poderíamos entender, pois, que Sarmiento culpa a Inquisición de boa parte das miserias padecidas pola familia de Perucho. É máis, o autor das 107 coplas apócrifas debeu decatarse desta circunstancia, e por iso pon en boca de Marcos da Portela os seguintes versos:

Mais isto no importa,
anque seja certo,
porqu' homes honrados
fan papel de demo (copla 1209).

Aínda así, o continuador da obra non se desembaraza do tema dos xudeus e dos bruxos, os cales sitúa en Cangas, en Poio (vid. copla 1237), Combarro, Sanxenxo (vid. copla 1239), Monforte de Lemos (vid. coplas 1240, 1243 e 1244), Deza e Trasdeza (vid. copla 1232). Non é casual que o escritor cite precisamente estes lugares. José Ramón Ónega (1999:579) cita Cangas, Lalín e Sanxenxo como algunhas das zonas de Galicia con maior concentración de xudeus. Así mesmo, o investigador aludido dedica un apartado completo de *Los Judíos en el Reino de Galicia* a falar sobre a xudaría de Lemos (Cfr. Ónega, J. R.; 1999:594-597). Tamén Carlos Deaño Gamallo (1974:122) mencionaba uns anos antes que Monforte era unha das localidades con maior número de cristiáns novos. Por outra parte, cando na copla 1237 lemos: “As bruxas buscaias/ala junt’a Armelo/donde chaman Cangas”; non podemos evitar que á nosa cabeza viñese o episodio histórico vinculado ao proceso de María Soliña, o cal perdura no noso imaxinario popular aínda a día de hoxe.

Para concluírmos, aludiremos a outro dos temas a noso modo de ver máis destacábeis tratados no *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos*. Este é o tema da educación, entendida esta no sentido máis amplo do termo. Xa observamos durante a exposición dos datos biográficos de Sarmiento como a educación da xuventude e da nenez era un dos seus principais intereses. Esta preocupación é apreciable igualmente nas 107 coplas engadidas *a posteriori*, de modo que é de supor que o seu autor compartía con Frei Martín esta mesma inquietude.

Unha das maiores mostras do tratamento do tema da educación (neste caso, da necesidade de educación) reside no analfabetismo de Minguña quen, como a maior parte das mulleres galegas desta época, nin sequera era capaz de ler as inscricións propias dun obxecto tan común como pode ser unha moeda, o cal non lle supón un atranco para intuír a mensaxe das letras insertas no dobrón:

Inda que non sein
Leer o Letreiro,
dirà en Latin,
Ferriñandu seixo (copla 646).

Mais non é Minguña a única que demostra este tipo de carencias formativas, pois acontece o mesmo con Xepiño quen, despois de realizar unha lectura incorrecta da inscrición da mesma moeda, recibe a seguinte contestación de Minguña:

Deixa: non prosigas,
en Leer èse sello:
iras para a Escola,
dempois ò veremos (copla 644).

A escola, como axente alfabetizador e educador, revélase como un medio eficaz para o combate da ignorancia e, asemade, como un elemento que xera a solución dos males do pobo. De feito, os rapaces que participan no coloquio traballan como criados en lugar de se formaren e de, consecuentemente, obter un futuro mellor. Nesta ocasión, xa que logo, demostra Sarmiento unha vez máis a súa condición de ilustrado.

Mais como xa sinalamos uns parágrafos atrás, o concepto da educación enténdese neste diálogo en toda a súa amplitude. Deste xeito, apreciamos que

o bieito trata igualmente este tema desde a perspectiva social, no sentido das convencións sociais que determinan a educación. Temos un bo exemplo disto na seguinte copla, posta en boca de Maruxa:

Se m^e ein de casare,
se quero; ou non quero,
diranmo meus Pais,
cando fore tempo (copla 1089).

Así pois, a rapaza non ten capacidade de decisión sobre o seu matrimonio, nin pode expresar a súa opinión ou vontade respecto do seu casamento. De todos os modos, ela semella aceptar esta circunstancia, xa que probabelmente foi educada para iso, e por tanto concibe a súa situación como normal e lóxica. Trátase, como podemos observar, dun testemuño de parámetros similares ao que nos ofrecerá posteriormente Leandro Fernández Moratín en *El Si de las Niñas* (1806).

Nesta educación tradicional tamén poderíamos incluír o feito de que na copla 1128 Perucho se desculpe polo seu vocabulario ante os vellos. De todos os modos, o seu comportamento (así tamén o de Maruxa) non é sempre o adecuado aos bos costumes da época, tal e como pon de manifesto Marcos da Portela nas seguintes coplas:

Asi hum com'outro
que falan mal vejo:
si ala nos Madriles
esto deprenderon,
mui ben empregaron,
parniolas!, o tempo (copla 1203 e inicio da 1204).

(...)
Sodes mal criados
e de pouco seso;
sodes mal falados;
sodes desatentos;
berrastes sen modo,
tu, Maruxa, e Pedro.
E, anque o que dijestes
fose verdadeiro,
debiás calare
por noso respeito (coplas 1213, 1214 e inicio da 1215).

Pedro e Maruxa non saben comportarse diante das persoas que non coñecen, e iso é porque non adquiriron o *habitus* (no sentido sociolóxico do termo ofrecido por Pierre Bourdieu en varios dos seus traballos) preciso para facelo,

xa que non recibiron educación, pois nin foron á escola nin quizais os seus pais e os seus amos puideron proporcionarllela, talvez debido a que nin eles mesmos gozasen dela. Recáese novamente, xa que logo, nun problema social, que non ten fácil solución porque é un conflito envolvente, xa que sen educación non pode haber prosperidade, e a falta de educación pode ser causada pola pobreza. Estamos, pois, ante unha das preocupacións típicas da Ilustración, levada á literatura por un ilustrado.

3.g.5) Espazo e tempo:

Tal e como acontece con outras manifestacións literarias do século XVIII (lembramos algúns dos poemas de Zernadas ou a composición de Cornide que comeza *Da quenta un Hidalgo de Polaina...*), Sarmiento ofrece no *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos* abundantes referencias espaciais e temporais explícitas.

A acción da obra transcorre no Morrazo, concretamente no Chan de Parafita, lugar por onde pasa Marcos da Portela de camiño a Taboadelo, onde estaba o “crego Jazintho”, a quen ía visitar. Durante o poema inicial, o vello labrador describe a paisaxe e a paisanaxe que está a contemplar. Non por casualidade, principia o autor a obra ofrecendo ao receptor unha situación precisa do mencionado Chan de Parafita. De feito, podemos entender estes versos case como unha serie de indicacións útiles para chegar ao dito lugar:

No chàn qu^e en Morràzo,
chaman òs Galêgos,
Chán de Parafita,
que chega ast^a o céo.
Qu^e està nô camiño,
Qe vay âo Ribeiro,
dendes Pontevedra
â *vila* do Reyno.
A hum-ha Legoiña
camiño dereito,
fay conta que sigues
ô rumbo surlesto
se sube en relanzo
por todo ô vieyro,
sên muita fádíga,
nîm muito tormento.

Axiña se chéga
âo chán, que dixémos,
è mais ê bêm ancho
todº ô seu terrèº (coplas 1-5).

Unha vez localizado este territorio dentro da península do Morrazo, menciona o personaxe as vistas que posúe esta terra. Asegura que ve o mar bravo, as illas de Ons e Tambo, Portonovo, Sanxenxo, Marín, Combarro, Lourido, Campelo, Castrove, Montecelo, San Cibrán, o convento dos frades do Lérez (situado nun outeiro), a ponte pontevedresa e o Burgo pequeno. Tamén achamos referencias concretas a outros puntos da xeografía galega como Mourente, Monteporreiro, Carballedo, Compostela (citada de modo indirecto na copla 793) ou á totalidade da vila de Pontevedra.

Mais neste coloquio as referencias espaciais non fican reducidas ao noso país. Alén das mencións a Castela, e dentro de Castela especialmente a Toledo (lugar de sega), encontramos numerosas alusións á xeografía madrileña. A Porta do Sol, o río Manzanares, a rúa do Espello, a rúa Recoletos, o palacio do Retiro, Aranjuez,... son algunhas das referencias xeográficas da zona de Madrid citadas neste diálogo.

Non son menos abundantes as referencias temporais. Na copla 26 asegura o autor que todos os sábados hai feira en Pontevedra, e na 37 dinos Marcos da Portela:

Así pois un día
do mes de setembro
que foi dezasete,
Mercado ò terceiro.

Temos, pois, que a acción transcorre un sábado 17 de Setembro. Mais de que ano? Na copla 108, sabemos por Andrea da Chouza que a conversa ten lugar no mesmo ano da morte do rei, polo que este ten que ser necesariamente 1746.

A narración dos feitos acontecidos en Madrid, por outra parte, presenta numerosas alusións temporais. Na copla 157 dísenos que Filipe V volveu de Aranjuez o 24 de Xuño, na 161 que morreu o 9 de Xullo, na 169 que o neto do Rei Sol fora monarca das Españas case 46 anos (o cal nos remite outra vez ao ano 1746), na 267 que Filipe V foi enterrado o 14 de Xullo de 1746, na 392 que

o episodio protagonizado por Bárbara de Bragança e a enferma do viático aconteceu o 26 de Xullo, na 463 que a aclamación de Fernando VI tivo lugar o 10 de Agosto (e na 465 que foi un mércores e que os festexos principiaron ás cinco da tarde), nas coplas 785 e 786 informa o escritor que a primeira xunta da congregación de nobres galegos residentes en Madrid foi celebrada un xoves 10 de Novembro de 1740, na 805 que a dita congregación celebrou unha misa na honra de Filipe o 16 de Agosto de 1746 ou na copla 972 que o 10 de Outubro tería lugar (lémbrese que o diálogo transcorre o 17 de Setembro) o paseo de Fernando VI polas rúas de Madrid. A exhaustividade da descrición temporal por parte de Sarmiento chega ao punto de referir incluso a hora en que Marcos da Portela chegou ao Chan de Parafita:

Cheguein â tardiña,
âs catro, algo menos,
ao *chan* devandito,
cansad', anque Ledo (copla 41).

Tamén nos niveis de espazo e tempo, Frei Martín leva ao extremo o seu afán de verosimilitude, ofrecendo datos concretos e non contraditorios nos casos ficticios, e rigorosamente certos nos reais.

3.g.6) Algúns apuntamentos sobre o estilo de Frei Martín Sarmiento:

Un dos indicios que espertan a intuición de que as coplas situadas entre a 1202 e a 1308 non son da autoría de Sarmiento radica na simple lectura do texto. E é que o autor da parte final do *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos*, malia tencionar nalgún momento imitar o estilo de Frei Martín (como apreciamos nas coplas 1270 e 1271), presenta un estilo máis directo e, asemade, máis pobre en recursos retóricos. Entre estes, os máis recorrentes no escritor berciano son a anáfora (vid., por exemplo, as coplas comprendidas entre a 144 e a 152) e a enumeración, con frecuencia esta última manifestada a través de repeticións sinonímicas (vid., *verbi gratia*, as coplas 731-741), tal e como era de agardar, pois estas sucesións de sinónimos prestábanse especialmente para a intención primaria coa que foi concibido o diálogo. O

mesmo poderíamos dicir das non menos habituais enumeracións de elementos pertencentes a un mesmo campo semántico, enumeracións das que encontramos un bo exemplo xa nas coplas situadas entre a 113 e a 118, onde encontramos abundantes nomes de peixes e mariscos.

Por outra parte, Sarmiento recoñeceu na arquivada epístola ao Padre Rávago, como xa temos mencionado, que perseguía un estilo rústico e pueril (Cfr. Sarmiento, Fr. M.; 2002c:11), similar no segundo caso ao demostrado por Luis de Góngora nun romance que comezaba:

Hermana Marica,
mañana es fiesta,
no irás tua a la amiga,
ni yo a la escuela.

En efecto, o bieito perseguíu un estilo rústico e pueril debido á verosimilitude da caracterización dos personaxes, de modo que estes exprésanse como correspondería naquela altura a calquera persoa da súa procedencia, idade e estamento. Por iso o autor bota man con asiduidade do recurso da comparación, posto sobre todo na boca dos rapaces máis novos (Xepiño e Minguña). Tal e como precisou no seu día Henrique Monteagudo (2002a:28), as comparacións consistirían na aplicación práctica no coloquio das ideas pedagóxicas de Sarmiento, de modo que para explicar algo descoñecido valeríase o personaxe da comparación con algún obxecto ou concepto coñecido. Nós concordamos por completo neste caso con Henrique Monteagudo (2002a:28). No entanto, si nos gustaría puntualizar que a comparación é o recurso máis utilizado para definición no ámbito coloquial, sobre todo (aínda que non só) nos nenos. Por este motivo, cremos que unha vez máis o criterio de verosimilitude debeu guiar (polo menos en parte) a escolla deste recurso.

Sarmiento posuía un estilo peculiar do cal as características expostas formaban parte como elementos destacados e fundamentais. Non se trata dun estilo rendíbel no ámbito literario, nin tampouco doado de imitar, xa que require un gran dominio da lingua, sobre todo no que respecta ao campo da semántica. Con todo, contará Frei Martín cun insigne seguidor, que non é

outro que o autor d' *A Gaita Gallega...* (1853) e o primeiro editor sarmentino: Xoán Manuel Pintos.

4.g) *Diálogos dos Esterqueiros*:

4.g.1) Aspectos xerais:

De 1807 datan dúas pezas parateatrais protagonizadas por personaxes comúns e concibidas a causa dun mesmo feito histórico. Estamos a falar, como non, do *Primeiro Diálogo dos Esterqueiros* e do *Segundo Diálogo dos Esterqueiros*, creados ambos os textos con toda seguridade pola mesma man. Foi Xosé Ramón Barreiro o descubridor e o primeiro transcritor desta serie de diálogos (Cfr. Álvarez, R.; 2008:954), os cales permanecen custodiados no Fondo Barreiro Fernández-López Morán da Real Academia Galega, sendo editados por primeira vez no ano 2008 (practicamente douscentos anos despois da súa escrita) no volume titulado *Papés d'Emprenta Condenada* (vid. Aneiros, R.; 2008:27-48). Indica Xosé Ramón Barreiro nesta obra (vid. Aneiros, R.; 2008:27) que os folios manuscritos en que se conteñen estas conversas foron escritos por Antonio Benito Fandiño, xa que a súa inconfundíbel caligrafía enche as ditas follas. Con todo, puntualiza este investigador:

Pero moi ben podería ser unha copia realizada por Fandiño dunha obra de Freire Castrillón, que era un experto nos temas curiais e do Cabido compostelán. Na súa desmesura parécese moito a outra composición anónima, en castelán, titulada *Cabalgada*, que se conserva inédita e que Murguía non dubida en atribuírlle a Freire (Aneiros, R.; 2008:27).

Os diálogos critican o nepotismo practicado por Rafael Múzquiz no tocante á designación de postos no arcebispado compostelán. De aí que Barreiro Fernández afirme que talvez fose Manuel Freire Castrillón o autor dos *Diálogos dos Esterqueiros*, xa que era bo coñecedor dos asuntos relacionados coa curia deste arcebispado. Mais esta hipótese non convenceu demasiado a Rosario Álvarez (2008:969), quen puxo de manifesto que “a análise lingüística canxa mal coa posible atribución a Freire Castrillón, sempre no suposto de que sexa el o autor do «Artigo comunicado» de 23 de xuño de 1813”. Pola súa

parte esta estudosa sinala, en función das súas características lingüísticas e biográficas, a Manuel Acuña e Malvar como posíbel creador dos diálogos, pois era coñecedor dos feitos narrados e acérrimo opositor de Rafael Múzquiz (Cfr. Álvarez, R.; 2008:970), tal e como podemos ler na súa obra de longo título publicada en 1813 e coñecida como: *La Constitución Violada y Mala Fé Guardada...*¹¹⁷. Malia isto, esta mesma investigadora reconece *ibidem* que Manuel Acuña e Malvar fora recluído en 1803 por Rafael Múzquiz na Cartuxa de Aniago (Villanueva del Duero, Valladolid) e que, por tanto, non estaba presente en Compostela no ano 1807, xa que non tornaría a Galicia até 1808, con motivo da guerra antinapoleónica.

A noso parecer, a lingua do creador dos *Diálogos dos Esterqueiros* é extremadamente similar á de F. R. A., autor de *Conversa no Adro* (1813), sendo común a estes diálogos a utilización do <h-> antietimolóxico para a terceira persoa de singular do presente do verbo ser (“he”), o uso indiscriminado da gheada e da gueada (o cal semella responder a continuas hipercorreccións), utilización de fórmulas de oralidade idénticas,... De todos os modos, de momento tampouco podemos afirmar radicalmente que F. R. A., identificado por Carballo Calero (1983:16-17) con Antonio Rúa Figueroa, fose o creador dos diálogos que neste apartado nos ocupan, pois estas características talvez puidese reunilas calquera compostelán da época.

Mais fose quen for o seu autor, si semellan algo máis diáfanas as datas en que foron elaborados os *Diálogos dos Esterqueiros*. Tendo en conta os feitos neles reflectidos, Xosé Ramón Barreiro afirma que a serie “foi escrita entre o 16 de febreiro de 1807 (data da elección de Ros Medrano como doutoral) e o 13 de marzo de 1807 (data en que o arcebispo Múzquiz lle dá posesión canónica)” (vid. Aneiros, R.; 2008:27). Dado que o escritor xa coñecía todos os

¹¹⁷ O seu título completo é: *La Constitución Violada y Mala Fé Guardada: ó Bien Sea La Punible, Injusta, Despótica, Tumultuaria, Grosera, Escandalosa, Temeraria, Ratera, Atrevida, Extravagante, Cismática, Ridícula, Provincialista, Quixotesca, Intempestiva, Záfia, Degradante, Farolera, Clandestina, Godoyana, Anti-Política, Anti-Religiosa, Anti-Constitucional, Anti-Canónica, Anti-Patriótica y Nula Posesión de Quatro Prebendas que Ha Dado el Cabildo de Santiago en 24 de Marzo de 1813 por Contemporizar con el Arzobispo.*

sucesos relacionados coa toma de posesión de Ros de Medrano, a cal xa se producira no final do *Segundo Diálogo dos Esterqueiros*, nós diríamos que a segunda parte da serie foi escrita con posterioridade ao 13 de Marzo de 1807.

O exercicio do nepotismo levado a termo por Rafael Múzquiz chegara até límites practicamente insospeitados. Xa apuntamos en parágrafos anteriores que o arcebispo conseguira varios postos de importancia para os seus parentes e amigos navarros e manchegos, feito que sementou no episcopado o escisión do bando galego, o cal a partir dese momento opúñase ao dos foráneos. En Febreiro de 1807, opositaron a doutoral Andrés Gil Villaverde (que contaba co favor do arcebispo Múzquiz) e Manuel Ros de Medrano (apoiado polo bando dos galegos). Durante a votación da oposición houbo empate entre os dous candidatos, polo que lle correspondía a praza segundo as normas establecidas a Ros Medrano, xa que era o máis vello. Esta é a orixe do conflito que inspira os diálogos, pois Rafael Múzquiz negouse nun primeiro momento a recoñecer a Ros Medrano como doutoral. De aí que os días en que tiveron lugar os acontecementos permitisen, repetimos, que Xosé Ramón Barreiro Fernández puidese establecer as posíbeis datas en que foron realizados os textos.

Canto á época do ano en que foron escritos os diálogos, Rosario Álvarez (2008:960) afirma ao respecto que: “A relativa brutalidade dalgunhas pasaxes fai pensar nun contexto transgresor, como o entroido, en que a procacidade e as referencias escatolóxicas serían máis doadamente asumíbeis polo público”. Igualmente, traza esta investigadora unha posíbel conexión entre o *medeiro* ou *escabicheiro* do Entroido vigués e mais un hipotético *esterqueiro* do Entroido compostelán. Con todo, recoñece a propia Rosario Álvarez (2008:961) que os *Diálogos dos Esterqueiros* non puideron seren creados durante o Entroido, xa que o mércores de cinza en 1807 caeu a 11 de Febreiro. A noso entender, o ton contestatario dos diálogos non difire demasiado do doutros testemuños dos Séculos Escuros ou do mesmo Prerrexurdimento, polo que os textos poderían ou non inserirse dentro dun ambiente carnavalesco, pois a sátira social na nosa literatura, por moi dura que fose

(lembramos, por exemplo, as cantigas medievais de *mal dizer* ou o teatro dos séculos XVII e XVIII), nunca foi exclusiva do Entroido.

4.g.2) Personaxes:

O *Diálogo dos Esterqueiros* conta unicamente con dous personaxes que poderíamos cualificar como *in praesentia*, cuxos nomes son Diego de Carbia e Pedro Abelleira. Segundo Rosario Álvarez (2008:955), Carbia “é un topónimo da Ulla, que dá nome a unha parroquia de Vila de Cruces e a senllos lugares das freguesías ribeirás de Cora e Santa Cristina de Veá (A Estrada)”. Así mesmo, asegura que tanto Carbia como Abelleira son apelidos moi habituais na bisbarra situada ao Sur de Compostela.

Preséntanse estes actantes como se foren o *yin* e o *yang* da cultura budista; como se foren Templanza e Concupiscencia, os cabalos do famoso relato do auriga de Platón. Abelleira comeza os dous diálogos triste, decaído e alporizado; mentres que Carbia, pola súa parte, sempre consegue calmalo, sempre encontra unha boa razón ou as palabras adecuadas para temperar o ánimo do seu amigo. Incluso cando Abelleira encontra o exceso nos seus comentarios Carbia pon freo ás súas verbas. Malia o dito, tamén podemos dicir que Carbia é excesivamente curioso, de modo que con frecuencia procura turrarlle da lingua ao seu interlocutor coa finalidade de coñecer todo sobre os sucesos narrados por Abelleira quen, ao ser esterqueiro do palacio arcebispal, coñece de primeira man todos os asuntos relatados. Non en van, entre o versos 480 e 482 do *Segundo Diálogo dos Esterqueiros* afirma Abelleira dirixíndose ao seu compañeiro:

Vos conocès pouca xente:
ben se ve que non tripastes
os palacios que eu tripèi,
(...)

E é que Carbia era labrego, e como moitos campesiños da época vivía pechado no seu hermético mundo campestre, aínda que en ocasións se desprazase a Compostela, como deducimos dalgúns comentarios do primeiro

diálogo e como apreciamos de xeito claro no segundo. O boca a boca funcionaba, xa que logo, como o máis eficaz (e, a pesar da existencia de xornais, no rural daquela altura practicamente o único) medio de comunicación.

Mais pese á curiosidade de Carbia, o labrador é retido con frecuencia polo esterqueiro cando tenciona abandonar a conversa por mor da necesidade de realizar algún tipo de labor, tal e como vemos no seguinte extracto do primeiro diálogo:

CARBIA: Voucheme daqui tirando
á dar de comer os bois.
ABELLEIRA: Agardà un pouco, é direivos
outra cousa que agora pasa,
(...)

O carácter de Abelleira, por outra parte, é por veces tenso e por veces calmo, tal e como se o autor quixese metaforizar un enxame ou unha colmea, e utilízase o seu apelido con dobre sentido. Trátase dun home educado e afábel, como demostra nos versos situados entre o 61 e o 86 do primeiro diálogo, nos cales fala do seu encontro con Rafael Múzquiz; mais tamén dunha persoa sumamente vingativa, tal e como podemos apreciar neste versos do segundo diálogo:

O que eu quixera ver
era que a este Arsobispo
lle desen unha somanta.

Se antes afirmabamos que unicamente contan os textos con dous personaxes *in praesentia*, debemos agora referir que o número de personaxes *in absentia* é moito maior. Como acontecía no *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos* de Frei Martín Sarmiento, o feito de ser o diálogo crónica de sucesos reais implica a existencia dunha ampla cantidade de personaxes mencionados e dos cales obtemos información a través da conversa entre Abelleira e Carbia. A modo de curiosidade, diremos que no *Primeiro Diálogo dos Esterqueiros* encontramos aludidos máis de 33 personaxes e, no *Segundo Diálogo dos Esterqueiros*, sobre 48, algúns deles xa aparecidos no anterior, como era de agardar. Como consecuencia de funcionaren os diálogos a modo de crónica, a

maioría dos citados e/ou descritos existiron realmente. De todos os modos, a análise da maior parte destes personaxes vai ligada indisociabelmente ao comentario da acción, polo que procederemos en sucesivas liñas ao estudo a este nivel de cada un dos textos.

4.g.3) A acción do *Primeiro Diálogo dos Esterqueiros*:

A acción do *Primeiro Diálogo dos Esterqueiros* xira practicamente en exclusiva en torno aos antecedentes e aos problemas formados por Rafael Múzquiz debido á obtención da praza de doutoral por Manuel Ros de Medrano. O citado conflito xa aparece referido no paratexto que precede este primeiro diálogo:

Rabioso el Arzobispo de Santiago p[or] no haber logrado la Prebenda para su querido Andres, despachò parte de sus familiares, y entre ellos le tocò la china à su Estercolero Pedro Abelleira, y dandole el Pesame (como era regular) su Compadre Diego de Carbia, se sabe que pasò entre ellos dos la siguiente conversacion (vid. Aneiros, R.; 2008:27-28).

O arcebispo Múzquiz desexaba que Andrés Gil Villaverde obtivese o grao de doutoral, feito que non chegou a acontecer. Por isto, en vinganza, despediu das súas funcións a varios dos seus serventes, entre eles o seu esterqueiro Pedro Abelleira. Este paratexto inicial non só introduce o diálogo, senón que como veremos resume parte do seu contido. Deste modo, a acción do texto principia *in media res*, co esterqueiro decaído despois da súa exoneración. O seu compadre Diego de Carbia soubo da perda do emprego do seu amigo, e por iso interrógao sobre as causas da mesma na súa primeira intervención. Abelleira négase nun primeiro momento a narrarlle os motivos ao seu compañeiro, pois afirma¹¹⁸:

Non vos estou para contos:
reloucovos con delor,
e à nada teño apetènsia.

¹¹⁸ Todos os extractos desta serie de diálogos reproducidos neste traballo foron obtidos da edición ofrecida en *Papes d'Emprenta Condenada*. A non ser que especifiquemos o contrario, todas as citas de diálogos do século XIX serán extraídas do mesmo volume.

Porén, finaliza por acceder ante a insistencia de Carbia, de xeito que contará a partir dese instante todo o que sabe sobre os trapos sucios de Rafael Múzquiz. Resulta significativo a este respecto que Abelleira sexa o esterqueiro, pois o seu oficio permítelle coñecer toda a “sucidade” (empregando o termo con dobre sentido) que habita entre as paredes do palacio arcebispal. Constitúe esta circunstancia, en definitiva, unha metáfora ben acaída, xa que este personaxe fará públicas as tramas tecidas na casa do prelado.

Así pois, mercé ao esterqueiro coñecemos que o estado anímico de Rafael Múzquiz chegaba no principio da obra ao grao de extrema alteración, tal e como lemos na segunda intervención do citado personaxe:

(...)
que està moito contra todos,
tèñeno tan enfadado
que brema, tembra, è patèa,
relouca, è berra que afonde,
vota pola boca *espumas*¹¹⁹,
ten tal rabia è bufa tanto
que fai temor os cristianos.

En tales circunstancias encontrou Abelleira ao arcebispo cando entrou no palacio coa intención de realizar o seu traballo. Parece ser que unha vez ao mes ía á casa de Múzquiz para recoller “ò polvo”, o cal sempre llo “tiña xunto” o lacaio “detrás da cama”. Nesta ocasión, cando petou na porta, ninguén lle respondía nin ninguén saía a abrírlle, causa pola que decidiu entrar na vivenda. Nun momento dado, o esterqueiro tropeza co arcebispo, que viña acompañado das xentes da casa, “todos tristes e calados”. Abelleira, despois de realizar os cumprimentos de cortesía propios da época, preguntou polo esterco da vivenda, coa finalidade de recollelo. Mais a reacción de Múzquiz traducíuse en insultos e berros cara ao seu criado, chegando ao punto de expulsalo do palacio. Neste instante da narración aproveita o autor a ocasión para comparar negativamente a Múzquiz con Malvar e Vallejo (anteriores señores de Abelleira), realizando un eloxio do segundo:

¹¹⁹ As cursivas de todas as citas extraídas dos *Diálogos dos Esterqueiros* figuraban así na edición de referencia. vid. Aneiros, R. (coord.) (2008:27-48).

(...) mais nunca
tiben tal esplicason
con ningun dos outros Amos.
Malvar è ó S[eñ]or Vallejo
sempre me quixeron moito
¡miña xoya! aquel Señor
non berraba con ninguen,
dabame sempre è decote
una gran cunca de caldo,
ou bo taliso de pan,
è moitas veces un trago.
¡Aquel si que xa era Amo!

As razóns da comparación son evidentes. O texto, como sabemos, ía dirixido contra o por daquela vixente arcebispo, de maneira que a comparanza con Vallejo déixao en mal lugar. Así mesmo, Múzquiz aparece retratado como un home irascíbel e interesado, que unicamente pensa en si e nos seus. Todo o contrario de Vallejo, quen parece ser non dicía unha palabra máis alta que a outra e, para maior causa de loanza, tiña un trato amábel e caritativo cos seus criados.

Pasados uns días, Abelleira tornou ao palacio coa intención de recuperar a súa praza e de coñecer os motivos da actitude do dono da residencia. Mais o seu posto xa fora concedido a un mozo por mediación dun vello “que trai peluca è medalla” e que “decote foi Amigo/do meu Amo su Selensia”. Semella claro que o escritor está denunciar un “simple” caso de nepotismo, mais pronto excede esa liña cando argumenta por medio de Abelleira:

O Rapas no he moita cousa,
pero ten una Hirmansiña
bonita como una prata,
seique p[o]r eso lle fixo
ó empeño tanto ó vivo,
que aunque Vello sempre tubo
á sua [sona] ben verde,
decote foi conversible,
é amigo das Garridas.

Semella diáfano que o autor está a pór ante os ollos do lector un caso de tráfico de influencias a cambio de favores sexuais¹²⁰. Se esta xa é unha

¹²⁰ Repárese que esta rapaza, como a Dominga d’A *Casamenteira* (1812) de Antonio Benito Fandiño, vese forzada a se prostituír a cambio da prosperidade económica do seu irmán. É evidente que Fandiño coñecía os *Diálogos dos Esterqueiros*, pois como dixemos as copias dos

acusación en por si grave, o seu impacto debería ser enorme naquela época (no caso de que o texto se chegase a facer público), xa que a persoa implicada era un alto cargo civil, pois fora “Conseguiero /alà muy serca do Rey”. E aínda por riba, parece que esta era unha práctica habitual, confirmada pola intervención de Carbia situada a seguir desta. Pouco máis sabemos deste home agás a súa descrición física (“piqueno, Cara mirrada,/pero con todo anda teso”). Cos presentes datos, e respecto da identidade deste personaxe, diremos que á nosa cabeza veu en primeiro lugar a imaxe de Manuel Godoy, quen tiña o cargo de rexedor perpetuo da cidade compostelá e, así mesmo, tivo sempre grande fama de mullereiro. Aínda así, hai tres indicios que desbotan este pensamento. E é que Godoy en 1807 non era vello (contaba con corenta anos), nin tiña cara mirrada e, sobre todo, en Marzo de 1807 é de supor que estivera exercendo as súas funcións na Corte e non en Compostela tomando parte nun asunto desta índole. Segundo puidemos investigar, o único conselleiro de Carlos IV (por esas alturas xa ex conselleiro, como o personaxe do Vello) que cumpre estas condicións é José Moñino e Cuadrado, Conde de Floridablanca. Con todo, a súa vinculación ao arcebispado compostelán talvez sexa bastante cuestionábel.

Proseguindo co argumento do diálogo, explica Abelleira os motivos do enfado de Rafael Múzquiz, cuxa orixe radica na súa vontade e posterior frustrada tentativa de lle conseguir a Andrés Gil Villaverde o grao de doutoral. Preséntase xa desde o primeiro momento Gil Villaverde como un home incompetente, causa pola que o arcebispo tivo que visitar máis de catorce cóngos coa intención de subornalos a fin de conseguir votos favorábeis na oposición para o seu escollido:

textos que chegaron a nós son da súa man. Ante isto, xorden dúas interrogantes: as copias efectuadas por Fandiño son anteriores ou posteriores a 1812? E de seren anteriores, inspirouse Fandiño neste texto ou trátase dunha coincidencia provocada por unha hipotética recorrencia do tema nos ámbitos liberais? Aínda poderíamos manexar unha outra hipótese, un chisco inverosímil, que consistise en crer que Fandiño mudou a partir de 1812 a súa fala dialectal polo modelo interdialectal que emprega nos escritos por el producidos a partir deste ano (no cal aparecen, até onde coñecemos hoxe en día, os seus primeiros textos galegos), de modo que poderían ser estes diálogos unha creación fandiñana, polo que estaríamos ante un tema recorrente na obra do propio escritor.

(...)
pideulle à todos ò voto,
á uns p[o]r Maria Santisima
á outros p[o]r S[a]n Gosef,
á outros co as maus ergueitas,
é á outros de rodillas,
á uns mandouille lampreas,
á outros ofreseu Curatos,
(...)

De todos os modos, o creador da obra critica que os subornos son unha práctica habitual no país, independentemente da condición social, tal e como deducimos das seguintes palabras de Abelleira:

(...)
pro pasouche mais traballos
dos que eu pasei co meu Pepe
pro libertar do sorteo:
eu con duas onzas ò Medeco
que dixo que tiña Asma,
é ò Audante media
arroba de bo chiculate,
tiben a cousa amañada.

Así pois, pon de manifesto o escritor a existencia de fraudes por parte dos médicos e dos seus axudantes nos diagnósticos dos rapaces en idade militar. No século XIX era bastante frecuente que as familias que quixesen librar os seus mozos dos deberes militares botasen man de parte do seu capital destinándoo ao suborno do médico, quen daba fe de que “padecían” algún tipo de enfermidade ou de deformación física que lles impedise acudir á súa obrigación de servizo militar. As quintas, que debilitaban por completo a economía rural galega, serán un dos cabalos de batalla da maioría dos poetas do Rexurdimento, especialmente por parte de Manuel Curros Enríquez.

Mais retornando ao tema dos subornos, cóntanos Abelleira que algúns dos cóngos que quixo comprar Múzquiz “non quixeron seder”, pois alegaron motivos de conciencia. Ante isto o arcebispo realizou sen éxito unha fracasada tentativa de coaccionalos. Non obstante chegou finalmente o proceso de oposición, celebrado na capela da Soidade da catedral compostelá. É neste momento onde encontramos unha comparanza entre Gil Villaverde e Ros de Medrano. O primeiro, segundo Carbia, gastaba modos de “Padre Meseonero”. Parece ser que era imposíbel entender o contido do seu

“sermón”, de modo que conclúe este personaxe: “estou a deser que perdica/mellor que el ó meu Cura”. Deste xeito, en resumidas contas, insinúa o labrego que Gil Villaverde non debera ser nin doutoral nin cóengo, xa que non é quen de superar a un crego de aldea; un sacerdote que, por tanto, ficaba nos chanzos inferiores da pirámide da xerarquía eclesiástica e gozaba dunha consideración social menor.

Logo da exposición, o personaxe denominado como o Vello fixo o relato dos cóengos que hipoteticamente apoiarían o favorito de Rafael Múzquiz e descubriu que incluso sobran catro votos, polo que decidiu preparar unha gran celebración en homenaxe a quen el cría que sería o novo doutoral. Porén, toda esta festa ficou truncada o día das votacións, pois gañara a praza “un Gallego moi capàs”, que non era outro que Manuel Ros de Medrano. Contraponse, xa que logo, a incompetencia do foráneo á capacidade do noso conterráneo, de maneira que o escritor persegue que o receptor se identifique coa súa postura, favorábel ao predilecto do bando dos galegos.

As consecuencias da votación do tribunal da oposición pagáronas algúns dos criados do arcebispo, que foron expulsados do seu posto de traballo. Así, alén de Abelleira Rafael Múzquiz tiña a intención de despedir a un tal Hichaso (Ychaso, no segundo diálogo) e a un tal Regalado (Rigalado, na outra parte da serie). Igualmente asegura o esterqueiro que debera ser despedido o secretario Xuan Romero, quen a seu parecer “he ó que ó merece/mais ben que todos” os outros, pois segundo deducimos el axudou o arcebispo nas súas xestións.

Semella que aquí podería finalizar a exposición do conflito, e de feito Carbia así o entende, causa pola que se despide afirmando que ten de lle dar de comer aos bois. No entanto, Abelleira reteno e prosegue o seu relato. Asegura o esterqueiro que Múzquiz negábase a lle conceder o grao de doutoral a Ros de Medrano; primeiro non abríndolle a porta todas as veces que o favorito dos galegos o visitou para lle solicitar a súa toma e posesión, despois expóndolle de modo directo que non lla outorgaría. Ante isto, compara esta situación Abelleira cun episodio que lle acontecera a el mesmo

cando era cativo, pois cando estaba en idade escolar un compañeiro de estudos seu gañáralle un premio, obtendo unha pelota. Abelleira enfadárase por non a conseguir el, e por iso quitoulla. O mestre, cando foi coñecedor dos feitos, castigouno con “catro asoutas de bo puño”.

Con todo o arriba exposto, o autor persegue pór de manifesto a actitude irracional de Múzquiz, pois asegura a través de Carbia que o seu é un comportamento propio dun neno e non dun arcebispo de Compostela. De todos os modos, Ros de Medrano quixo encontrar na Xustiza o seu “mestre”, xa que presentou unha queixa ante as instancias xudiciais coa finalidade de conseguir a súa toma de posesión.

Na parte final do diálogo, critica o creador do texto por medio de Abelleira todos os beneficiarios da política nepotista de Múzquiz:

(...)
que todos son uns birotos,
tesos coma garabullos,
non saudan á ninguen,
é falan mal dos Gallegos,
é quixeran eles ser
tan honrrados como eu son,
con sacha, socos, é sesta,
sirolas, é sayo de lan.
Sabe Dios ó que pasaron
antes de entrar na Galicia:
nunca comeron ò caldo
quente como acà se come,
é á sensia deles he tanta
como á do teu faco ruso;
(...)

Os estranxeiros que ocupan cargos no arcebispado menosprezan os galegos, mais realmente non acadan o seu nivel de honradez, pois exercen en postos de importancia malia a súa escasa competencia e enriquecécese á custa do pobo. A aparencia, a condición social e o territorio de orixe non determinan, xa que logo, as calidades humanas dun individuo, a pesar dos tópicos e das consolidadas inercias desprestixiadoras por daquela xa seculares.

Para concluír a conversa, Abelleira quéixase de que perdeu “solo aquel honor de ser/Esterqueiro de Palacio”. Porén, semella para nós sumamente interesante a contestación dada por Carbia, coa que finaliza o diálogo:

Eso heche ó vento, compadre;
ó conto he ter que comer,
p[ó]rq[u]e no mundo en que estamos,
non hay mais que apetecer,
ser decote home de ben,
é cagàvos en Palacio.

Debido á tesitura socioeconómica padecida pola Compostela (e pola Galicia) deste período, pouco importa estar empregado con un ou outro amo, senón que o verdadeiramente importante é poder gañar a vida dun modo digno. Con esta ensinanza despídense os dous amigos, tal e como especifica o paratexto que encontramos ao final do *Primeiro Diálogo dos Esterqueiros*. A continuación da historia encontraremos na segunda parte da serie.

4.g.4) A acción do Segundo Diálogo dos Esterqueiros:

Preto dun mes despois do primeiro diálogo, Carbia e Abelleira encóntranse casualmente na cidade compostelá, tal e como nolo fai saber o seguinte paratexto:

Pasando una de estas tardes el Autor del Diálogo de los Estercoleros por la Calle de Pitèlos, hallò á Pedro de Avelleira, que estaba al parecer tomando el sol, al tiempo que subia la cuesta de Sar Diego de Carbia. Luego que viò este à su compadre se dirige à el, y abrazandole empieza una graciosa conversacion, que por la diversidad y rareza de noticias juzgò digna de escribirse, y asi lo hizo en la manera siguiente.

Esta introdución presenta para nós un grande interese, pois por primeira vez un autor utiliza o artificio de asegurar que escoitou a conversa a uns paisanos que entre eles falaban. Este é un recurso similar ao que xa utilizara Zernadas e Castro en *Trinca Tridente: Tacón, Malvar y D. Jayme* e que podemos encontrar noutros textos deste tipo debido ao seu valor práctico, xa que por un lado axudaba a exculpar o anónimo autor ante as autoridades (no caso de que estas lograsen coñecer o nome da persoa que entregara o diálogo ao prelo) e, polo outro, creaba un efecto de verosimilitude con finalidade propagandística, pois son membros do pobo os que se lamentan das inxustizas expostas e, por conseguinte, o resto dos compoñentes das camadas populares deben apoiar activamente as denuncias expostas nos diferentes diálogos, xa que son

proclives aos seus intereses. Xa Sarmiento no seu *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos* botou man (como xa no seu momento apreciamos) dun artificio similar, só que naquela ocasión era un personaxe quen cumpría a función de transcritor do coloquio, o cal desbota a utilidade do anonimato, utilidade que, por outra banda, el non precisaba, sendo as causas disto xa expostas no apartado correspondente.

Despois desta pequena paréntese, retomamos a análise do *Segundo Diálogo dos Esterqueiros*. Unha vez encontrados Carbia e Abelleira, o segundo quéixase do primeiro por non ir visitalo (e por non lle dar nin sequera sinais de vida) despois de que mantiveran a primeira conversa. O labrador explícalle entón que non tivo tempo porque un dos seus almallos estivo para morrer, e porque tivo a muller (a “Minjota”) enferma de febres e os seus fillos con bostelas. Vemos nesta enumeración gradativa un aspecto típico da sociedade tradicional galega, xa que Carbia semella conceder maior gravidade ao feito de que o almallo estivese a piques de falecer. E é que a importancia dos animais era tan crucial para economía rural da época que, se as enfermidades das persoas non revestían gravidade, o coidado do gando tiña preferencia sobre o da xente. A razón é evidente: o enfermo, así tanto durante a súa convalecencia como unha vez recuperado, precisaba comer, mais non habería alimentos para el se os animais non podían cumprir as súas funcións no traballo da labranza ou no da gandería. De aí que o autor do diálogo poña ante o receptor (seguramente atendendo a un criterio de verosimilitude) este trazo propio da nosa sociedade campesiña.

Retomando o fío da acción, observamos que Abelleira descúlpase co seu amigo por pensar mal e exponlle as causas da súa actitude. Parece ser que desde que deixou de ser o esterqueiro do palacio arcebispal sofre un enorme rexeitamento social. Os seus veciños xa apenas falan con el e dispénsanlle un trato diferente porque cren que perdeu “unha grande conveniencia”. Así pois Abelleira, como esterqueiro da residencia do arcebispo, posuía un certo capital simbólico entre os seus veciños, o cal perdeu asemade o seu emprego.

Mais non era tan beneficioso ser esterqueiro de Rafael Múzquiz xa que este, aproveitando o seu *status* eclesiástico:

(...) decòte
tibo aquel xenio xesteiro
de andar daquí prali,
calexando noite e día
por entre Frades e Monxas
e por outras moitas partes
donde come, caga, e mexa;
(...)

Deste modo “sempre vos estan valeiras/as secretas da sua casa”, e o pouco esterco que de alí puido extraer era de tan mala calidade que botaba perder as colleitas. As críticas vertidas contra o arcebispo nesta parte do texto crémolas tan evidentes que apenas precisan de explicación. Deducimos así por un lado que Múzquiz abusa da súa posición para vivir á conta dos frades e das monxas, feito que resultaba nocivo para a economía do pobo (representada a través do suceso de Abelleira), pois estaba a pagar tributos eclesiásticos destinados unicamente ao enriquecemento persoal e supremo do arcebispo.

Noutra orde de cousas, apreciamos no anterior diálogo que Múzquiz e mais o personaxe denominado como o Vello prepararon unha festa co obxectivo de celebrar a obtención do grao de doutor por parte de Andrés Gil Villaverde. Para a ocasión mercáranse biscoitos, rosquillas, varias botellas de viño da mellor calidade e foguetes. Coñecemos agora que a bebida e os doces foron consumidos nunha festa realizada co gallo do nomeamento de Manuel Godoy como Gran Almirante, o cal tivo lugar precisamente en 1807. No entanto, os foguetes foron gardados coa intención de cometer unha estafa á que máis adiante nos referiremos.

A seguir do exposto, relata Abelleira unha manobra deseñada por Rafael Múzquiz para se vingar da vila. Parece ser que foron percorridas no seu nome vinte e catro freguesías das aforas de Compostela, escollendo de cada unha delas unha rapaza virxe en idade de casamento, ás cales lles prometeu o arcebispo unha dote cando fose celebrada a súa voda. Primeiramente, levounas a escoitar misa con música á igrexa de San Martín,

malia a negativa inicial do deán. Logo, foron cear a palacio. Mais tratouse dunha cea do máis pobre dado o lugar en que foi ofrecida, pois o menú compúñase dunha:

(...) cunca
de papas, de hervellas brancas,
despois macallao con ovos,
unha gotiña de viño,
e mais un pouco pantrigo.

De aí que Carbia afirme que, a excepción do pantrigo, o mesmo dá el de merenda cando ten unha malla. Mais a artimaña de Múzquiz radica no feito de que estas mulleres nunca recibirán a dote porque hipoteticamente nunca casarán, xa que:

(...) entre todas non hay unha
que eso faga na sua vida:
¿quen diablo ha de casar con elas
si son mais feas que o Trasto?
unhas estabanvos tescas,
outras estan opeladas,
e outras... ¿Quen sabe o que ti[ñ]an?
(...)

Desta maneira, tendo presente a importancia da que gozaba a beleza na nosa sociedade tradicional, unida á maior porción de mulleres que polo xeral había nas aldeas respecto á de homes, facía vaticinar que esas mulleres nunca contraerían nupcias, polo que toda a manobra quedaba reducida a un estrataxema do prelado concibida coa finalidade de se vingar do pobo. Por outra banda, e sen abandonar este episodio, Carbia interrógase sobre as causas da exclusión das rapazas da cidade. A resposta de Abelleira é do máis sorprendente, xa que afirma que as mozas alén de pobres debían ser virxes, e a pesar da ampla poboación feminina que había en Compostela, ningunha reunía estas dúas condicións. E é que a parecer deste personaxe:

(...) como decote chove
non vos pode haber donzellas,
por que esta he unha Neviña
que co a humedà non se garda.

Baséase o autor, como facilmente podemos apreciar, no antigo tópico que apuntaba á promiscuidade sexual das mulleres que habitan en espazos urbanos, utilizado en plan burlesco e satírico coa intención de conseguir a

hilaridade entre os receptores do texto. O mencionado prexuízo, que se remontaba a séculos atrás, subsistía aínda na Galicia do primeiro terzo do século XX, tal e como demostra a peza dramática de Gonzalo López Abente titulada *María Rosa* (estreada en 1921).

Deixando agora por un momento o comentario da acción do diálogo, realizamos unha pequena paréntese a causa da seguinte intervención de Abelleira, extractada a seguir:

Ò xeito, ò xeito co eso:
estànos a xente escoitando;
non sea que perda o crèto
polas vosas faladuras.

Rosario Álvarez (2008:958) considera que estes versos constitúen unha fórmula de captación da atención do público, pois o diálogo sería lido en voz alta nalgún evento e as citadas palabras irían referidas ao auditorio. Nós consideramos perfectamente lexítima esta interpretación, coa que chegamos a concordar. De todos os xeitos, tamén barallamos unha outra hipótese. Na nota introdutora deste *Segundo Diálogo dos Esterqueiros* o autor aseguraba que presenciou a conversa, e que ficou tan impresionado por ela que decidiu reproducila. Por esta razón podería ser que esta intervención se referise ao propio creador do diálogo, que se revelaría como un personaxe máis *in absentiae*.

Despois desta pequena digresión, proseguimos co argumento da conversa entre o labrador e o esterqueiro. Continúa o segundo a súa relación de sucesos referíndose a unha estafa realizada por Múzquiz. Como xa mencionamos uns parágrafos atrás, o prelado gardara os foguetes que mercara para a festa incelebrada de Gil Villaverde. Narra Abelleira que ordenou o arcebispo a un tal Ortega a realización dunha recadación de fondos encamiñada teoricamente á merca de foguetes para o festexo das Ordes. Na dita colecta reuniron “hastra uns dosentos/pesos duros”. Unha vez chegado o día das festas, Múzquiz mandou botar os fogos que xa tiña, de modo que aproveitou para si os douscentos pesos.

Tras dunha pequena crítica a Gil Villaverde debida ao encargo dun retrato de si mesmo destinado a ser colgado na porta da catedral xunto co dos bispos (e o cal nunca foi exhibido debido a que nunca obtivo o grao de doutoral), a conversa deriva cara á toma de posesión de Ros de Medrano. Xa sabemos polo primeiro diálogo que o galego pediuna por Xustiza, debido a que Múzquiz negábase a darlla. Asegura Abelleira que o secretario do xulgado non accedeu a recoller a denuncia, e incluso chamoulle ao novo doutoral “mal insinado/e outras cousas peores”, derivando isto nunha “loita/que por pouco van os pelos”. Ante esta tesitura, deu queixas Ros de Medrano ante o deán, quen convocou unha xunta extraordinaria en que todos os membros tomaron parte en contra de Rafael Múzquiz agás o beato Angulo (un home que finxe practicar a caridade), polo que escribiron os compoñentes da xunta unha epístola ao arcebispo en que reclamaban a celebración do acto de toma de posesión de Manuel Ros de Medrano, de xeito que a Múzquiz non lle quedou máis remedio que ceder nas súas pretensións. Dada esta circunstancia, desexan os personaxes que participan na conversa que o novo doutoral asuma o seu cargo canto antes, pois no seu lugar estaba con carácter interino Xoán de Oliva, reitor da Universidade, quen por causa das irregularidades por el cometidas estaba enfrontado co alumnado e cos catedráticos.

Canto ao tema da exoneracións, parece ser que os únicos que perderon o seu traballo foron Abelleira e Hichaso, pois Xuan Romero conseguiu finalmente conservar o seu emprego e a Regalado:

(...)
desealle Suselènsia
que salise de Palacio;
¿e sabes o que el fasia?
poñía o dedo na boca
e disialle, chitón:
e co esto fixoo calar,
e foi quedando na casa.

Ninguén coñece os trapos sucios dunha casa mellor que os criados, de modo que este tiña suficientes “armas” para derrotar o seu señor no campo da extorsión, pois “algunha cousa vos fixo/Suselènsia a sua vista”. Así pois,

preséntanos o autor unha ironía do destino, xa que Rafael Múzquiz pasou de ser coaccionador no primeiro diálogo a extorsionado no segundo.

Finalmente, coñecemos por Abelleira que os cóengos incoaran un proceso contra o arcebispo (provocado pola súa actitude cara a Ros de Medrano) que aínda estaba por resolver no momento de redacción deste *Segundo Diálogo dos Esterqueiros*. Así conclúe o texto, en cuxa parte final Carbia e Abelleira cítanse para manteren unha terceira conversa. Porén, non nos consta que esta serie tivese máis partes.

4.g.5) Espazo e tempo:

Se ben dá a impresión de que os diálogos desenvólvense en tempo real, o feito de seren narracións de acontecementos verídicos xa pasados complica un chisco a análise dos diálogos a nivel temporal.

Para comezar, non sabemos canto tempo transcorreu entre a expulsión de Abelleira do palacio e o principio da conversa, xa que a exoneración do esterqueiro tivera lugar, segundo Carbia, “ò outro día”. Si coñecemos que o enfado de Múzquiz co seu servente produciuse un luns, e que Abelleira acudía a recoller o esterco do arcebispo unha vez ao mes. Así mesmo, transcorreron tres días entre o feito mencionado e a visita de Abelleira ao palacio co obxectivo de recuperar o seu emprego. As referencias temporais son a partir dese momento imprecisas no *Primeiro Diálogo dos Esterqueiros*, agás dúas excepcións: a oposición tivo lugar un xoves pola mañá e a exposición de Gil Villaverde durou preto de hora e media e, por outra banda, a conversa produciuse o día despois da negativa explícita de Múzquiz de lle outorgar a toma de posesión a Ros de Medrano:

(...)
foi moitas veces alá
é nunca che lle abreu á porta;
pero *onte*¹²¹ craramente
lle dixó que non lla daba
(...)

¹²¹ Subliñado noso.

Respecto do *Segundo Diálogo dos Esterqueiros*, sabemos polo paratexto que tivo lugar nunha tarde, e por Abelleira que pasara “sèrca dun mes” desde a anterior conversa. Coñecemos tamén que a festa en que foron consumidos os produtos mercados para a frustrada celebración da consecución do grao de doutoral por parte de Gil Villaverde ocorreu en Marzo, pois foi despois de que Manuel Godoy obtivese o título de Gran Almirante. Igualmente, os fogos das Ordes foron botados dous días antes do diálogo (“nautronte”) e os dous amigos despedíronse ao final do texto “hastra a primeira”. O resto de referencias temporais son ou ben evidentes (por exemplo, a cea coas vinte e catro virxes transcorreu nun serán) ou ben sumamente imprecisas.

Tampouco sabemos nada do lugar en que se desenvolve o *Primeiro Diálogo dos Esterqueiros*, mais si coñecemos que a segunda parte da serie transcorre en Compostela, xa que no paratexto inicial menciónase que Abelleira estaba tomar a raxeira do sol na rúa Pitelos e que Carbia viuno mestres subía a costa do Sar. A indefinición espacial é, como podemos apreciar, moito menos acusada que a temporal, aínda que tamén patente. Fálase das aldeas, ou da aldea de Abelleira, ou das vinte e catro freguesías situadas nos contornos da cidade compostelá, mais nunca aparece no texto o nome das ditas aldeas e freguesías. Non obstante, achamos múltiples referencias ao palacio arcebispal, a San Martín e á catedral (así tamén a partes desta, como o pórtico ou a capela da Soidade). Tamén achamos unha alusión á Coruña, urbe en que estaba o apoderado de Manuel Ros de Medrano. De todos os xeitos, esta é unha mención marxinal, xa que a acción dos diálogos apenas traspasa as fronteiras de Compostela.

4.g.6) Métrica:

Vaian estas últimas liñas do comentario dos *Diálogos dos Esterqueiros* dedicadas a realizarmos unha moi breve mención á métrica destes dous textos. Ao longo dos 498 versos que compoñen o *Primeiro Diálogo dos Esterqueiros* encontramos un uso practicamente exclusivo do octosílabo. No

entanto, nos 567 que compoñen o *Segundo Diálogo dos Esterqueiros* achamos unha irregularidade métrica maior, co predominio do octosílabo mais tamén con versos de 6, 7 e 9 sílabas, situación seguramente debida a erros de computación por parte do autor ou do copista, talvez provocados por unha certa e hipotética celeridade na redacción da obra.

Tampouco semella que o escritor seguise un patrón fixo para a rima. Nalgunhas ocasións encontramos a este nivel o esquema: a, b, c, d, e, f, f, d, b; mais este non é común a todas as estrofas, de xeito que con relativa frecuencia pode verse alterado.

5.g) *Proezas de Galicia*, de Xosé Fernández Neira:

5.g.1) Aspectos xerais da obra e información sobre o autor:

Sen dúbida un dos textos máis coñecidos da primeira metade do século XIX son as *Proezas de Galicia*¹²², escritas por Xosé Fernández Neira. O autor naceu na Coruña en 1790, e era empregado da fábrica de tabacos desta cidade nas datas en que estalou a guerra contra o francés. No ano 1809 foxe da urbe herculina por causa da chegada do exército napoleónico. É nese momento, en que contaba con tan só 19 anos de idade, cando pasou a formar parte do exército do Marqués da Romana, no cal destacou como soldado. Despois de combater en varios puntos de Galicia, foi ferido no transcurso dunha batalla. Unha vez liberado o país dos invasores en 1809, pasou a formar parte da Xunta de Galicia, en grao de oficial. Demostra despois de 1810 unha grande inclinación ideolóxica cara ao liberalismo, motivo polo que caeu na obriga de se exiliar en 1814 (ano da entronización de Fernando VII), tal e como indica Xosé Ramón Barreiro (vid. Aneiros, R.; 2008:53). Coa instauración do Trienio Liberal retorna a Galicia. Unha vez entre as nosas fronteiras, segundo o

¹²² O título completo, tal e como aparece no orixinal, é: *Proezas/ de Galicia,/ Explicadas baxo la Conversa-/cion Rústica de los Dos/ Compadres/ Chinto y Mingote,/ Por D. José Fernández y Neyra,/ Oficial que Ha Sido de Número de la/ Secretaria de la Junta Suprema del/ Serenísimo Reyno de Galicia, y Ac-/tual Tercero de la Contaduria de/ la Real Fábrica de Cigarros/ del mismo.*

investigador arriba citado, fóronlle encargadas “delicadas comisións como a liquidación das rendas da Inquisición, ocupación das temporalidades do arcebispo por abandonar a diocese, ocupación e administración dos bens dos realistas fuxidos” (vid. Aneiros, R.; 2008:53). A mesma Xunta nomeouno oficial primeiro da Deputación da Coruña mais en 1823, co principio da terceira fase do goberno de Fernando VII (a Década Ominosa), perde o seu cargo e é suspendido de emprego e soldo, feito que o deixou “nunha precaria situación económica” (Mariño Paz, R.; 1990:44). No entanto, en 1825 incorporárase a un posto na administración de Facenda.

Canto ás *Proezas de Galicia*, non existe entre os estudosos da literatura galega unha opinión unificada respecto das intencións perseguidas polo autor á hora da súa escrita. Ricardo Carballo Calero (1981:37) afirma que a obra foi realizada coa finalidade de alentar o pobo español na súa loita contra os exércitos napoleónicos, de modo que as xentes españolas deberían imitar o exemplo das galegas se querían liberarse dos invasores. Mais como indica Ramón Mariño Paz (1990:46), este obxectivo nunca contaría con resultados moi eficaces se temos en contra que as *Proezas de Galicia* exprésanse nun idioma descoñecido para a maior parte dos habitantes dos territorios aínda ocupados, polo que sería máis lóxico que estivese escrita en español (e non en galego) de ser esta a intencionalidade de Fernández Neira. Pola súa parte Ramón Mariño Paz (1990:44-45) considera nun primeiro momento que o diálogo foi escrito pouco antes da súa publicación, de xeito que se trataría unicamente dun texto de exaltación patriótica, escrito na lingua do país porque “no comportamento de Neira [hai] unha actitude algo madurada respecto do idioma galego e, por conseguinte, respecto de Galicia” (Mariño Paz, R.; 1990:45). Porén, o autor desta peza literaria fai gala constantemente da condición de español dos galegos malia que, como sinala o mesmo estudoso, debaixo da “súa sonora afirmación de españolidade parecía latexar un sentimento case inconsciente de galeguidade” (Mariño Paz, R.; 1990:50). Porén, o mesmo Mariño Paz (1990:45) rectificou a súa postura, pois asegura que o seu sentido da prudencia aconséllalle a teoría de que quizais Fernández

Neira fose escribindo notas sobre os acontecementos que ía presenciando, e que incluso é posíbel que lles fose lendo as ditas anotacións (redactadas en forma de relato) aos seus compañeiros de guerrilla durante o transcurso da Francesada, de modo que o texto sería escrito con intención de axitación popular, aínda que sería dado ao prelo cunha certa intencionalidade galeguista. Couceiro Freijomil (1952:69, II) e Xosé Ramón Barreiro (vid. Aneiros, R.; 2008:54) non entra neste conflito, e unicamente apuntan que se trata dunha obra propagandística de exaltación patriótica. A noso entender, este diálogo foi elaborado co obxectivo de dar a coñecer entre os galegos as proezas realizadas polo seu pobo ante a infamia exercida polo invasor francés. O propio prólogo confirma a intención de Fernández Neira de difundir os acontecementos sucedidos durante a Francesada:

Las noticias que he tenido, y lo que observé por mi mismo quando despreciando las comodidades de mi casa, y los emolumentos de mi empleo he abandonado todo por no estar baxo el infame yugo de los franceses, y transité la mayor parte de Galicia para presentarme en el Exército del Excmo. Sr. Marques de la Romana, como lo he verificado; *han sido para mi el estímulo mas grande que me ha obligado á referir baxo una conversacion rústica una pequeña porcion de la multitud de echos héroicos que hasta ahora ignoran muchas personas, y harán eterna la gloria de mis caros compatriotas los Gallegos*¹²³.

Así pois, preséntase *Proezas de Galicia* como o canto en prosa á gran epopea do pobo galego, co obxectivo de combater o xa coñecido complexo de auto-odio dos nosos conterráneos. As xentes da Galicia foron quen de se liberaren dun potente inimigo a pesar da súa inferioridade inicial polo que, como prosegue o propio Fernández Neira, deben ser considerados heroes “para admiración y modelo de la posteridad”. Deste xeito, semella que o escritor simplemente tivo a vontade de relatar as grandes fazañas do noso pobo para memoria e exemplo das xeracións posteriores, as cales deben imitar a valentía e a fortaleza dos seus antepasados. Por tanto, si estariamos ante un texto de excitación patriótica (galega), mais o seu carácter publicístico non tomaría o camiño da axitación dos civís contra o exército invasor, senón o do orgullo polo territorio de orixe e polos logros conseguidos a nivel colectivo polos seus habitantes. Cumpría *Proezas de Galicia*, xa que logo, unha función similar á que

¹²³ Subliñado noso.

poderían desenvolver os romances españois de enxalzamento dos cristiáns elaborados durante o proceso de expulsión dos musulmáns da Península Ibérica escritos con inmediata posterioridade aos feitos acontecidos (lémbrense os romances creados após da batalla de Covadonga), ou incluso á d’*Os Lusíadas* de Luís de Camões (1572), no sentido de constituír unha loanza dunha epopea colectiva. Con todo, no caso da peza galega, como era de esperar debido á época en que foi realizada, prescínlese do elemento mitolóxico e bíblico. Trataríase, pois, do máis claro antecedente d’*Os Calaicos* (1894) de Florencio Vaamonde Lores ou d’*Os Eoas* de Eduardo Pondal, só que desta vez o autor non utilizou o verso nin caeu na obriga de se remontar a un pretérito remoto, senón a un pasado practicamente inmediato.

Mais as fazañas relatadas en *Proezas de Galicia* non son sucesos tan memorábeis desde a perspectiva actual. Ricardo Carballo Calero, quen xa trataba o texto como adscrito ao xénero do diálogo, afirmou que: “Es notable que un lector sereno de hoy deja la lectura de este diálogo con la impresión de que los métodos de lucha de los gallegos eran más atroces que los de los franceses” (Carballo Calero, R.; 1983:15). Tamén Carlos Martínez Barbeito (1984:22) reparou neste mesmo aspecto, aínda que puntualizaba: “non se pode alpuñar da súa actitude [da de Fernández Neira] xa que tampouco os franceses se andaban con contemplacións”. Dezaseis anos despois M.^a C. Rios Panisse indica respecto deste tema:

Hai tanto desprezo polos “gabachos”, tanta satisfacción (case sadismo) ó matalos, que a actuación que realizan moitos dos nosos paisanos resulta censurable e dá desexos de poñerse ó lado francés. Os inimigos caracterízanse polos seus abusos sexuais, de comida e bebida, polo roubo e dispendio que fan dos bes dos galegos e polo seu aspecto ridículo e a súa fala risible. Preséntanse, esencialmente, como parvos e covardes, cheos de gula e luxuria. Pero os galegos non posúen as virtudes contrarias, senón que son gabados por sanguinarios e insensibles. Tamén a desconfianza e a malicia dos guerrilleiros contrasta coa inocencia dos “gabachos”, que se comportan como se estivesen entre amigos ou como se a súa forza fose tan poderosa que ninguén lles puidese facer mal. Só a actuación de Monforte é digna de ser considerada brutalidade comparable á galega que se ve no resto do relato (Rios Panisse, M.^a C.; 2000:116).

En efecto, os franceses son caracterizados como persoas detestábeis, mais contrariamente do esperábel neste tipo de textos, os galegos non son en aparencia idealizados. E dicimos en aparencia porque debemos ter en conta

que o contexto e a concepción dos valores non era a mesma que a que podemos ter na actualidade, polo que non debemos perder nunca de vista a perspectiva histórica. Consistían as actuacións dos galegos na defensa da patria e da relixión fronte aos invasores franceses, portadores dos ideais tolerantistas (inadmisíbeis para o groso dos católicos deste período) derivados da Revolución Francesa. Os membros do clero xustificaban o asasinato de membros do exército napoleónico por ser este realizado presumiblemente en defensa da palabra de Deus. Os franceses xa non eran persoas no imaxinario do galego medio desta altura: eles eran o inimigo, o “outro” irreconciliábel. Por isto as brutalidades e atrocidades cometidas polos galegos non son censurábeis para calquera conterráneo noso de 1810. Nada máis lonxe disto, pois en cambio a súa actitude respondía a un simple reparto de xustiza. Os fillos de Galicia son feros no combate, defensores da relixión, da patria e dos valores tradicionais, temerosos de Deus até o punto de lles obrigaren a dicir confesión aos militares que despois asasinarán, pois tal e como apunta Xosé Ramón Barreiro (2009:150-151), os poderes eclesiásticos pedían “bravura mais tamén misericordia”. Para un galego da primeira metade do século XIX, non precisaban maior idealización, pois isto convertíaos en heroes que loitan de modo constante a prol da liberdade. De aí a cita que precede o prólogo: “Omnia vincit labor”, o traballo supera todo tipo de adversidades, e a dilixencia é unha calidade idealizadora para aquel que a posúa.

Por outra banda, a transmisión de semellantes proezas merecía ser por completo intelixíbel para os receptores, fose cal for o punto do país en que habitasen, causa pola que encontramos despois do prólogo a seguinte advertencia:

La diversidad que se observa en la pronunciacion y significacion de términos en cada una de las siete Provincias del Reyno de Galicia, me ha precisado á omitir muchos, que ciertamente no se entenderian, y solo me valí de aquellos mas claros aunque del país, á fin de que con la mayor facilidad puedan todos comprender su lectura (vid. Aneiros, R.; 2008:55)¹²⁴.

Resulta curioso que Fernández Neira recoñeza que utiliza unha variante lingüística interdialectal, e éo máis aínda que asegure usar os termos “mas

¹²⁴ As cursivas son do orixinal.

claros aunque del país". Deducimos así que o autor, como Frei Martín Sarmiento, tiña a vontade de crear unha especie de variante *standard* do idioma galego, baseada principalmente a nivel semántico e construída cos termos que el apreciaba como os máis xenuínos do noso territorio. É até certo punto lóxico que Fernández Neira quixese acometer esta empresa. Como xa mencionamos en parágrafos anteriores, o creador de *Proezas de Galicia* combateu en varios puntos do noso territorio durante a guerra contra o francés. Decataríase conforme ía chegando a novos lugares das variedades diatópicas que presentaba o idioma en cada un deles e, por isto, temendo que nalgũa das antigas sete Provincias do Reino de Galicia (pois semella Fernández Neira asociar división política con variante dialectal) non o entendesen, decidiu escribir a súa obra nunha linguaxe que superase a diferenzas léxico-semánticas existentes na Galicia de principios do século XIX.

Para concluírmos con este percorrido xeral polos aspectos contextuais que rodean o texto, e antes de nos somerxer de cheo na súa análise, non podiamos deixar de nos referir ás diferentes edicións das que gozou *Proezas de Galicia* ao longo da súa historia particular. A *editio princeps*, como xa dixemos, data do ano 1810, e foi publicada na Coruña pola Imprenta de Vila. En 1893, Andrés Martínez Salazar deu ao prelo unha nova edición, impresa na urbe herculina pola súa propia editorial (Andrés Martínez, Editor) e retocada no relativo ás diferentes variantes gráficas. Case 90 anos despois, en 1984, a editorial Bibliófilos Gallegos deu á luz en Pontevedra unha impresión facsimilar do orixinal de 1810, dotada dun estudo introdutorio a cargo de Carlos Martínez Barbeito. Xa en 2008, aparecería unha nova edición no volume *Papés d'Emprenta Condenada*, que é a que nós manexamos para este traballo. Con todo, queremos especificar que *Proezas de Galicia* non estivo esquecida entre 1810 e 1893, entre 1893 e 1984 e entre 1984 e 2008. Dentro destes tres períodos encontramos tres edicións parciais en Antonio de la Iglesia (2006:203-204, I), no volume *Prosa Galega III* da Cátedra de Lingüística e Literatura Galega da Universidade de Santiago de Compostela (1976:13-16) e en Pilar García Negro e Anxo Gómez Sánchez (1996:15-19). Aínda así, no

caso da última mencionada os autores tomaron como fonte a anterior en lugar do texto (Cfr. García Negro, P. e A. Gómez Sánchez; 1996:19), o cal crea unha imaxe irreal da obra, que pode levar a pensar que os ditos parágrafos son os únicos merecentes de seren extractados.

5.g.2) Personaxes:

Como ben deixa explícito o título completo da obra, no diálogo interveñen unicamente os “compadres” Chinto e Mingote. Trátase de dous personaxes tipo, utilizados con posterioridade por Galo Salinas nos paliques da súa *Revista Gallega* (Cfr. Carballo Calero, R.; 1981:38). Son dous homes rústicos, cun sentido enraizado da defensa da propiedade que os leva a aplicar a lei do talión (o cal apreciamos noutras mostras literarias galegas, como é o caso do poema de Rosalía: “A xustiza pola man”), defensores dos valores relixiosos, morais e sociais tradicionais. Podería tratarse de calquera home de mediana idade que vivise no medio rural naquela época, de modo que calquera receptor do diálogo que cumprise as mencionadas características de sexo, idade, procedencia e tempo podería perfectamente identificarse con eles. A primeira impresión que destes paisanos obtemos condúcenos a pensar que son crueis e sanguinarios. Mais nunca podemos esquecer que a acción de *Proezas de Galicia* remítenos á fase máis dura dunha cruenta guerra. Perder este aspecto de vista levaría á descontextualización das situacións e dos personaxes.

De todos os modos, malia o anteriormente dito, si podemos trazar algunha diferenza entre Chinto e Mingote. O primeiro é máis impulsivo, máis primario, e déixase levar principalmente polos seus instintos. Pola contra Chinto é un pouco máis racional e calculador, talvez debido a que xa conta unha certa idade, tal e como deducimos do feito de que teña dous fillos con anos suficientes como para seren recrutados polo exército español. O seguinte lance, situado contra o final da obra, exemplifica ben o que vimos de afirmar:

MING[OTE]: Que he tal à tristeza que teño desque estou imposibritado de matar franceses, que apenas como nin durmo, è pareceme que si agora tibera diante anque fose un exercito de les, iba alá decontado.

CH[INTO]: ¡Mira que adefecio! à moitos lles sucede ò mesmo, è eu sò un deles; pero por non ver os destragos que fixseron, vale mais que se estean por alá (...).

Mingote, como podemos apreciar, bota en falta a acción provocada polo estado de guerra, feito que conduce a alteracións no seu comportamento. No entanto Chinto soségao, e afirma que debido ás atrocidades que fixeron máis valería que os franceses non tornasen a pisar chan galego. Mingote déixase levar polas normas ditadas pola súa impulsividade mentres que Chinto, a pesar de compartir as mesmas ansias que embargan o seu compañeiro, valora as consecuencias dos seus desexos.

Mais como é habitual neste tipo de textos, a nómina de personaxes non fica limitada aos que toman a palabra, senón que contamos cun gran número de personaxes *in absentiae*. Temos, por exemplo, o enviado alemán e o compañeiro de Mingote que o matou, o xuíz, Cristovo (que lle prendeu lume á súa propia casa con militares napoleónicos dentro), o emisario que daba noticia da chegada dos franceses á aldea e que advertía (baixo a ameza de queimar todo o lugar) que os habitantes da mesma deberan permanecer nela para lles seren servís (motivo polo cal foi asasinado), o frade e os 49 homes que tiña baixo o seu mando, o home que acolleu a Chinto e foi obrigado a ir á fonte descalzo e chovendo á procura de auga para os cabalos de tres oficiais franceses que se hospedaban na súa casa, o soldado español que lle axudou a el e a Chinto a derrotalos, a costureira que estivo a piques de ser violada por un soldado napoleónico, o mozo que impediu que isto sucedese, o crego que asasinou (xunto co seu criado) os soldados inimigos que ceibaron os seus paxaros, a muller que (unha vez sabedora de que o seu marido caera en combate) exclamou a súa mágoa por non ter un fillo “para que dese asua vida pola Relixion, è pola Patria”, os fillos de Chinto, Fuco,... e poderíamos seguir coa enumeración de personaxes ficticios. Ora ben, presenta para nós maior interese o tratamento dos reais. Un dos máis citados é o mariscal Soult. Preséntase como un home fachendoso, que desprestixia o inimigo e que confía na superioridade do seu exército. Isto exemplifícao ben a seguinte

pasaxe. Nela fálase do frade que reuniu 49 homes co obxectivo de resistir os ataques do exército francés. Soult chegou a se sentir acurrallado por esta milicia, de modo que asegura Mingote:

(...) ¿ti bes como brua un xsabalín cando se be acosado dos càs? pois asi dice que che bruaba, è pateaba ese Sul, è que falaba “Une Fraire con cinconte omi tenibii el atreviman de facer frent aun exsercite vitorioso, como el de moa: esti seti farsa futre, è de afusilé tuti.”

Compárase o militar transpirenaico, pois, cun porco bravo ferido, que reacciona agresivamente ante as acometidas dos galegos. Con todo, a pesar da especie de francés españolizado e aitalianado en que se expresa tanto el como o resto de personaxes da súa mesma procedencia (utilizado con finalidade humorística, como os híbridos lingüísticos utilizados no teatro e nos vilancicos), descrito por Carlos Martínez Barbeito como “francés macarrónico entreverado de ridículo italiano”, entendemos que Soult considera que as súas tropas son superiores. Por isto a seu xuízo o acto de lle facer fronte aos invasores era todo un “atrevemento”, pois tratábase dun “exército vitorioso”, capaz de reducir e fusilar a todo aquel que loitase na súa contra. De todos os modos, o autor reconece a súa intelixencia e a súa capacidade para a estratexia:

(...) foi ó picaro de Sul, è tomou as alturas de Larouco è Baldeorras, único paso que tiñamos, è de tal forma che son que un ome que está no alto ceibandoche ùn-a pedra derriba ùn-a ducia.

Non merece a mesma consideración por parte de Fernández Neira o mariscal Ney, pois cae en todas as emboscadas que ao seu exército tenden os galegos. Preséntase o militar francés como un home incapaz, irascíbel e medoñento, tal e como exemplifica o seguinte fragmento:

(...) ¿pero si viras à Ney? espumaba pola boca mais que ò mar, è desque veu que todas as tentativas que facia para pasar eran coma botar ó aire à pólvora, nonlle faltava sinon tirarse un tiro, è á fe que si se detuvera un pouco mais, pode que non fose necesario, porque dun matamoslle ò cavalo, è doutro tiramoslle ò sombreiro da cabeza, è vendo èl que acusa non era chanza pegache à fuxsir jira de Jesus! ò mesmo que un touro cando ò aferretan, è à sua imitazon ò resto da division fixso ò mesmo...

Existe, pois, un claro antagonismo entre Soult e Ney, antagonismo que achou correspondencia na realidade. Segundo Xosé Ramón Barreiro (2007a:86), os biógrafos de Soult defíneno como un “cortesán vil” e corrupto, como un home

ambicioso e sen escrúpulos. Ney, pola súa vez, parece ser que non destacaba pola súa intelixencia. Era vaidoso e sanguinario, infantil e susceptíbel, dotado dunha preocupación extrema pola súa reputación que o levaba a cambiar con facilidade de idea respecto calquera asunto. De todos os modos si tiñan algo en común: “un odio profundo un contra o outro, quizais pola súa condición de «primadonnas» que un Napoleón, bo coñecedor dos defectos alleos, procurou sempre alimentar” (Barreiro Fernández, X. R.; 2007a:86).

Mais entre os franceses, como era de agardar, o militar que leva a peor caracterización é Napoleón. Se ben o curso é citado unicamente en dúas ocasións, a el encontramos referencias implícitas. Os soldados transpirenaicos son denominados polos galegos “diablillos” e, do feito de seren guerreiros comandados por Napoleón, extráese que o Bonaparte é unha especie de “demo maior”, xa que comanda tropas de “demiños”. Aparece retratado como o causante de todo o sufrimento relatado nesta obra, pois foi o iniciador da invasión, polo que a noso entender é facilmente considerábel a condición de “ente malévolo” que lle impón Fernández Neira.

Por outra parte, non só os personaxes reais mencionados no texto pertencen ao bando dos ocupantes, senón tamén ás tropas da resistencia. O máis significativo de todos eles, como era de agardar, é o Marqués da Romana. Sabemos polo prólogo que Fernández Neira serviu ás súas ordes durante a guerra, e que incluso chegou a destacar entre as filas do seu exército. Por isto, a súa caracterización é, por forza, a menos obxectiva de todas. É o Señor Romana (tal e como aparece denominado nalgúns puntos do diálogo) un home xeneroso e esforzado pola causa, capaz de pagar do seu peto “vestuario, municions è catro cañonciños”, mais tamén un excelente motivador, pois os seus homes “desque se vistiron è calzaron ardian de coraxe coma Tigres para ir à batirse”. É un destacado táctico, mais tamén un espléndido militar, que sabe escoitar e que acepta os consellos dos xenerais ingleses e portugueses. De todos os xeitos, a súa habilidade estratéxica non viría motivada unicamente polo seu talento natural, senón que aparece o

Marqués da Romana como unha persoa dilixente, que estuda milimetricamente os seus plans antes de levalos á práctica.

Non temos tantos datos do xeneral Mahy, de quen unicamente deducimos a súa prudencia; ou de Bernardo González, alcuñado Cachamuíña, descrito como un home valoroso, xa que sendo capitán avanzou entre o fogo inimigo para derrubar, xunto con outros, a porta de Gamboa, valéndose unicamente dun machado¹²⁵; ou de Mendizábal, caracterizado como un xenio no campo da estratexia; ou do xeneral Martinengo (pois del só nos din que deixou plantados os galegos en Monforte), ou de Munín (de quen só sabemos que acompañaba a Cachamuíña) e Pol (que acompañaba a Mendizábal). De Murillo (ou Morillo, segundo aparece denominado nalgunhas obras historiográficas) só nos di o texto que era Comisionado pola Xunta Central e que combatía con valor o inimigo, pois “ala iba os Franceses, é tirabase à eles, como rapaces à froita”. Si merece na opinión de Fernández Neira o xeneral Carrera maior consideración, aínda que a súa descrición sexa igual de vaga que a dos homes que acabamos de citar. Con todo este militar foi, a parecer de Mingote, un enviado de Deus:

(...) cando à terra estaba toda asi levantada trouxso Dios ò Xseneral Carrera con dez ou doce cañons grandes, è algu-a tropa, è pardiez arreglou à xsente de tal sorte, que xsa dempois era un Exsercito composto, porque se lle presentaron moitos oficias veteranos, è Rexsimentos.

Así, o xeneral Carrera (ou La Carrera, segundo lemos nalgúns traballos historiográficos), fusionando os civís combatentes con tropas que traía ao seu mando, foi quen de crear un exército compacto, ao cal se uniron oficiais retirados e algúns rexementos. Mais tamén este militar era unha persoa audaz e valente, exemplo dos seus soldados, de modo que asegura un dos personaxes: “;pero ò ver à axsilidad, è ò valor do Xseneral Carrera era un pasmo! è co seu exemplo no nos conociamos à nosoutros mismos”.

Até este momento fixemos un percorrido polos personaxes máis significativos de *Proezas de Galicia*. Mais se existe algún protagonista na obra, ese é o pobo galego, presentado como personaxe colectivo. Ningún dos

¹²⁵ É este, *a priori*, un feito verídico, do cal dan noticia Xosé Ramón Barreiro Fernández (2007a:70) e (2009:123), así tamén J. M. Osuna Rey (2008:59-60).

relacionados anteriormente podería lograr grandes fazañas se non for pola cooperación inestimábel das xentes da Galicia. Os *brigantes*, denominación outorgada polos franceses aos nosos conterráneos, son os causantes da vitoria final. Son astutos, valentes e fortes, tal e como exemplifica a seguinte pasaxe:

(...) pero nonche chegaba à mil omes, è eso desnudos, descalzos, è sin municions ¿pero quenche dixso ati que por eso estaban cobardes? ò contrario, que apesar de que abia en Villafranca un Rexsimento, composto de nobecentos è tantos omes, è todos cun-as barbas largas coma os Capuchinos, porque dicen que eran da guardia de honor de Napoleon; foronse è escolleronche us poucos da queles soldados bellos, (cos mais eran bisoños) è nun dacame acá esas pallas, de tal sorte os dispuxseron os Señores Mendizabal è Pol, que encerraron dentro do castillo os Franceses, è logo como che hai ali ùn-as bocas calles, mandaron asomar à tropa por todas elas, è como biron esto os gabachos, è que selles disparou un cañonazo cùn-a bala da doce, (porque non abia mais prebencion) pensaron que era un gran Exsercito, capitularonche, é entregaronchese prisioneros; pero cando eles souperon pouca xsente que eramos, è que non tiñamos municions, creo que se sacaron de rabia as barbas largas, con que parecian à aullar diabros predicadores (...).

Despois da lectura desta cita, non cabe dúbida de que o noso pobo sobresaee no diálogo pola súa valentía, intelixencia e capacidade de superación. El é o verdadeiro heroe neste conflito bélico.

5.g.3) A acción:

Se algo ten de característico *Proezas de Galicia* é o feito de que a acción esmague por completo a importancia da maior parte dos personaxes, exceptuando a daquel colectivo composto pola totalidade do pobo galego. É máis importante, xa que logo, a narración que os axentes que nela son aludidos.

A obra inicia co encontro entre Chinto e Mingote, que levaban cinco meses sen se veren por mor da confrontación armada contra o exército napoleónico. Pregúntalle entón o primeiro ao segundo polo transcurso da guerra nese lugar en que conflúen. Parece ser que á aldea chegaran vinte e catro franceses, que foron parar á casa de Mingote, onde consumiron sen mesura todas as súas galiñas, todo o seu viño e todo o seu mel; onde utilizaron o seu trigo e centeo para lle dar de comer aos cabalos, e onde as huchas e os asentos do labrego arderon nunha gran fogueira. Crea así

Fernández Neira un ambiente adverso e insostíbel para Mingote, de modo que persegue que o receptor sinta empatía por el. Unha vez chegada a noite, os franceses acurrallaron o propietario da morada e ordenáronlle que lles levase *piculinas* (mozas). Nun primeiro momento, Mingote négase ao acatamento deste mandamento porque pensaba que lle estaban a pedir galiñas, e a el xa non lle quedaba ningunha. Isto provocou que o campesiño levase unha malleira. Mais é verdadeiramente curioso que nesta pasaxe sexa introducido o tema lingüístico, pois asegura o agredido:

(...) fixsenlles señas (porque esto de tratar con xsente que non fala como os christianos, xsa ti me entendes ò traballo que è) que non tiña mais [galiñas] ¡quen tal lles dixso! pegaronme ùn-a soba, que nin aquelle deron à Christo: à la dempois que mo acabaron de espricar por señas, (que sempre eu pensaba que eran diabros porque che facian ùn-as caretas como ti xsa verias) (...).

Así, os galegos falan “como os cristiáns”, de modo que o autor está a sobrevalorar de maneira implícita (e non sabemos até que punto inconsciente) a lingua galega sobre a francesa. Dadas as circunstancias sociolingüísticas dun e doutro idioma naquel período, debemos entender que esta situación é debida sobre todo ao odio visceral cara aos transpirenaicos. Non obstante prosegue Mingote o seu relato do seguinte xeito:

(...) por berme libre deles, dixsenlles que lles iba buscar as Piculinas ¿pero non sabes ò que fixsen? bendome xsa sin cousa ningù-a, è que cando así comenzaban coas felecedades que decian, que tal seria ò ultimo; xsunteiche us cantos veciños, è cando estaban mais desprocatados (¡baya pareceme que estou na festa!) entramosche na casa, è á un por un lles fomos cortando as cabezas ¿que tal non fixsemos ben?

Chegou este personaxe, xa que logo, a tal situación de desesperación, que non tivo máis remedio que acudir aos seus veciños para se defender dos franceses. Extractamos este fragmento por dúas razóns fundamentais. Primeiramente, temos que o escritor presenta o caso de Mingote co obxectivo de xustificar a acción do pobo contra o invasor francés, xustificación que procura a complicidade non só con Chinto, senón tamén co público receptor, materializada de modo explícito a través da interpelación interrogativa: “¿que tal[,] non fixsemos ben?”. Prepara deste xeito Fernández Neira o camiño para o establecemento na mente do lector (ou do ouvinte, no caso de lectura

pública) da ecuación que iguala o levantamento contra os franceses co heroísmo e coa xustiza.

Por outra parte, Mingote excítase ao rememorar o asasinato de militares transpirenaicos, unha excitación a súa alegre e practicamente eufórica, de maneira que a lembranza dos feitos prodúcelle unha sensación similar á que o embarga durante o transcurso dunha festa. Esta actitude será unha constante ao longo de toda a obra. As causas da mesma xa foron explicadas en pasadas páxinas.

Retornando ao fío argumental do diálogo, Chinto apoia a actitude do seu interlocutor e dos seus veciños (“O mesmo que si Anxsel bolo dixera”) e interrógao sobre os cabalos. Parece ser que os equinos foron tamén asasinados. Eran instrumentos utilizados polos franceses, e por tanto debían correr a súa mesma sorte. Cargaron en carros de bois os campesiños os cadáveres dos homes e dos animais para levar ao río, mais a inminente chegada de máis soldados provocou que Mingote e os seus veciños fuxisen para o monte. Os militares, ao encontraren tal estampa, recuperaron os corpos dos seus compañeiros e prendéronlle lume a case todo o lugar. Unha vez retornaron os labregos ás súas casas (ou polo menos, ao que ficaba delas), encontraron cun veciño procedente das proximidades de Ourense, que loitara contra as tropas de Soult baixo o mando dun frade que tiña corenta e nove homes ao seu cargo. Non debe chamarnos a atención o feito de que un membro da Igrexa dirixise unha cuadrilla, xa que como indica Xosé Ramón Barreiro (2009:143-145), moitos cregos e frades comandaron alarmas durante a Francesada.

Despois da acción producida a causa dos sucesos acontecidos no fogar de Mingote os franceses botaron unha temporada sen pisar a súa aldea, aínda que si andaban polas súas proximidades. Mais pasados nove días apareceu un emisario francés. Sobre este incidente dinos Mingote:

Un dia de madrugada bemos chegar un Cabaleiro, que cuidamos que biña fuxsindo, como todos os dias chegaban Frades, Cregos, Señorás, nenos &c., cando nos ben coa embaixada de que no nos fosemos do Lugar que chegaban Franceses, sin que fixsesen à ningun mal, è que do contrario queimarian as casas !quen tal oyeu! amarramoscho, fixemoslle decir à confesion, è logo dimoslle pasaporte.

Temos noticia neste extracto das migracións realizadas por membros da comunidade civil cara a lugares máis seguros, práctica habitual e universal en medio de situacións caóticas como as guerras. Non obstante é para nós de maior interese un outro aspecto que apreciamos nesta cita. E é que o emisario foi obrigado a tomar confesión antes de ser asasinado. Este feito revela para calquera receptor galego de principios do século XIX, por un lado, a caridade da que fan gala estes aldeáns, pois permiten que este home (desde a perspectiva católica) salve a súa alma antes do inminente transo final; polo outro, revélanse os galegos como practicantes da relixión, motivo que conducía a pensar (dentro da mentalidade da época) que tiñan a razón da súa parte.

Na mesma xornada da morte do emisario chegaron vinte e dous franceses, dos cales oito foron aloxados na casa do xuíz e catorce na de Cristovo. Parece ser que este último atendeu o mellor que puido os seus hóspedes, dándolles de comer e de beber a fartar. Entrada a noite, fíxolles a cama con toda a palla que tiña na eira e, unha vez quedaron durmidos, prendeuille lume aos leitos e escapou da súa morada deixando os soldados encerrados. Dada a crueldade deste acto, Fernández Neira xustifícao por medio de Mingote do seguinte modo: “El è verdad que quedou sin casa, pero botou de conta que si dempois lla abian de queimar eles, tibo o gusto de que ardesen nela”. Fica agora na mente do receptor transformada esta actuación nunha acción xusta. Os oito hospedados na casa do xuíz tamén traspasaron esa noite o pórtico cara ao alén. Desde ese momento, ningún francés tornou ao lugar en que pasaron estes sucesos, aínda que transitaron polas súas inmediacións.

Mais unha vez liberados do exército invasor, Mingote e mais os seus veciños continuaron na loita, en milicias comandadas por “algus Cregos, è particulares”. Demostra así o autor a empatía destes paisanos que, se ben salvaran as súas propiedades e mais os seus seres queridos das poutas dos exércitos napoleónicos, continúan a combater co obxectivo de que todo o país

goce da mesma sorte. As prácticas da guerrilla son descritas por Mingote no seguinte parágrafo:

(...) è ibamosche ò camiño real, eùs poucos poñíanse tal como daqui un cuarto de legua, è si era pequeno numero de Franceses deixabamolos entrar, è os da diante empezaban ò fogo, è mentras ibamos outros por detras, è empezabamos à gritar como nùn-a montería, *rendibú, rendibú*, è coma eles bian tanta xsente, tiraban de armas, è poñíanse de rodillas para que no nos matasemos; pero aunque foran os que foran todos nos parecían nada à sede quelles tiñamos.

O procedemento empregado por esta guerrilla é similar ao usado polos cazadores nas monterías (tal e como recoñece o personaxe), o cal implica unha certa animalización simbólica do inimigo. Alén disto, como xa vimos, os galegos superan con astucia as adversidades derivadas da inferioridade numérica e de recursos respecto dos seus contrincantes. Mais por outra parte apreciamos o espírito de vinganza visíbel nos nosos conterráneos, que asasinan os seus rivais malia estaren desarmados e rendidos. Novamente a crueldade aparece retratada baixo o manto da xustiza, pois os galegos co seu comportamento vingativo trasladan aos franceses as mesmas actitudes que os franceses tiñan para con eles anteriormente. Lémbrese que os soldados transpirenaicos irrompían nas casas e agredían ás xentes desarmadas.

Existe, pois, un odio visceral aos franceses, o cal é trasladado ás persoas que lles prestan axuda, tal e como exemplifica este extracto:

(...) ¿Mingote, Mingote, cata aqui que dice este demonio? bolbin jè que decia! estabache co as maus lebantadas gritando “seti Aleman, seti Aleman christianus,” es dentonces espriqueille ò meu compañeiro que decia que era Aleman, è él dixsome jè que xsente è esa? respondille eu son os compañeyros dos Fra[n]ceses que beñen à axudalos; è salta ò meu compañeiro, (baya que me dou ùn-a gana de rir) ¿esos son os que eu busco? pois xsa que è Aleman que diga ò credo, que si fora Frances, nin astra eso lle deixaba, porque xsa estan condenados.

Non achamos moita documentación, alén deste testemuño de valor inestimábel, da axuda alemá a Napoleón. Mais esta non é nin moito menos inverosímil, xa que en 1809 os estados xermánicos e Prusia permanecían baixo o dominio napoleónico. Retornando ao fragmento arriba extractado, observamos como este transmite a idea de que todos os que colaboran cos franceses deben recibir o mesmo trato que un francés. No entanto ao xermano, por ser cristián, permíteselle que diga o credo antes de sufrir a

morte, non ocorrendo o mesmo cos militares de Napoleón, “porque [-na opinión deste personaxe-] xsa estan condenados”.

E se na obra os que apoian os franceses merecen o mesmo tratamento que eles, os que cooperan os galegos, como era de agardar, gozan dunha boa consideración. Cando Chinto pregunta a Mingote sobre o subministro de armas e de municións, o segundo contesta: “Un-as sacabamolas os Franceses, e outras dabannolas nos Portos de mar aquelas boas almas dos Ingreses, que Dios lles faga tanto ben como eles a nos fixseron”. En efecto, os británicos prestaron apoio aos insurrectos peninsulares co obxectivo de coutar a expansión imperial napoleónica. Como afirma Elías Durán de Porras:

Una vez declarada su oposición al nuevo régimen [o bonapartista], la Junta de Galicia decidió enviar emisarios a Inglaterra con el objetivo de pedir ayuda al único país que seguía siendo el más beligerante contra Napoleón. No fueron los primeros. Asturias había ya enviado dos representantes a Londres (Durán de Porras, E.; 2008:115).

En efecto, Xosé Ramón Barreiro (2009:87) dinos que a Xunta de Asturias negociara con goberno inglés un préstamo de 20 millóns para a formación dun exército que combatese as tropas francesas. A Xunta de Galicia, xa que logo, seguindo o exemplo asturiano, solicitou a colaboración británica. De todos os xeitos, unha vez concedida esta, a poboación galega padeceu as consecuencias desta alianza de tal modo que:

O día 9 de xaneiro [de 1809] Lugo recibiu o mariscal Soult case como a un liberador, tras os abusos cometidos polos ingleses. Outra cidade con dereito a votar en Cortes, Betanzos, que estivo a piques de sufrir -por parte inglesa- unha tremenda voadura no centro cívico, viu entrar aos franceses o día 11 (Osuna Rey, J. M.; 2008:41).

As tropas británicas, ao igual que as españolas, causaban nos lugares polos que pasaban as mesmas alteracións e tantos (ou maiores) danos que as francesas. De aí que algunhas das cidades máis importantes do país se rendesen nun primeiro momento sen apenas presentar resistencia. Non obstante, ao cabo duns días Galicia levantárase en armas contra os rexementos de Napoleón, debida tanto a factores económicos (coa chegada dos franceses non cesaron os estragos) como simbólicos, xirando estes últimos arredor da figura de Fernando VII (chamado “o Desexado”), monarca anhelado polas masas, que o consideraban como o rei lexítimo. O pobo galego

prefería continuar baixo o xugo español a ceder á invasión napoleónica e caer no dominio bonapartista. Isto motivou o cambio de consideración dos británicos, quen por axudar os galegos a se liberaren merecían, segundo Fernández Neira, o cualificativo de “boas almas”.

Mai non conseguían os nosos conterráneos o seu armamento unicamente de mans inglesas e dos cadáveres franceses. Así, Mingote describe a fabricación de canóns mediante troncos de árbores:

(...) dimos na traza de facer cañons ¿è sabes como? colliamosche un tronco de calquera arbol, escababámoscho por dentro cò seu oido, logo poñiamoschelle ùn-as abrazadeiras gordas de ferro, è desta sorte resistia hasta doce cañonazos.

A explicación deste proceso de elaboración de armas rudimentarias, de gran interese desde a perspectiva historiográfica, condúcenos unha vez máis á axilidade mental dos galegos, capaces de aproveitar ao máximo todos os recursos de que dispoñen. Por outra banda, a existencia destes canóns crea unha situación antagónica na acción da obra, pois asegura hiperbolicamente Mingote que cando “asi nos bimos, xsa nin à toda à Francia lle tiñamos medo”; mentres que os franceses tomaron tal pavor que “nin por Dios, nin por Xsudas querian subir à montaña, nin pelear cos *Brigantes*”. Deste modo, encontramos o exército máis poderoso do mundo naquela altura atemorizado por uns civís, fillos de Galicia, feito que afonda na exaltación patriótica da que fai gala o diálogo. *De facto*, agora eran os galegos os que camiñaban até oito leguas para se mediren cos exércitos de Napoleón, que fuxían por onde podían.

Acto seguido do arriba comentado, rememora Mingote a estratexia da voadura das pontes (que imposibilitaba o paso das cabalerías e das infanterías francesas), as rapinas que os galegos efectuaban nos bastimentos inimigos (tanto de provisións alimenticias como de armamento) e as mortes efectuadas durante os saqueos, “desorte que tan enfaenados andabamos que nin cuidabamos de semente, nin de nada, sinon pescar è saquear Franceses”, asegura o interlocutor de Chinto. Todo isto creaba unha situación de *stress* constante e de pánico extremo nas filas transpirenaicas.

Até aquí o primeiro relato das vivencias bélicas de Mingote, quen pedirá do seu compañeiro (antes de que el narre a acción de Ponte Sampaio) a exposición das súas experiencias. Conta entón Chinto que a súa muller acababa de falecer e que el, por non estar “nesta escrabitud dos Franceses”, decidiu partir para Ourense, pois tiña noticia de que os seus dous fillos, recrutados polo exército español, estaban alí. A súa chegada ás proximidades desta cidade produciuse case simultaneamente á arribada ao mesmo lugar de tropas transpirenaicas. Chinto encontrou alí cun bo home que o convidou pasar a noite no seu fogar, mais no instante en que a el chegaron encontraron na casa tres oficiais franceses. O dono do eido dirixiuse a eles cando os viu, mais os militares reaccionaron desposuíndoo da chaqueta, dos zapatos e dos botíns, “decendolle mil pestes, y que tuti ser dellos”. Os invasores, xa que logo, como fixeran na aldea de Mingote, apropiáranse de todos os bens habidos nas vivendas en que se hospedaban. Non contentos con descalzalo e desabrigalo, o propietario da vivenda foi obrigado a ir cos pés espidos e chovendo até a fonte á procura de auga para os cabalos, correndo Chinto a mesma sorte. O proceso repetiuse por oito veces. Mentres tanto, os oficiais ficaban “enchendose coma porcos de pernil, castañas, galiñas, è todo ò demais, é como naquela terra hay pouca leña, queimaron toda a madeira das divisions, deixsando rasa à casa”. Neste punto, como os receptores poderían pensar que a queima de madeira producírona os franceses coa intención de se quentaren despois de longas e frías xornadas de viaxe, Fernández Neira cédelle a palabra a Mingote, quen afirma: “Eso nono estrañès, que segun dempois soupen, era porque o fume non marchitara aquelas perlas asquerosas”. Deste xeito, acentúa o autor o egoísmo dos militares inimigos.

Unha vez os oficiais de Napoleón, completamente borrachos, foron durmir, Chinto e mais o propietario da casa saíron fóra para falaren, de sorte que encontraron cun soldado español que os induciu a matar os oficiais adversarios, colaborando el mesmo no seu asasinato. Como o homicidio de tres home bébedos resulta pouco heroico, introduce Fernández Neira a temática dos saqueos ás igrexas, pois asegura o interlocutor de Mingote:

“tratamos de rexistrálos, è encontramoslle moitos calis, patenas, relicarios è outras cousas de Igrexia emboltas en follas de Misales è escrituras, que dempois se restituiron”. Principia así o autor a callar na mente do receptor a imaxe de que os franceses eran inimigos da relixión, pois tomaban da igrexas os obxectos de maior valor e transportábanos envoltos en follas de misais, o cal constituía un dos peores agravios que podería sufrir un católico crente e practicante. No entanto, os galegos e mais o soldado español recuperaron e restituíron eses bens, de modo que para a mentalidade rural da época isto xustificaba todas as súas actuacións e poñía a razón da súa parte.

Por outra banda, o asasinato de tres oficiais franceses podería traer graves consecuencias para os civís, causa pola que cargaron os seus corpos nos cabalos que traían e guindaron os equinos que transportaban os cadáveres ao río Miño. Cando os seus compañeiros pasaron a recollelos, Chinto e mais o dono da morada comunicáronlles que xa saíran unha hora antes. Unha vez máis, os galegos superan as dificultades con astucia.

Debido ás inxustizas xa comentadas, e a outras de factor exclusivamente económico, como a requisa por parte dos franceses dos cartos destinados ao pagamento da contribución (o cal supuña un dobre gasto) ou o derrame da totalidade de viño que encontrasen (fonte de enriquecemento para moitos habitantes da zona), en Ourense “deuse en xsuntar xsente rabiosa coma serpentes por baixso da corda”, creándose así unha gran milicia inspirada no odio cara ao invasor.

Chinto partiu das proximidades da cidade ourensá para Monterrei, mais ao chegar a aquel lugar tivo noticia de que o exército español, despois dun ataque do Marqués da Romana, retirárase a Portugal “por ser moitos os Franceses”. Por esta razón Chinto decidiu camiñar cara ao Ribeiro. Neste punto aproveita Fernández Neira a ocasión para realizar a gabanza das xentes desta comarca, xa que alí non había militares napoleónicos “porque lles deron ùn-as entradas por tantas veces, que sirvieron de minorarlles en gran parte ò número”. Na zona do Ribeiro todo o mundo estaba implicado na loita contra o invasor, de modo que comenta o personaxe nun ton de estrañeza eufórica:

(...) pero eu bin polos meus ollos algùn-as mulleres acabando de matar os gabachos, cos maridos deixaban tendidos à medio morrer, ¿è ùn-a ome? quelle deron à noticia de cò seu marido abia morto nun ataque, ela mui resolta dixso; “quixsera ter tamen un fillo para que dese asua vida pola Relixion, è pola Patria, acabando co esas langostras.”

Chama a atención, nunha época en que o mundo das armas era androcéntrico, que as mulleres combatesen para vingaren os seus maridos. Ben é certo que en Galicia xa temos mitos de mulleres guerreiras desde o século XIV con María Castaña, seguida a finais do XVI por María Pita. Porén, eran estes casos excepcionais, polo que ao personaxe (e supoñemos que tamén ao autor) non lle deixou de sorprenden que as ribeirás loitasen contra os franceses mentres os corpos dos seus esposos permanecían no chan sen vida ou agoniantes. A mensaxe desta pasaxe é ben clara: a guerra non entende de sexos. Mais para nós é igualmente destacábel o feito de que unha muller expresase ao final da cita o seu lamento por non ter un fillo que dese a súa vida pola relixión e pola patria. Como indicou no seu día Ramón Mariño Paz (1990:47), as palabras da muller fan entender a patria e a relixión como elementos indisociábeis, de modo que a liberación da patria supoñía a defensa dos valores e crenzas católicas. Así os invasores, segundo este pensamento, querían impregnar Galicia de ateísmo e de laicismo, sendo asemade actantes de comportamentos considerados como sacrílegos. Para calquera galego desta altura tratábase dunha conduta intolerábel, que conduciría o país ao caos e ao “mundo às avessas” (como dirían os medievais), de modo que con isto por unha parte achamos unha nova xustificación para o levantamento contra os franceses e, pola outra, un novo enxalzamento dos galegos, pois impediron que impuxesen as súas intencións e vontades. Alén disto, os compoñentes das tropas de Napoleón son denominados “langostras”, de modo que son identificados cunha praga, pois calquera conterráneo noso deste período tería na mente ao ler estas liñas o episodio bíblico das dez pragas de Exipto, sendo a das langostras a novena.

Prosegue Chinto a súa narración afirmando que tivo noticia de que o exército español abandonara o país luso e tomara o camiño de Vilafranca, polo que o noso labrego decidiu avanzar cara a ese lugar. Alí encontrou as

tropas nunhas condicións penosas. E aínda así, baixo o mando de Mendizábal e Pol, lograron cercar a poboación e reducir un rexemento da garda de honra de Napoleón.

Continuando co seu relato, e a petición de Mingote, conta Chinto a frustrada interceptación duns coches escoltados por soldados napoleónicos en que, deducimos (a xulgar pola intervención anterior de Mingote), viaxaban deputados afrancesados. Con todo, sente orgullo o personaxe de que, pola súa acción e mais pola dos seus compañeiros, recuasen e tornasen a Castela, “deixsando por reliquia algus cáda-veres, è outras cousiñas”. E é que nas montañas do leste, o coñecemento do terreo outorgáballe vantaxe aos galegos, feito que minaba a moral dos exércitos napoleónicos, pois segundo Chinto “decianche eles: «ò futre dele leñe dela montan salite vali, muchi vali; tuti France estar perduti, muchi Brigan, muchi Brigan»”. O éxito das súas vitorias debíase ao sistema de alarmas, referido indirectamente por Fernández Neira nesta ocasión, e do cal achamos ampla información en Xosé Ramón Barreiro (2009:78-86). Mais tamén naquelas terras a tensión era tal por parte dos seus naturais que disparaba contra calquera que pasase por eses terreos, aínda que se tratase de militares españois, os cales eran aprisionados, encadeados e sometidos a un duro interrogatorio, “sin respetar charretas nin galons”. Os motivos desta actitude son comprensíbeis, xa que con estas actuacións pretendían asegurarse de que a persoa que vestise o uniforme de calquera exército amigo non fose en realidade un afrancesado infiltrado. Mingote asegura que na súa aldea seguiran este mesmo protocolo, e afirma: “foinos mui bo, que por moitos papeis, è correos que pescamos soupemos os seus prans”. Nunha guerra, todas as precaucións son poucas.

Chinto tomara de novo a dirección cara ao Ribeiro, e cando chegou ao Carballiño pasou a formar parte dunha milicia de galegos capitaneada por Cachamuíña, Munín, “è outros particulares, è Cregos”. A guerrilla partiu para Vigo, onde había un importante número de franceses. A vila foi entón cercada, e os galegos conseguiron penetrar nela mercé a que un grupo liderado por Cachamuíña, a pesar dos disparos inimigos, derrubou a porta de

Gamboa. Após disto, a milicia reduciu un grupo de catrocentos militares napoleónicos que viaxaban a Tui para reforzar as tropas situadas na localidade viguesa.

Despois destes acontecementos, Chinto partiu novamente á procura dos seus fillos. Nun dos lugares por onde pasou tivo noticia de que un crego e mais o seu criado mataran dous militares inimigos porque liberaron os paxaros do párroco. Como indica Xosé Ramón Barreiro (2009:141-143), era licitado polas autoridades eclesiásticas o asasinato de inimigos franceses, malia ser isto unha contradición do tratado *De Censuris*, que prohibía que os membros do clero collesen nas súas mans armas e matasen ou ferisen os inimigos. Por outra parte, xa mencionamos nalgunha ocasión neste mesmo traballo, Chevalier e Gheerbrant (1982:695) mencionan que os paxaros identifícanse cos estados espirituais do ser, mais tamén significan no plano simbólico as aves a relación entre o ceo e a terra e, por extensión, entre o divino e o humano. Tendo en conta isto, os canarios simbolizan nesta ocasión, a noso entender, o perpetuo fuxir da felicidade, mais tamén a perda de Deus, xa que o elemento que identifica a conexión entre a divindade e o home escapou. Os franceses, pois, renegaron de Deus, deixaron que desaparecese, e por iso son protagonistas escenas completamente censurábeis, como a frustrada tentativa de violación dunha costureira levada a termo por un soldado. A verosimilitude do noso razoamento semellan corroborárnola as seguintes palabras de Chinto:

Cando estaban nùn-a ponte facendo ún-a guerrilla enemiga fogo con outra nosa, pasou ùn-a muller fuxsindo, è salese decontado un frances tras dela, è dempois que fixso ò que quixso volveuse para à guerrilla, cuidado que ò vin po los meus ollos, è tamen andar un oficial frances à sabrazos co eles para que abanzasen, porque xsuro abrios temblaban de medo: aora considera que cando coa morte à vista, ofendian à ira de Dios tanto ¿que non farian noutras occasions que puidesen?..

Durante o seu periplo o personaxe foi parar a Monforte. Había previsión de que as tropas do xeneral Mathieu viaxasen cara a ese territorio polo que, segundo Chinto, o xeneral Martinengo ordenou que os galegos dispuxesen o preparativos precisos para a defensa do lugar, pois el chegaría coas súas tropas para cubrilos. Porén, asegura o noso rústico: “estiben dia è

medio agardando polo Sr. Martinengo”, quen nunca chegou. Este feito semellan avalalo os propios documentos da época. Xosé Ramón Barreiro Fernández (2007a) extractou dous fragmentos das partidas de defuntos escritas despois dos sucesos de Monforte polo párroco de Santa María de Penela e Santa Mariña do Monte onde encontramos referencias ao abandono de Martinengo. Reproducimos a seguir estas dúas citas:

Todos los cuales fueron muertos y sepultados según va referido, conforme a las noticias que he podido tomar en tanta confusión, y desorden y estando yo fugitivo, despues de asistir como una hora larga al pié del cañón en Monforte, resistiendo al enemigo como uno de los diputados de la Junta de Armamento de Lemos contra la Francia, por el nombramiento del Coto Viejo y aprobación del General en Jefe Marqués de la Romana y *cuya resulta fue en vano por haber faltado el auxilio de más de 3.000 hombres que la Junta mantenía a las órdenes de un jefe que debía acerlo y lo había prometido, lo cual anoto para que a todo tiempo conste.*

Sobre 400 españoles entre los más, muertos por franceses en el valle, *los que mataron en el camino de ida y regreso a Lugo [...] un cobarde causó nuestra desgracia*¹²⁶ (vid. Barreiro Fernández, X. R.; 2007a:74).

Noutro traballo sobre a guerra contra o francés, escrito por Osuna Rey, podemos ler:

A historia encargárase de demostrar que foi precisamente o xeneral Martinengo quen deixou plantados os galegos, non unha, senón dúas veces, o 1 e o 19 de abril de 1809. Finalmente, o xeneral Mathieu entrou en Monforte, convertendo a vila nunha cidade mártir (Osuna Rey, J. M.; 2008:68).

Como indica Carlos Martínez Barbeito (1984:17), Fernández Neira estivo en Monforte até o cruento ataque das tropas francesas, ao igual que Chinto. Talvez o autor, como o seu personaxe, fuxiu antes da hecatombe e contemplou as súas consecuencias cando retornou á vila monfortina. De ser así, teríamos unha explicación para a amplitude (amplitude respecto doutros feitos narrados, queremos especificar) de pormenores que encontramos na descrición destes feitos e mais para a visceralidade coa que esta é expresada. Quizais nesta ocasión, como nalgúns outras, debamos contemplar a Chinto como un trasunto do mesmo Fernández Neira.

Tal e como xa expuxemos en liñas anteriores, o xeneral Martinengo ofrecera unha axuda aos galegos que nunha chegou a prestar. Os prisioneiros

¹²⁶ Os subliñados son nosos. Neles encontramos, como xa sinalou Xosé Ramón Barreiro (2007a:74), claras referencias a Martinengo.

franceses foran trasladados á outra banda do Sil, e os nosos conterráneos preparáronse para a defensa cos recursos que tiñan ao seu alcance, de modo que “se iban coronando as alturas de paisanos, armados con gadañas, fouces, escopetas, machados e outras armas”. Mais os soldados inimigos superaban en número os *brigantes*, e estes aínda por riba acabaran a súa provisión de 39 canonazos. Sen munición para as armas de fogo e en inferioridade numérica, os galegos tencionaron escapar mal e como puideron. Chinto fuxiu ao monte, dándose xa por morto. Neste momento, apreciamos no diálogo unha nova capa de relixiosidade, pois o personaxe conta: “cuidando que de todas sortes acababa as miñas aventuras, puxsen ò corazón en Dios”, e por iso puido salvar a súa vida malia perseguírenlo cinco franceses e a pesar de ser ferido nunha orella. De todos os xeitos, o miliciano esquecese ben cedo da ferida para lle transmitir ao lector a súa horrenda visión da barbarie:

(...) ¡pero que desconsolo! ber tanto ome, muller e nenos mortos, porque como selles fixo resistencia, e biron tanto diluvio de Paisanos os Franceses, á todos mataban, e ibanchese os castañales, e como estaba ali agachadiña á xsente, facían ún-a carnicería tremenda, basteche ò decer que en vinte e catro oras que estiveron na Vila, mataron nela, e nos seus contornos mais de mil personas, e puxeron fogo amoitos lugares, lebando os bois e bestas cargados con todo canto acharon, ¡eu na miña vida bin tal, porque pensei que era ò día do xsuicio! Dempois que soupen que marcharan, bolbin à Monforte para seguir amiña ruta, pero aínda quedei mais asombrado ò ver entrar ùs acabando de morrer, outros sin pernas e brazos, e outros chorando po los pais, hermanos &c.

A tensión creada por esta narración é rachada por unha intervención de Mingote, quen interroga o seu compañeiro sobre os preparativos que había na vila antes da chegada das tropas transpirenaicas. Parece ser que Chinto chegou ao mesmo tempo que uns oficiais que “ensinaban o exercicio” aos mozos. Igualmente, facíanse colectas entre as xurisdicións libres para a manutención dos soldados. Ademais, no convento de San Domingos un prior e mais dous deputados da Xunta dirixían improvisados talleres de xastrería, zapatería, carpintaría e artillería, “que non parecía si non ún-a Maestranza do Rey”.

Partiu de chan monfortino Chinto para Neira de Rei, onde tivo que cruzar ás doce da noite polo medio dun campamento de cinco mil franceses. Asegura o personaxe que se atreveu a cruzar porque “xsa tanto medo lles tiña

coma ò vento que solo fai ruido". Asistimos outra vez a unha oposición antagónica entre un galego e os subordinados de Napoleón, pois o primeiro representa a valentía (calidade admirábel nas sociedades tradicionais), os segundos as falsas aparencias, xa que só "fan ruido".

Tomou Chinto o camiño de Meira, pois tiña noticia de que alí estaba o exército de Mahy, no que servían os seus fillos. Mais cando alí chegou xa partiran as tropas para a Pobra de Sanabria. Andando en dirección cara a ese lugar case encontra co exército de Ney, que viña de Asturias. No entanto, deu fuxido dos invasores, mais xa "o Exército se abia ido para a Fonsagrada". A ruta itinerante de Chinto aínda non finalizara. Por outra parte, alí por onde pasaba encontraba un ambiente de entusiasmo, "è eso que toda à terra estaba asolada". A pesar das dificultades, a pesar das condicións adversas, existía un clima de euforia, prevíñase que a vitoria estaba próxima.

Camiñou o interlocutor de Mingote cara á Fonsagrada, mais nela só achou o parque de artillería. Dirixiuse despois a Burón, e alí comunicáronlle que "toda à xsente estaba nas ribeiras de Piquín". Nesa localidade, coa axuda do xeneral Mendizábal, e coa posterior colaboración de Mahy, lograron repeler os galegos un ataque francés, ofensiva que segundo Osuna Rey (2008:72) nunca chegou a se producir, pois este investigador nega que transcorrese esta acometida inimiga no actual concello de Ribeira de Pequín. Por fin achou Chinto os seus fillos, e un deles, chamado "Girgorio", estaba ferido nunha coxa. Permaneceu o pai co exército dos seus descendentes durante algúns días, estrañado pola chegada de moitos reforzos ("pero erache un alabar á Dios ò ver chover xsente nosa coma moscas"). Neste momento realiza Fernández Neira unha reflexión sobre a xerarquía militar, pois asegura que os reforzos roldaban as mil persoas "sin contar cos oficias que chegaban feitos ùn-á miseria, e cando estos estaban asi mira que seria dos pobres soldados". O autor fora soldado miliciano antes de obter o dereito o a vestir uniforme. Por tanto, coñecía moi ben e de primeira man as penalidades dos que ocupaban o chanzo inferior na pirámide militar.

Viaxou o exército de Mahy cara a Lugo. Alí había tropas francesas que estaban a agardar por el, mais foron obrigadas á retirada. E é que as capacidades militares dos civís eran excelentes, tal e como demostra o seguinte fragmento, xa que:

(...) cerraron [os civís galegos] ò flanco con tal primor que me rio eu da tropa mais veterana, è quedeime pasmado à tal ver, cando antes nas marchas á moitos cobardes todo selles ibaquedarse à facer as suas necesidades, è ò ver tal postura, era capaz de desanimar ò millor xseneral, (...).

Mentres tiña lugar o combate, Mahy animaba os seus berrando a consigna (tal e como a reproduce Fernández Neira): “viva Fernando Setemo, Religion y Patria”. É para nós inevitábel ao lermos isto lembrarmos aqueles versos da *Proclama na Guerra da Independencia...* (1808) que dicían: “Pol a Patria e pol o Rey/e morrer por Dios con gusto”. O lema “Deus, Patria e Rei” (aproveitado posteriormente polos carlistas) debeu circular con fluidez xa nesta altura polas bocas dos insurrectos.

Asemade os ataques por eles recibidos, os franceses retirábanse e pechábanse en Lugo “como as Ovellas cando as persigue ò Zorro”. Aos tres días do asedio acometeron contra os galegos e feriron a Mendizábal, mais novamente caeron na obriga de retornar a Lugo ante a forza da resistencia dos seus adversarios. No entanto, unha espía informou os asediadores de que Soult avanzaba con doce mil homes cara a esta cidade, motivo polo que estes caeron na obriga de se repregaren para Vilalba, situación que aproveitaron os franceses para asaltar un campamento español, asasinando os soldados e prendéndolle lume tanto ao emprazamento como aos lugares veciños. Isto, por un lado, rebaixa a calidade humana dos napoleónicos, e polo outro a militar, pois só poden vencer os inimigos que non están en condicións de combater. Non obstante, tamén este acto enxalza os galegos, xa que os franceses non puideron derrotalos a eles, mais si os soldados españois, aos cales éelles presuposta unha certa preparación para as lides bélicas.

Trasládouse o exército de Mahy a Mondoñedo para se unir ao exército do Marqués da Romana, co que chegaron a Ourense, mentres os seguían franceses en labores de espionaxe (“è eles tras nos coma cas, sin atreverse a

achegarse moito”). Nesa zona tencionaron atacar as tropas de Soult, mais estas batéronse en retirada cara a Valdeorras, de maneira que Chinto e mais os seus compañeiros camiñaron até Celanova, pois alí “biñeron (...) os Xsenerales Ingres e Portugues à acordar co Sr. Marques da Romana ò modo de pescar à Sul e Ney”. Da cooperación británica xa falamos no seu momento. Canto á portuguesa, esta responde a motivos evidentes. Unha vez conquistada Galicia, as tropas de Soult partiron para o país veciño por orde expresa de Napoleón, co obxectivo de participaren activamente na toma do territorio luso. Portugal, como Galicia, estaba en guerra cos franceses, e ambas as nacións sufriran os exércitos de Soult, de maneira que estamos simplemente perante unha alianza contra un inimigo común. Neste punto finaliza o relato de Chinto, quen solicita de Mingote a narración dos feitos relacionados coa acción de Ponte Sampaio. O interpelado accede á petición, mais suxire ao seu compañeiro que:

(...) primeiro tomemos un polvo que aínda puiden gardar con outro pouco nun promo con que socorrin ò meu Crego en algun-as ocasións, porque os diabrillos cando lle rexistraron à casa lebaronlle canto tiña, como facían en todas partes.

A través deste extracto temos coñecemento do racionamento de víveres que tiñan que realizar naquela altura os civís, mais tamén (e principalmente) dos asaltos e saqueos sufridos polas casas dos cregos, actos inconcibíbeis (salvo excepcións, claro está) na mente de calquera persoa que vivise durante a existencia e vixencia do Antigo Réxime. Os asaltos ás vivendas dos párrocos indicaban indirectamente falta de respecto cara ao que representaban, de aí que os franceses sexan unha vez máis representados como inimigos da relixión.

Canto á acción de Ponte Sampaio, expresa como antecedente Mingote o feito de que cando Chinto marchou de Vigo formáronse nesta vila rexementos. Presentárase alí o Comisionado Murillo, quen logrou comandar os seus homes de tal modo que os franceses refugaban a confrontación armada. Os exércitos de Napoleón repregábanse cara ao norte, e Mingote e mais os seus compañeiros perseguíanos até preto de Compostela. Así as

cousas, os franceses “non se atrebian apresentar diante nos, si non que fosen miles, è trouxesen moitos cañons, è metralla”.

Neste punto do relato introduce Fernández Neira tres pequenas digresións, tres anécdotas que serven para que o receptor vexa acrecentada a súa curiosidade respecto dos sucesos vinculados á acción de Ponte Sampaio. Trátase, xa que logo, dunha técnica de suspense.

Narra Chinto entón que nun convento dos frades bernardos estaban oitocentos franceses descansando cando ouviron tocar unhas bucinas similares ás utilizadas para espantar os porcos bravos. O ruído deste instrumento provocou tal pánico entre os militares que colleron os seus fusís e escaparon apresuradamente. Nesta mesma intervención, dinos este personaxe que unha vez dous franceses preguntaron a un paisano de preto de Bacelo o camiño a Lugo, indicándolles este a dirección dunha braña onde “espetaronse de tal sorte cos cabalos, que anque traballasen toda ùn-a mañá inda non sey si sahirían”. O home que alí os guiou aproveitou a súa marcha para ir tocar as campás, de modo que os militares foron localizados e asasinados.

Ante este episodio retoma a palabra Mingote para referir o caso do seu veciño Fuco, a quen lle embargara a Xustiza o seu carro para bagaxe. Cando chegou ao lugar acordado, encontrou un grupo de franceses que o interrogaron e que lle fixeron cargar o vehículo “de prata, diñeiro è outras cousas”. Fuco debía acompañar os soldados cara ao seu destino, mais nun momento dado sacou a navalla e con disimulo abriu un saco e encheu os petos de riquezas. Unha vez colleu todo o que puido, botou a fuxir. Novamente encontramos un acto censurábel moralmente, como é o roubo, levado a termo por un galego. No entanto, o autor xa se referira ao grupo de soldados inimigos como “ùn-a caterba de ladrois Franceses”, de modo que Fuco aprópiase de bens que xa foran previamente roubados aos nosos conterráneos, feito que segundo a sociedade tradicional xustifica o seu comportamento. Despois de todo, como reza o dito popular, “quen rouba un ladrón ten cen anos de perdón”.

Mingote, na mesma intervención en que referiu a anécdota arriba comentada, retorna á narración dos sucesos bélicos aludindo á chegada do xeneral Carrera. Con el partiron as milicias para Compostela, onde puideron entrar após dun intenso tiroteo. Láíase o personaxe da estrutura desta urbe, xa que asegura que se “non fora ùn-a Vila aberta como è colliamos todos cantos gavachos e traidores nela abia”. Preséntase a cidade compostelá, tal e como podemos apreciar neste extracto, como un lugar en que abundan os afrancesados. Xosé Ramón Barreiro (2007a:84) semella corroborar esta circunstancia, pois asegura que cando se produciu a retirada definitiva dos franceses (o 20 de Xuño), con “eles fuxiron os afrancesados máis comprometidos”. A presenza dun gran reduto de afrancesados na actual capital de Galicia non debe nin moito menos chamarnos a atención, xa que como explica o propio Xosé Ramón Barreiro (2007a:32-34), en Compostela existía un foco de intelectuais comprometidos cos valores da Revolución Francesa. A maioría deles estaban ligados á Universidade, o cal favorecía a difusión (aínda que só fose clandestina) dos seus ideais. De aí que non deba estrañarnos que moitos dos compoñentes deste foco se afrancesasen unha vez estalou a guerra contra o francés (Cfr. Barreiro Fernández, X. R.; 2008:231).

Prosegue Mingote o seu relato. Soult dirixíase desde Portugal á cidade do Apóstolo, ao igual que Ney desde Asturias, para atacar os liberadores de Compostela, de modo que estes repregáronse para Ponte Sampaio. Como a ponte dese lugar estaba cortada, trasladábanse en barcas os *brigantes* ao outro lado do río. Durante a noite soaba unha gaita mentres na encuberta colocábase toda a artillería. A inminente batalla preparábase no medio dun ambiente festivo, o cal demostra a confianza dos galegos e do exército español nas súas posibilidades. No día seguinte chegaron as tropas do mariscal Ney, e produciuse unha confrontación cruenta, con intercambio de canonazos. Porén, os galegos afrontaban este enfrontamento con moita motivación:

(...) pero à alegría que tiñamos en ver caer franceses, mentras que por outra parte à nosa música resonaba no medio dos vivas à Fernando setemo, facíanos olvidar todo canto viamos tocante ò temor, è infundianos à porfia ganas de arroxsarnos coma Leos à eles.

É significativo que durante a batalla de Ponte Sampaio soase a música de gaitas no medio de vivas a Fernando VII. Outra vez o elemento patriótico galego destaca na obra, a pesar das aclamacións ao rei español. Evidentemente, nunca podemos perder de vista que o obxectivo da guerra era o de restituír no trono os Borbóns en prexuízo de Xosé I.

Despois da derrota de Ponte Sampaio, os franceses non tiveron máis remedio que retirarse. Segundo Xosé Ramón Barreiro (2007a:88) a vitoria galega nesta batalla foi importante porque impediu que a moral das tropas napoleónicas se vise reforzada. Mais advirte este mesmo estudoso:

Pretender simbolizar a guerra de Independencia Galega pola batalla de Ponte Sampaio ten unha evidente connotación ideolóxica: era a primeira gran batalla que o exército axudaba a gañar. E, posiblemente, ás autoridades da época non lles pareceu honroso erguer monumentos en honra dos verdadeiros liberadores de Galicia: a paisanaxe e os seus capitáns (Barreiro Fernández, X. R.; 2007a:88).

Nin moito menos podemos dicir nin insinuar que Fernández Neira considere pouco honroso elevar ao grao de heroes os paisanos galegos. Todo o contrario. Mais si debeu operar na súa cabeza respecto da acción de Ponte Sampaio un pensamento similar ao descrito por Xosé Ramón Barreiro (2007a:88), pois só así podemos explicar o enxalzamento exacerbado do xeneral Carrera. Con todo, tamén debemos dicir que o autor apenas centra a súa atención na devandita contenda, prestando maior importancia a outros acontecementos en que o exército español non interveu, como por exemplo a conquista de Vigo.

De todos os xeitos, Fernández Neira concibiu a acción de Ponte Sampaio como determinante para a vitoria galega, pois Mingote nunha das súas intervencións en que está a falar desta batalla, afirma nun momento dado:

Desque eles trataron largarse à toda prisa da Galicia: (que ainda Xsudas nos largue à esta hora) camiñamos para Santiago è Cruña, è os pobres dos habitantes (¡miñas almas!) choraban de alegría, è non sabían ò que nos fixsesen.

Os franceses fuxiron de Galicia sen que as tropas do Marqués da Romana puidesen interceptar o exército adversario e recuperar as riquezas roubadas. O país quedara libre dos seus invasores e Napoleón levara un duro golpe nas

súas pretensións, xa que estima Chinto que dos sesenta mil militares franceses que entraron en Galicia só puideron retirarse vinte mil. Trátase talvez, dunha afirmación hiperbólica, mais que en todo caso dá noticia da mingua de homes que sufriron as filas napoleónicas.

Contra o final do diálogo, Mingote expresa o seu malestar pola falta de acción que experimenta a súa vida unha vez finalizada a confrontación armada. Así mesmo, falan os dous personaxes sobre os saqueos ás igrexas e sobre os actos sacrílegos nelas practicados polos franceses (con mención explícita aos lugares de Compostela e Cee), quen novamente son presentados como contrarios á fe católica.

Por fin, Chinto anuncia a súa ledicia polo feito de que Mingote se acredítase como un “bo español” e os dous amigos terminan despedíndose. Falamos en todo momento de que *Proezas de Galicia* era unha obra de exaltación patriótica galega, mais tamén apreciamos que non perden os personaxes o sentimento de hispanidade. Respecto desta cuestión, achamos explicación á posíbel incoherencia aquí presentada nas seguintes palabras de Carlos Martínez Barbeito (1984:16), nas cales o estudoso fala do ambiente vivido na Galicia de 1809: “A atmosfera era de exaltación furia e frenesí patrióticos. E ó decir de patrióticos cómpre non esquecer que neste sentimento mesturábase o patriotismo galego e o patriotismo español, sen fisuras”.

Por último, cabe facer mención ao feito de que Fernández Neira talvez tivese en mente escribir unha segunda parte de *Proezas de Galicia*, pois afirma nun momento dado Chinto: “A Dios astra que axsa mais bagar que che ei de contar algunas mais cousiñas con que nos quería enganar ò gabacho Napoleon coma fixso alá nesos Reynos do Norte”. No entanto, non nos consta que existise ningunha continuación deste diálogo.

5.g.4) Espazo e tempo:

Como xa puidemos apreciar durante o comentario da acción da obra, *Proezas de Galicia* é un diálogo itinerante. Os personaxes transitan por varios puntos de Galicia, unicamente combatendo os franceses no caso de Mingote, facendo o mesmo e asemade buscando os seus fillos no de Chinto. Tamén en varios lugares do país loitara Fernández Neira contra os invasores, polo que talvez os territorios transitados polos dous compadres fosen os mesmos polos que el pasou mentres servía no exército do Marqués da Romana. Non comentaremos outra vez as principais referencias espaciais aludidas no texto, pois xa foron mencionadas no subapartado anterior. Mais si diremos que o sitio en que ten lugar o encontro entre Chinto e Mingote, que é o seu territorio de procedencia, é denominado sempre “o Lugar”. Sabemos que se trata dunha aldea, mais descoñecemos calquera dato no tocante á súa situación xeográfica. Debemos supor que isto non é máis que un recurso do autor para conseguir que todos os aldeáns de Galicia se sentisen identificados coas accións narradas, de modo que este Lugar acharía correspondencia con calquera zona rural do país.

No diálogo, por outra parte, non abundan unicamente as referencias espaciais, senón tamén as temporais. Dá a sensación de que Fernández Neira quixo deixar para a posteridade até o máis mínimo detalle que conservaba na súa memoria respecto dos feitos relatados, e para isto as alusións temporais tornábanse fundamentais. Como ocorre con todas as obras deste estilo, se ben dá a sensación de que o diálogo transcorre en tempo real, a narración abrangue o transcurso de cinco meses. Semella que a acción principia a finais de Xaneiro ou a principios de Febreiro de 1809, época en que a práctica totalidade do pobo galego (agás os afrancesados, claro está) principiou o seu levantamento contra os exércitos de Napoleón. Así mesmo Soult aínda non partira para Portugal, campaña que emprendería a comezos de Marzo (Cfr. Osuna Rey, J. M.; 2008:53). Alén disto, no relato de Chinto (cuxos acontecementos referidos transcorren simultaneamente aos aludidos por

Mingote), cóntanos o personaxe que chegou ás proximidades de Ourense o mesmo día que os franceses (“ò chegar cerca dali [Ourense] bin que toda a xsente fuxsia decendo: que beñen, que beñen”), o cal nos sitúa nunha data próxima ao 20 de Febreiro de 1809, xornada en que as tropas inimigas chegaron á urbe ourensá. Unha vez abandonou Ourense, Chinto dirixiuse cara a Monterrey e despois cara ao Ribeiro. As referencias á resistencia exercida nesta comarca aínda nos sitúan no mes de Febreiro, mentres que os sucesos de Vilafranca acontecidos a seguir sucederon a comezos de Marzo (Cfr. Osuna Rey, J. M.; 2008:53-54). Lévanos ao mesmo mes as mencións a Sanabria, Triacastela, Fonsagrada, Burón e Samos. Os feitos relativos á reconquista de Vigo trasládannos á tarde do 27 de Marzo de 1809 (Cfr. Osuna Rey, J. M.; 2008:59), e a retención por parte dos galegos de rexementos franceses que, procedentes de Tui, pretendían reforzar os de Vigo, mantéñennos nos últimos días do terceiro mes do ano.

O seguinte acontecemento destacábel narrado por Chinto, a masacre de Monforte, lévanos a unha data oscilante entre o 19 e o 20 de Abril de 1809, aínda que a acometida do xeneral Mathieu tivo lugar nesta última data, tal e como podemos ler en Xosé Ramón Barreiro (2009:110). A batalla de Ribeira de Piquín (repetimos, negada por J. M. Osuna Rey, 2008:72) tería lugar o 14 de Maio, mentres que o asedio galego a Lugo condúcenos á primeira quincena de Xuño. Así mesmo, o tiroteo producido durante a acción de liberación de Compostela, aludido por Mingote, tivo lugar o 3 de Xuño, e Chinto asegura que cando aconteceu este suceso eles tiñan os franceses encerrados en Lugo. Finalmente a acción de Ponte Sampaio, narrada por Mingote, transcorreu entre o 9 e o 10 do sexto mes do ano.

Estas son algunha das referencias temporais que puidemos deducir a través dos feitos relatados. Mais o autor, no seu afán de rigorosidade, ofrece outras explícitas. Non falaremos de todas elas agora, pois moitas delas xa foran referidas ao comentarmos a acción. Mais si diremos que a pretensión de exactitude de Fernández Neira lévao a dar datos que *a priori* son moi importantes desde a perspectiva histórica, como exemplifica o feito de que

mencionase o escritor que a chegada dos franceses a Monforte (o día da masacre) produciuse ás sete da mañá.

5.g.5) Algúns apuntamentos sobre o estilo de Fernández Neira:

Desde Manuel Murguía, todos os estudosos que se achegaron a este diálogo afirmaron que o único valor co que conta *Proezas de Galicia* reside no feito de estar escrita en idioma galego, xa que “es de escasísima utilidad para el que le busque como un buen escrito en nuestro dialecto” (Murguía, M.; 1999:224). Realmente non estamos ante a mellor obra da época, mais tampouco ante a peor. Pode parecer a primeira vista que a linguaxe non é esmerada e que a súa sinxeleza non ten parangón. No entanto, detrás desta lingua de imitación popular latexa un enorme esforzo por parte do autor de asimilación do léxico e de expresións comúns pertencentes a variedades dialectais diferentes da súa, e detrás da aparente sinxeleza está todo un traballo de reconstrución do estilo propio das narracións efectuadas por membros do pobo. Non é unha obra simple, senón de simpleza intencional e traballada.

Varios trazos retóricos distinguen o estilo de Fernández Neira. O primeiro radica na animalización dos personaxes a través de comparacións e metáforas, de modo que os galegos son equiparados a animais que simbolizan a fereza (como os leóns) ou a astucia (como os raposos), mentres que os franceses son igualados a animais portadores dunha consideración negativa (como os porcos) ou relacionados á mansidade e á indefensión (como as ovellas). Aínda así, os militares de Napoleón son de vez en cando identificados con porcos bravos, os cales se ben por un lado simbolizan a nobreza, polo outro a brutalidade e a resposta primaria aos estímulos que reciben.

Outros dous trazos significativos que podemos encontrar en *Proezas de Galicia* son a interpolación de frases (quer en forma de exclamación, quer de explicación, aparecendo neste último caso entre paréntese) que aproximan o

discurso dos personaxes á oralidade e mais a plasmación de xogos de contrarios, tal e como vemos no seguinte extracto:

(...) entrou un Frances nùn-a casa veu ùn-a costureira boa moza, è decontado empezou à quecer, formando empeño en que se abia dir à cuxse (que che hè à cama) co el: à pobre da rapaza ¡miña xsoya! resisteuse un pouco, è baise collea en brazos, è iba el mui teso à bulrrarse de la, cando un mozo que lle deran noticia do que pasaba estubo asexsando, è ò tempo que iba achegar à ùn-a pouca palla, baise por detras, è cùn-a visarma que lebaba doulle tan gran golpe na cabeza quella divideu en dous añicos, è dentro dun instante toda à calor do Frances bolbeuse en frialdad (...).

Finalmente cómpre facer mención á importancia da que goza na obra a pregunta retórica, a cal serve con frecuencia para articular unha especie de complicidade entre os personaxes (e por conseguinte, o autor) e os receptores. Con todo, moitas veces encontramos este tipo de interrogacións en lugares onde sería máis apropiada a utilización da exclamación, tal e como apreciamos en fragmentos como estes:

(...) ò Xsuez foise à casa do tio Cristobo, è dixsolle: “Ome teño na casa esta noite vinte è dos Dragós, non hay comodidad para tantos, si me fixseras ò favor de aloxsar na tua casa algus estimariacho,” è dixsolle Cristobo ¿si ome, si, mandame os que queiras, aunque sean todos?

(...) algùn-as mulleres acabando de matar os gabachos, cos maridos deixsaban tendidos à medio morrer, ¿è ùn-a ome? quelle deron à noticia de cò seu marido abia morto nun ataque (...)

MING[OTE]: Ti as de saber como foi ò conto da bolta dos Diputados.

CH[INTO]: ¿Toma si osey? como que me encontrei nela, (...)

Aínda así, nunca poderemos saber se estamos ante unha característica propia de Fernández Neira ou ante simples erros tipográficos.

6.g) *Conversación entre los Compadres Bértolo y Mingote, de R. F.:*

6.g.1) Aspectos xerais:

O 9 de Febreiro de 1813 apareceu entre as páxinas da *Gazeta Marcial y Política de Santiago* un diálogo que levaba por título: *Conversación entre los Compadres Bértolo y Mingote*, posteriormente coñecida como *Conversa entre Bértolo e Mingote* ou como *Conversa no Obradoiro*, denominación esta última dada por Carballo Calero (1983:15). Trátase dunha obra moi curta, asinada

por R. F. Existen certas discrepancias entre os estudosos que se achegaron a ela respecto da persoa agochada detrás do mencionado pseudónimo. En Rosa Aneiros (coord.) (2008:135) podemos ler que Xosé María Álvarez Blázquez tiña no seu poder un escrito inédito de Isidoro Millán González-Pardo en que este texto era atribuído (como todos os diálogos producidos entre 1813 e 1836) a Manuel Acuña Malvar. Parece ser que o polígrafo tudense estaba convencido da veracidade da hipótese de Isidoro Millán, até o punto de que el tamén considerou atribuírlo a Acuña Malvar nunha antoloxía de textos galegos do século XIX en que estaba a traballar.

Pola súa parte, Xosé Ramón Barreiro (vid. Aneiros, R.; 2008:135-136) asegura que a identificación destas siglas con Manuel Acuña Malvar é inconsistente, de xeito que sinala cara a Xoán Bautista Acuña, director da *Gazeta Marcial y Política de Santiago* (Cfr. Pérez Constanti, P.; 1992:56), quen xa denunciara noutras ocasións os feitos referidos no diálogo.

Porén a nós, como a Carballo Calero (1983:15-17), as iniciais R. F. suxírennos Rúa Figueroa, polo que talvez fose Antonio (ou o seu irmán Manuel) o autor do diálogo. É máis, a xulgar pola lingua, pola representación dalgúns fonemas, así tamén polo estilo, semella que a man que escribiu esta obra foi a mesma que asinou os *Diálogos dos Esterqueiros* (1807) e mais a *Conversa no Adro* (1813)¹²⁷. Só existe entre os textos unha pequena diferenza que talvez puidese desaconsellar esta hipótese. E é que tanto nesta *Conversa entre Bértolo e Mingote* como en *Conversa no Adro*, o fonema /j/ é representado cun <x> seguido de acento circunflexo (xênte, suxêitos,...), mentres que nos *Diálogos dos Esterqueiros* o autor representa este son tal e como o facemos na actualidade. Desta vez quizais non sería correcto atribuír esta grafía á acción hipotética do copista, pois como xa vimos no seu momento, os *Diálogos dos Esterqueiros* chegaron a nós a través dunha copia realizada por Fandiño quen,

¹²⁷ E aínda a *Décima Constitucional* (1813), da cal xa falamos no capítulo relativo á poesía.

como puidemos apreciar ao analizarmos *A Casamenteira* (1812), utilizaba igualmente a representación de <x> seguido de circunflexo¹²⁸.

Con todo, este pequeno detalle gráfico non ten por que supor un atranco para pensarmos na autoría común, pois entre os textos máis antigos e os máis recentes median seis anos, e nese tempo o escritor puido modificar o seu modo de representación do fonema /j/. Nunca podemos perder de vista a carencia de normas ortográficas existente naquela altura.

Outra característica que podemos utilizar para a atribución dos catro diálogos a unha mesma persoa podería residir nos paratextos introdutorios. Antes da *Conversa entre Bértolo e Mingote* podemos ler:

Sr. Redactor: hallàndome el domingo 31 del pasado tomando el sol en la plaza del hospital, observé una conversacion entre dos paisanos, la que procuré retener en mi memoria, y se la copio por si gusta insertarla en su gazeta.

Se lembramos o paratexto inicial do *Segundo Diálogo dos Esterqueiros* achamos tres correspondencias: ambos os dous están escritos en español (o cal non é un argumento determinante, pois como vimos ao tratarmos a poesía e o teatro, este era un proceder habitual na época), en ambos os dous diálogos o autor asegura que escoitou a conversa a terceiras persoas e en ambos os dous casos a explicación inicial non só introduce o texto senón que ofrece información adicional sobre el (recurso moi pouco frecuente en diálogos deste período). Como veremos en futuras páxinas deste traballo, ao comentarmos *Conversa no Adro*, a explicación inicial desta obra comparte estas mesmas características.

6.g.2) Personaxes, acción, espazo e tempo:

A curta extensión desta peza literaria, e o deturpado estado de conservación do orixinal utilizado para a elaboración da nosa edición de referencia, o cal afecta a determinadas partes do texto, obrígnanos a efectuar de modo conxunto a análise destas catro unidades.

¹²⁸ Con todo, lembremos que o manuscrito desta obra está perdido e que coñecemos *A Casamenteira* mercé a unha edición de Xoán María Pazos de 1849, na cal quizais puideron ser alteradas as grafías empregadas polo autor.

Tal e como puidemos ver no paratexto antes reproducido, a conversa tivo lugar o 31 de Xaneiro, pois o diálogo foi publicado o día 9 de Febreiro. Encóntranse nesa data, na compostelá Praza do Hospital, os compadres Bértolo e Mingote.

Unha vez producido o encontro entre os dous únicos personaxes *in praesentia*, sabemos que Mingote estaba en Compostela porque acudiu “à confeson (...) prà ganar as dulgenseas”, mentres que Bértolo foi para vender un pouco gran. Interroga entón Mingote o seu compadre sobre a causa pola que naquel momento acababan de repenicar as campás da igrexa grande. A pesar de estar o texto moi afectado nesta parte, deducimos que existiu unha grande concentración de xente na Quintana, sendo polo menos unha parte desta masa desconforme co resultado da elección dos deputados, xa que lemos nunha intervención de Bértolo: “E ó da quintá respon[...], que [...] enfadados porque todos eran cregos ou que [...] nomeados pra ir as Cortes à Cais”. Refírese o texto, como xa antes adiantamos, á polémica xurdida en torno á escolla (realizada en 1813) de representantes en Cortes do distrito de Compostela. Tal e como informa Xosé Ramón Barreiro (2007a:130-132), o proceso de selección dos deputados composteláns estivo salpicado por algunhas irregularidades, das cales dá conta o texto. E para isto, refire o escritor cada un deputados electos, sendo o primeiro dos citados Xaquín Tenreiro. Del obtemos a través dos personaxes informacións relativas ao seu grao militar de coronel (aínda que estaba suspendido do mesmo) e a unha anterior etapa súa nas Cortes, das cales fora expulsado. Neste punto socórrenos Xosé Ramón Barreiro (vid. Aneiros, R.; 2008:137), quen afirma que Tenreiro fora deputado en 1810. Mais naquela altura exixíase que os delegados en Cortes representasen a súa provincia natal e, tendo en conta que este político nacera fóra de Galicia, non puido exercer o seu cargo. Porén, en 1813 este requisito fora derogado, feito que permitiu que saíse novamente electo. Tenreiro era un acérrimo reaccionario, contraposto ao creador do diálogo, pois do contido do texto deducimos que era de tendencia liberal. De aí que Bértolo asegure que non se lembra da causa pola que foi expulsado por

primeira vez do parlamento. Tamén Mingote ofrece datos sobre este político, de modo que afirma:

¡Ah!... agora fágome de carjo de quen he ese Señor. Ese estábabos na Xúnta da Diversidad; é à Xúnta Sintral doulle os xalós é fixô conde, non sei porque falcatruadas que oin ler ó Señor Abade nun papel que empremeu ó Sumilér.

Parece ser, segundo indica Xosé Ramón Barreiro (vid. Aneiros, R.; 2008:137) nunha nota a rodapé, que a Xunta Central fixo conde a Tenreiro en agradecemento polos servizos prestados durante a guerra contra o francés. O liberal Manuel Acuña Malvar, quen fora *sumiller de Cortina* de Carlos III (Cfr. Murguía, M.; 1999:37-38), realizou unha fracasada campaña en contra do dito nomeamento.

A seguir, despois de falar sobre Tenreiro, menciona Bértolo outros tres dos cinco escollidos deputados: o penitenciario¹²⁹ (Ignacio Ramón de Roda), o arcebispo (Rafael Múzquiz) e o párroco de Saiar (Boaventura Domínguez), todos eles de tendencia absolutista, causa pola que Mingote exclama: “¡probes de nos meu compadre!”. No entanto, Bértolo tranquiliza o seu amigo dicíndolle que non ten motivos para alarmarse:

Que palla, que voto, nin que demonio. Pedí à Dios, compadre, que vivan ós que estàn nas Cortes extraordinarias, que éstes que vos van agora, non poden destacar nada, nin siquiera unha [sola] letra da sábea CONSTITUSON, segun llo teño oido à un Señor muy [...].

Deducimos que o espazo entre corchetes debería estar ocupado por un adxectivo como “instruído” ou por algún dos seus sinónimos, de xeito que os constitucionalistas teñen un referente en que apoiar o seu argumento. Isto permite que a intervención gañe credibilidade, pois Bértolo (a quen lle debemos supor unha formación relativamente deficiente) non expresa a súa opinión, senón que simplemente reproduce aquilo que lles escoitou a unha persoa que funciona a modo de *auctoritas*. Así pois, mentres exista a constitución, os dereitos do pobo están garantidos. Introduce desta maneira R. F. a defensa da Carta Magna que posteriormente emprenderá, unha defensa que comeza a se asentarse desde o nivel gráfico, xa que o autor remarcará en maiúscula este vocábulo cada vez que sexa mencionado.

¹²⁹ Chamado “Penetensareo”, talvez con dobre sentido tendo en conta a raíz “pene”.

Por outra parte, sabemos a partir de agora os motivos polos que repenicaba a campá, pois asegura Bértolo: “foibos de pura alegría, é porque [os eclesiásticos] vos esperan encher millor os bolsos, estando éstes en Cais”.

O último dos deputados citados é Gaspar González Montaos, de quen sabemos a través do diálogo que: “era axente dos canónejos; que estivera en Madril, é que agora estaba en Cais”. Aproveita o escritor esta circunstancia para pór de relevo a ignorancia do pobo no tocante ao mundo da xustiza, pois Mingote descoñece o significado da palabra axente.

Nas seguintes liñas, R. F. denunciará a falta de seriedade demostrada durante o proceso de elección. Parece ser que a votación durou unicamente hora e media, motivo polo que Mingote prorrompe: “¡Hora e media compadre! cando nos tardamos mais en nomear ó maordomo pedáneo”. Deste modo, por medio desta información, critica ironicamente o escritor o feito de que a elección fose un simple trámite, xa que levou menos tempo o proceso de designación dos deputados en Cortes que a dun mordomo pedáneo, cargo que non tiña apenas responsabilidades en comparación coas adquiridas polos representantes na cámara. Mais as irregularidades xurdidas no transcurso das eleccións fanse aínda máis patentes na seguinte intervención de Bértolo:

Ainda hay mais, que segun me dixô ó qui[...]nisto, (é todo estaba pasmado) sairon os mais de les con de[s é] seis é des é sete votos, cando solo eran vinte é un os que os que nomeaban: esto si que parese milagre compadre.

Neste punto do diálogo, despois das palabras que vimos de extractar, apreciamos a falta dun fragmento. Retómase a acción coa narración dunha anécdota por parte de Mingote. Parece ser que este personaxe estaba na cuarta feira extraendo o esterco dunha casa (polo que era esterqueiro, como o Abelleira dos *Diálogos dos Esterqueiros*) cando escoitou ler a *Gazeta Marcial y Política de Santiago* (xornal en que, lembremos, foi publicado este diálogo), concretamente un artigo sobre os cóngos de Compostela, en que quedaba dito:

Que eran os que traballaban, minaban, contraminaban, trataban é contrataban, é que non perdonaban fatija, afan, traballo nin desvelo por sacaren partido nestas elecsós, é ocras mil cousas todas à favor dos probes.

En efecto, como indica Xosé Ramón Barreiro (vid. Aneiros, R.; 2008:136), entre o 2 e o 6 de Febreiro apareceron nesta publicación crónicas anónimas sobre estes feitos atribuídas polo mencionado investigador a Xoán Bautista Camiña. Seguramente unha delas fose a fonte pola que estaba a citar naquel momento R. F. Por outra parte, deducimos a través desta pasaxe que a *Gazeta Marcial y Política de Santiago* debeu ser a cabeceira liberal por antonomasia na Compostela da época, ideoloxía liberal que compartía co creador do texto quen, por medio de extractos como o que vimos de reproducir, pretendía que o receptor adoptase unha actitude contraria ao absolutismo.

Introduce o autor, a partir do fragmento que acabamos de citar, o recurso do sarcasmo articulado mediante o escurantismo popular (o cal os liberais, ao igual que os ilustrados, sen éxito pretenderon erradicar), pois Mingote pregúntase se o “emprentador” (Antonio Rey) , suposto creador do artigo mencionado no texto, tería o “diabrillo”, xa que coñecía o resultado das eleccións antes de que estas se producisen. Porén, contéstalle Bértolo que tres días antes “xâ se sabía na vila que saían esos melrros”. De aí que os oficiais estivesen descontentos coas irregularidades cometidas, as cales non fican reducidas unicamente a todo o que vimos de comentar, pois o amo de Mingote parece ser que comentara que “houbo moitas nuledades nos cabildos das parroqueas, e nalguns foron contra à CONSTITUSON”. Así mesmo, lémbrese Bértolo de que Rafael Múzquiz non poderá exercer como deputado, pois cando lera a constitución o abade na misa ouvira un parágrafo en que quedaba constancia do feito de que non podía ser representante nas Cortes ninguén que fose empregado polo rei. Critícase neste punto o desprezo e o desacordo do clero coa Carta Magna de 1812, xa que sinalan os personaxes:

BÉRT[OLO]: (...) Nos ó que debemos faser he comprar unha CONSTITUSON, é dala à mamoria coma cartilla vella, porque ó cura cando à leu deixôu moitas follas en branco, é traxíversa como quer.

MING[OTE]: Alguns cregos estàn contra ela endemoniados, pero que queiran que non queiran hana de trajár. Eu hey de mercar unha, aunque ó saque da boca, é todos debemos facer ó mesmo, é tragela no séo, é cando vayan contra ela repoñernos.

Así pois, as lecturas que realizan os cregos da constitución son terxiversadas e pouco fiábeis, de modo que Bértolo e Mingote ínstanse (e instan o receptor) á

compra dunha constitución, incluso á custa de perder de comer (“aunque ó saque da boca”), pois só coñecéndoa de primeira man os membros do pobo poderán reclamar os seus dereitos. A Carta Magna eríxese, xa que logo, como o máis fiel dos valedores dos dereitos das clases populares, idea coa que conclúe o texto.

7.g) *Conversa no Adro*, de F. R. A.:

7.g.1) Aspectos xerais:

Na *Gazeta Marcial y Política de Santiago* do 1 de Abril de 1813 apareceu un novo diálogo, carente de título e coñecido na Historia da Literatura Galega cos nomes de *Conversa no Adro* ou *Conversa no Adro da Igrexa*. A identidade do seu autor aparece refuxiada baixo as siglas de F. R. A. Segundo algúns estudosos, podería tratarse de Manuel Pardo de Andrade ou, no caso de que o escritor oleirense non escribise este diálogo, influiría notabelmente na persoa que o ideou. Realmente, trátase dunha hipótese atractiva de atribución, pois o creador do texto que agora nos ocupa semella mover os seus razoamentos nos mesmos parámetros que ocupaban o libro do escritor de Dorneda titulado *Os Rogos d'un Gallego...* (1813). No entanto Ricardo Carballo Calero (1983:16) afirma con razón que a lingua dialectal de F. R. A. non é a mesma que a de Pardo de Andrade, de modo que identifica (como xa dixemos en páxinas anteriores) este pseudónimo coas iniciais de Antonio Rúa Figueroa presentadas en orde inversa. Nós concordamos por completo con esta apreciación do estudoso ferrolán, e tal e como mencionamos ao falarmos da *Conversa entre Bértolo e Mingote* (1813), non nos resultaría fóra de lugar a hipótese de que talvez fose Antonio Rúa Figueroa o creador destes dous textos, dos *Diálogos dos Esterqueiros* (1813) e da *Décima constitucional* (1813). De feito, o paratexto inicial da *Conversa no Adro* recolle dúas características que encontramos igualmente nos dos outros textos agora sinalados, tal e como desprendemos da súa lectura:

Sr. Redactor de la gazeta marcial: habiendo salido á fuera de la ciudad me quadró oír misa ayer domingo en una parroquia distante de aquí una legua, y al salir de ella vi en el átrio un gran corro de labradores, y acercándome á ellos observé por un largo rato una acalorada disputa que tennian, con especialidad unos quatro llamados Juan Freyría, Domingo Aguiar, Alberto Bentisca y Pedro Cabreira; y lo que de ella pude retener en mi memoria, se lo copio por si merece insertarse en su periódico, á que vivirá agradecido S.S.S.Q.B.S.M.= F.R.A.= Santiago 29 de marzo de 1813.

Como vemos, F. R. A. tamén se erixe como unha especie de personaxe *in absentiae* que escoita unha conversa sobre temas políticos de actualidade producida entre rústicos. Alén disto, a introdución que precede a conversa ofrece información suplementaria respecto da ofrecida polo texto, neste caso (como no do resto de diálogos e como no poema) relativos especialmente aos personaxes e ás unidades de espazo e de tempo. Non semella, pois, que esteamos ante unha coincidencia, senón ante unha característica específica e propia dun mesmo autor.

Canto ás coincidencias entre *Os Rogos d'un Gallego...* e a *Conversa no Adro*, o propio Carballo Calero (1983:16) fala dunha fonte común para ambos os diálogos, que sería a obra *La Inquisición sin Máscara* de Antonio Puig Blanc, reeditada en Compostela en 1812, tal e como xa mencionamos no capítulo relativo á poesía. No entanto, tampouco podemos perder de vista nin o feito de que a obra de Pardo de Andrade marcou un fito na literatura da época, contando con varias edicións xa en 1813 (polo que Rúa Figueroa podería coñecer perfectamente o libro do escritor oleirense), nin tampouco que os dous escritores, como liberais que eran, puidesen compartir as mesmas ideas e chegar por isto ás mesmas conclusións.

7.g.2) Personaxes:

Contamos na obra con catro personaxes *in praesentiae*, chamados Juan Freiría, Domingo Aguiar, Alberto Bentisca e Pedro Cabreira. Así mesmo, hai varios actantes que non toman a palabra, mais que son mencionados polo autor. Algúns deles son ficticios (o amo de Aguiar, o tío de Freiría, o tío frade de Bentisca, o curmán colexial de Cabreira e o Abade), outros reais (Ruíz de

Padrón, Antonio Puig Blanc, Godoy, San Francisco de Borja, San Xosé de Calasanz, Carlos II e os “canónegos que quedaron sin ó voto”).

Dos catro personaxes que interveñen no diálogo sabemos polo paratexto inicial que son labradores (“vi en el atrio un gran corro de labradores”) e, como tales, non gozan de demasiada formación. Só Aguiar escaparía a esta tendencia grazas á mediación do seu amo, quen semella conxeniarse coa ideoloxía liberal, e que mandou que o seu servente lese uns determinados papeis para se instruír. Mercé aos coñecementos adquiridos, consegue crear argumentacións que favorezan que os seus interlocutores (influídos polos seus parentes absolutistas) acaben por recoñecer a inutilidade da Inquisición e os beneficios da constitución.

Do resto de personaxes *in absentia* apenas contamos con informacións, e as poucas que temos son interesantes para o comentario da acción. Aínda así, procederemos a ofrecer datos relevantes sobre algúns deles. Por exemplo, o abade é de ideoloxía absolutista e lector de *El Sensato*. As escollas pola lectura dunha cabeceira concreta falan bastante da personalidade do receptor, e esta publicación, malia contar cunha primeira fase extremadamente liberal e protonacionalista (Cfr. Santos Gayoso, E.; 1990:40-41), pasou por unha segunda fase en que funcionou como medio de expresión do clero e dos absolutistas.

Carlos II, pola súa vez, aparece retratado como un rei sanguinario e cruel, que consente a realización de axustizamentos masivos só por diversión. Na outra cara desta moeda ficarían San Francisco de Borja e San Xosé de Calasanz, quen foron perseguidos polo chamado Santo Tribunal malia o feito de seren beatificados e fundadores das escolas pías. Tamén Pardo de Andrade falaba, lembremos, de homes xustos perseguidos pola Inquisición, de modo que semella que o creador de *Conversa no Adro* botou man do mesmo argumento para defender a súa tese antinquisitorial. Mais a análise das estratexias utilizadas correspóndense co comentario da acción do texto, análise á que procederemos a seguir.

7.g.3) A acción:

A *Conversa no Adro* constitúe un novo exemplo de diálogo difusor dos ideais do liberalismo e do constitucionalismo. Esta peza parateatral principia cun grupo de labradores a parolar no adro dunha igrexa após dunha misa, reunión á que se une Aguiar, quen trae as novidades sobre os sucesos acontecidos na cidade. Xa na súa segunda intervención, o personaxe fai referencia a un feito político importante, como é o cambio de rexencia producido o 8 de Marzo de 1813, acontecemento que produce entusiasmo no noso narrador mais tamén no conxunto da poboación compostelá, pois a súa consecuencia inmediata foi que “todos na vila louqueaban de contento”.

Desde 1808 e durante a totalidade da loita bélica contra as tropas transpirenaicas, o goberno central recaera nas mans das Xuntas de Rexencia. Entre 1808 e 1814, houbo catro Xuntas diferentes (é dicir, producíronse tres cambios de rexencia). E precisamente a cuarta rexencia, presidida por Pedro Agar, que viña substituír a nomeada o 21 de Maio de 1812 (conservadora e oposta ás reformas, tal e como indica Xosé Ramón Barreiro) (Cfr. Aneiros, R.; 2008:144), principiou uns días antes da elaboración deste diálogo. Durante a súa existencia, foron levadas a termo múltiples reformas económicas, entre as que destaca para o contexto galego (e non só), dadas as súas particularidades socioeconómicas, a chamada Lei Agrícola, que permitía (entre outras cousas) unha liberdade total sobre os cultivos. Esta nova rexencia non debeu ser vista con moi bos ollos por parte da clerecía e de boa parte dos propietarios leigos das terras, tal e como nos expresa o autor nas protestas que lle comunicaron aos personaxes de Freiría, Bentisca e Cabreira, de maneira respectiva, o tío do primeiro, o tío frade do segundo e un curmán colexial do terceiro. Mais o didactismo e os postulados liberais que defende o creador do texto quedan patentes na seguinte intervención de Aguiar:

Porque á Rexência pasada quiria ternos os ollos fechados, é que vivísemos decote coma negros escravos, é esto tíñalles conto: os frades pra pasarse, encherse, regalarse, beber bo viño, comer bo pan branco (é nos broa escarolada) é que no nos arregrasen; ¡mama frade! é como chese rerirían dos canónegos que quedaron sin ó voto. E á moitos dós señores pra vivir coma sárganos, arreando en nosoutros coma

bestas de bagaxê, ou coma si nos tuveran comprados, sendo que agora po la Constituson todos somos iguales...

Probabelmente os “canónegos que quedaron sin o voto” sexan os conservadores “electos” nos comicios ás Cortes de 1813, os cales estaban representados en ampla cantidade por persoas pertencentes ao mundo do clero, tal e como vimos ao comentarmos a *Conversa entre Bértolo e Mingote*. Xa apreciamos ao analizarmos a obra asinada por R. F. que a presión dos absolutistas provocou que as eleccións carecesen de limpeza. Xa na *Conversa entre Bértolo e Mingote* intuíase que as accións pouco lícitas dos absolutistas non ían quedar impunes, e tal e como indica Xosé Ramón Barreiro (2007a:132) esta circunstancia derivou na obriga de repetir a escolla dos representantes nas antigas provincias da Coruña e Betanzos e na reprobación por parte das Cortes de varios dos deputados elixidos de maneira pouco limpa. Os “canónegos” quedarán, pois, desposuídos do seu cargo de deputados. Desta maneira, non cabería dúbida de que F. R. A. está a falar neste fragmento de Rafael de Múzquiz, Ignacio Ramón de Roda, Xaquín Tenreiro Montenegro, Boaventura Domínguez e Manuel Gaspar González Montaos. Porén, cabe facer mención do feito de que, a excepción da Coruña, o resto dos distritos galegos presentaban nas súas listaxes deputados na súa maioría ligados de xeito activo ao mundo eclesiástico, motivo polo que talvez non deberíamos reducir a listaxe de aludidos unicamente aos deputados composteláns.

Despois desta breve paréntese, observamos como ben cedo deita o escritor no intelecto do lector as vantaxes do réxime parlamentario e da constitución, pois: “as Cortes he á Nasion, que he ó amo, é á Rexência ó rey para exêcutar ou faser ó que aquela lle mande; é nono faser así fora cos diabros, é beña outra que non marra”. Deste xeito, informa o autor que o monarca está sometido ás Cortes e á constitución, polo que os abusos do Antigo Réxime deixarán de existir, xa que a cámara débese ao pobo.

Mais ben cedo deixa Aguiar de lado a gabanza das Cortes para loar a decisión da nova rexencia consistente na disolución do denominado Santo Tribunal. En todo o texto, o escritor fará fincapé na crítica á Inquisición, e non

só isto, senón que farao valéndose dos mesmos mecanismos que utilizara Manuel Pardo de Andrade n' *Os Rogos d'un Gallego...*, tal e como mencionamos en parágrafos precedentes. Os paralelismos son evidentes. Ao igual que o autor oleirense, o creador da conversa indica primeiramente os atentados da Inquisición contra a relixión (como permitirlle ter dúas mulleres a Godoy ou a aceptación de falsos testemuños), coa finalidade de romper a identificación entre Santo Oficio e fe católica. Este é, pois, o primeiro plano en que ataca F. R. A. a Inquisición.

Xa nun segundo nivel, o autor pon ante a vista do receptor as torturas que sufrían os acusados perante o tribunal do Santo Oficio, tamén a través do personaxe de Domingo Aguiar:

Eu, fagamos de caso, tíñabos senrreira por calquera cousa, é non podendome vingar de vos, que fasia, buscaba tres testigos falsos (que non marran por un baso de viño), é desíalles: vos se vos chaman á preguntar algo de Freiría diredes que lle oíchedes brasfemar, que dixô que non había inferno, en fin pintádeo coma un xúdio; eu iba é daba parte á inquisison, sitaba os testigos, é os inquisidores secretamente resibían á informason, é despois metíambos nun calaboso oscuro coma noite cargado de cadéas, sinque ninguen bos pudese ver senon eles pra tomarbos á decrarason; é non confesando ó que quírian, atábambos os brazos atrás, levantámbos do chan é deixámbos caer de golpe hasta dose veses: despois poñíambos na tortura do potro, atándobos ántes os pés é as máis; despois levábades oito garrotes; é si con todo esto non confesábades, fasiambos tragar unha chea dagua para que arremedásedes os afogados. Mais esto era pouco, que remataban á festa poñéndobos os pés encoiro untados de pingo nun sepo, é despois traían unha chea de lume pra frixílos, ou pra poñerllo debaixo, é outras mil xúdiadas, tanto que as veses nin aínda lles permitían confesarse.

Outra volta, dunha maneira practicamente idéntica á de Pardo de Andrade, denuncia F. R. A. o feito de que a Inquisición aceptase falsos testemuños (acción considerada como pecado pola Igrexa católica, circunstancia que non podemos perder de vista tendo en conta a época) e mais a práctica de torturas sufridas polos interrogados. Así o Santo Oficio, en nome da fe, atenta constantemente contra os preceptos relixiosos do catolicismo. Igualmente, as prácticas descritas son as mesmas que podemos encontrar n' *Os Rogos d'un Gallego...*, polo que non pararemos máis a nosa atención sobre elas. Simplemente, poñemos de manifesto a similitude patente entre as dúas obras.

Nun terceiro plano, F. R. A. pon de manifesto os enganos da Inquisición, que fomenta a crenza no escurantismo e nos seres sobrenaturais

(meigas, bruxas, demo,...), os cales eran precisamente os principais inimigos contra os que combateu ferozmente o movemento da Ilustración e, posteriormente, os seus fieis herdeiros liberais. Preséntase xa que logo en todo o diálogo, como no libro de Pardo de Andrade, o coñecemento como medio de combate contra os abusos dos señores e contra os excesos da Inquisición. Non é casual, pois, que Aguiar exclame: “mais para conoser ó que era é fasía á inquisison, é presiso ler, ler, ler, ler forsa de papeles, é que sean dos que ten meu amo” (pois os escritos absolutistas estaban suxeitos a terxiversación). De feito, o cuarto nivel en que se combate o Santo Oficio radica na posta ante os ollos do lector do coñecemento da Historia, idea que encontramos tamén n’*Os Rogos d’un Gallego...*, especialmente na nota que encontramos entre as páxinas 37 e 43 da edición 1841. Desta maneira Domingo Aguiar, debido a que o seu señor lle fixo ler un bo feixe de papeis, sabe que o berce da Inquisición non procede do divino senón que, en palabras deste personaxe, “vén do demo”, xa que en lugar de existir desde tempos inmemoriais (como crían os seus parceiros de conversa), “só” contaba naquela altura con trescentos anos de funcionamento. O sarcasmo do escritor e o seu intento de convencer os receptores crentes dos males do Santo Oficio, vémolos novamente na afirmación de Aguiar de que “antes da Inquisición había máis santos”. Mais detalles como este á parte, o creador de *Conversa no Adro* debeu temer que as súas argumentacións contra o denominado Santo Tribunal carecesen de verosimilitude. É por iso que decide, a través da seguinte intervención de Aguiar, apelar ás súas fontes e ao criterio de autoridade:

Xá que estamos de leer, eu vos contarei algo do que traen os papeles do señor amo: é cuidado que non pode ser mentira, por que un he ó detámen ou parecer que dou as Cortes un señor doutor é abade chamado Ruis de Padron (non pensés que hé da vila de Padron, senon que hé asi ó apellido) calificador do santo ofisio, é como tal ben pode saber ó que pasaba dentro. Outros son (á parecer do señor amo) compostos por un crego dos mais ábres da nason, que ó probe foi perseguido por unha calúnea que lle levantou ó mayor bribon da vila, estando en Madrí; pero ho cabo saleu trunfando: este tamen debe saber canto dentro se fasía, ademais que lles sita á sagrada Escritura, consilos, canones, santos Padres, &c. &c., con outras mil cousas, que maldito répreca teñen. Chámase inquisison sin máscara (que quere deser sin carantoña).

Así pois, todo o exposto en relación á Inquisición “non pode ser mentira”, explica o personaxe, xa que os papeis do seu amo foran escritos por Ruíz de Padrón (como nos explica o texto, doutor e cualificador do Santo Oficio) e mais por un crego “dos mais ábres da nason”. Canto ao primeiro dos mencionados, non cabe dúbida de que foi considerado nos dous períodos constitucionais como un dos maiores detractores do Santo Tribunal, tal e como ilustra a información que sobre el encontramos na obra *Condiciones y Semblanzas de los Diputados a Cortes para la Legislatura de 1820 a 1821* (escrita en 1821):

RUIZ PADRON: Toston de la inquisicion. *As carnes tembran de oir à os homes que chamuscaron os da secta do tízon. ¡Máscara fora embusteiros!, à o monte à facer carbon. Percutidor incansable de todo lo malo, oculis columbarum exceptis. Definidor general de Córtes, cura jocoso, pastor bonus*¹³⁰. [...]

En relación ao segundo dos personaxes aludidos neste extracto, as referencias á persecución, e sobre todo á “inquisison sin máscara”, non deixan dúbida de que o diálogo está a se referir a Antonio Puig Blanc. Deste modo, igual que Pardo de Andrade n’*Os Rogos d’un Gallego...* cita a Piñateli como fonte e testemuña das infamias realizadas pola Inquisición, o escritor do texto que agora nos ocupa refire como autoridades a Ruíz de Padrón e a Puig Blanc. E respecto da influencia deste último tanto en F. R. A. como en Pardo de Andrade mencionada por Carballo Calero (1983:16), da fe o feito de que tanto a última frase do extracto que vimos de reproducir como os últimos dous versos da primeira parte d’*Os Rogos...* (“a o chamado santo oficio/quitarlle a mascara vou”), así tamén o título da segunda parte do libro do escritor oleirense (*O Santo Oficio sin carantoña*), aludan á máscara deste tribunal ou, o que é o mesmo, a *La Inquisición sin Máscara* de Puig Blanc.

Con todo isto, Aguiar consegue convencer os seus compañeiros de coloquio, que acaban recoñecendo as vantaxes da nova situación política. Tanto é así que finalmente Bentisca, Cabreira e Freiría alégranse de que as Cortes de Cádiz suprimisen a represión da Inquisición, da cal os galegos aínda non estaban completamente libres na primavera de 1813:

¹³⁰ As cursivas figuraban deste xeito na edición que tomamos como fonte. vid. Aneiros, R. (2008:225).

(...) ainda quedan mais inquisisós que ántes, pois non había mas que unha nesta provinsia de Galisia, é aora hay sinco, por que son sinco os Arsobispos é Obispos. A inquisison nona quitaron, é os que ó digan menten é son uns burros; ó que quitaron foy todas as xúdiadas que bos dixên que fasia, coma os preitos á escondidas, os tormentos, as queimas, os potros, á infamia ou desonrra os seus parentes &c. &c &c.: mais ó que sea xúdíó, ou que se lle oya brasfemar, dase conta dél, que xâ ho castigarán como Dios ho manda, é como corresponde; é non coma àntes.

Observamos nestas liñas, pois, que a liberdade de culto e a igualdade entre individuos era aínda unha utopía naquel instante, xa que ser xudeu continuaba a supor ser obxecto de castigo, aínda que este fose máis leve que os que infrinxía o Santo Oficio.

Aínda así, a tesitura semella ser do agrado dos participantes na conversa, tal e como se desprende do: “Benditas sean as Cortes que tanto ben nos fixeron” berrado polo personaxe de Bentisca. Todos acollen, pois, a nova rexencia con entusiasmo. Non por casualidade a conversa acaba con esta enfática oración: “¡Vivan as Cortes extraordináreas e a nova rexencia!”. Unha nova rexencia que, como indica Aguiar nun momento dado no texto, finalizou coas detencións inxustificadas e co clima de terror en que vivía a poboación durante a existencia do Santo Tribunal.

7.g.4) Espazo e tempo:

Tal e como sabemos por medio do paratexto inicial, a acción do diálogo tivo lugar o domingo 28 de Marzo de 1813 (pois o texto data do día 29 e o autor afirma que escoitou a conversa a xornada anterior), nunha parroquia distante unha legua de Compostela. Así mesmo, a mudanza de rexencia tivera lugar o mércores anterior. Encontramos igualmente referencias temporais a través dos saltos no tempo. Por exemplo, cóntanos Aguiar que na capital española, en 1680, a Inquisición mandou facer axustizamentos públicos e simultáneos para divertimento de Carlos II. Outras veces estas referencias chégannos de xeito indirecto. Así, a mención aos procesos de San Francisco de Borja e de San Xosé de Calasanz trasladan o lector, de maneira respectiva, á segunda metade do século XVI e á primeira do XVII.

As referencias espaciais, pola súa parte, son menos abundantes, e apenas temos alusión a outros lugares que non sexan Compostela (e dentro desta cidade a rúa do Vilar), Cádiz e Madrid.

8.g) *Diálogo entre Dominjos e Farruco...*:

8.g.1) Aspectos xerais:

De 1820 data este *Diálogo entre Dominjos e Farruco, sobre Administrason de Xústicia da sua Aldea*, saído á luz en Compostela pola oficina de Manuel Antonio Rey. Malia súa curta extensión (o orixinal só consta de catro follas), reviste este texto a noso entender unha gran importancia simbólica, pois (até onde sabemos hoxe en día) trátase da terceira obra impresa e autónoma escrita integramente en lingua galega, de modo que o escritor continuou a tendencia iniciada por Manuel Pardo de Andrade cos *Rogos d'un Gallego...* (1813) e *Os Servós e os Liberás...* (1814), primeiros impresos da era contemporánea escritos integramente no noso idioma (a non ser, claro está, que descubrimentos futuros digan o contrario).

Canto ao autor, podemos dicir que non debía estar asentado en Compostela e/ou ser natural desta cidade, a xulgar pola súa lingua dialectal. Utiliza a mesma representación para o fonema /j/ que R. F. ou F. R. A., mais desta vez o diálogo non semella saír da man de Antonio Rúa Figueroa, tal e como parecen demostrar algúns argumentos que exporemos a continuación. En primeiro lugar, carece o texto de calquera paratexto introdutorio, e o creador do diálogo tampouco asegura reproducir as palabras duns labregos, características que podemos encontrar nos *Diálogos dos Esterqueiros* (1807), na *Conversa entre Bértolo e Mingote* (1813), na *Conversa no Adro* (1813) e aínda na *Décima constitucional* (1813). Alén disto, o estilo é totalmente diferente ao dos diálogos antes citados, e incluso son mencionados os artigos 255, 274, 295, 306 e 310 da constitución de 1812. Finalmente, a maior parte dos estudosos que se achegaron á súa figura afirman que Antonio Rúa Figueroa expirou en 1819,

aínda que Xosé Ramón Barreiro (vid. Aneiros, R.; 2008:225) asegura que en 1822 este escritor denunciou o número 303 do xornal *El Imparcial* por atentar contra a súa dignidade. De ser correcta a primeira data de defunción (a cal semella desbotar un diálogo de 1836 que analizaremos posteriormente), poderíamos pensar que estamos ante unha publicación póstuma, mais as circunstancias históricas mencionadas no *Diálogo entre Dominjos e Farruco...* obrigan a rexeitar esta hipótese, xa que a conversa celebra que fose restituída a constitución, feito que non aconteceu até o 8 de Marzo de 1820, data en que Fernando VII publicou un manifesto en que xuraba acatar a Carta Magna aprobada polas Cortes de Cádiz. E de seguir vivo Antonio Rúa Figueroa en 1820, tanto o arriba sinalado como un trazo lingüístico a noso entender relevante, como é a falta de alternancia entre gueada e gheada (co triunfo desta segunda), fórzanos a concluír que o diálogo non puido ser escrito pola mesma persoa que compuxera as pezas literarias arriba mencionadas, na nosa opinión Antonio Rúa Figueroa. No entanto, non podemos dicir o mesmo respecto de Manuel Acuña Malvar, a quen tiña pensado atribuírle o texto Xosé María Álvarez Blázquez (Cfr. Pena, X. R.; 1991:592), atribución que desta vez si nos resulta extraordinariamente verosímil, tendo en conta un aspecto do que falaremos ao comentarmos a acción da obra.

En relación coa historia particular deste pequeno impreso, diremos que estivo perdido até 1991. Foi Xosé María Álvarez Blázquez quen localizou o diálogo na biblioteca Andrés Martínez-Morás y Soria da Real Academia Galega. No entanto, este investigador faleceu antes de que puidese realizar unha edición da obra. Mais a familia do polígrafo tudense entregou o exemplar descuberto a Xosé Ramón Pena, quen deu a luz o texto íntegro no número 8 da revista *A Trabe de Ouro*. No ano 2008, no volume *Papés d'Emprenta Condenada*, encontraremos unha segunda edición. Porén, debemos matizar neste punto as afirmacións que vimos de realizar. E é que a primeiros do século XX Andrés Martínez Salazar xa coñecía o *Diálogo entre Dominjos e Farruco...*, e de feito a obra figura nas famosas probas de imprenta dunha antoloxía que estaba a preparar o aludido editor. No entanto, a dita

recompilación de escritos literarios nunca chegou a se editar, e por iso o coñecemento do diálogo que neste apartado nos ocupa foi, até o descubrimento de Álvarez Blázquez, moi limitado ou practicamente nulo para o groso de membros do círculo de estudosos da nosa literatura.

8.g.2) Personaxes:

Como é habitual neste tipo de textos, temos no *Diálogo entre Dominjos e Farruco...* unicamente dous personaxes *in praesentia*. E tal e como é igualmente típico nestes diálogos (agás sinaladas excepcións), trátase de actantes practicamente baleiros, de modo que apenas podemos extraer informacións sobre eles. Os contidos da acción cobran maior importancia que calquera outra unidade. Con todo, sabemos que Farruco foi mordomo da parroquia, e era completamente analfabeto. Dominjos, pola súa parte, é un home que sabe ler, e polo que apreciamos na obra débémolle supor unha certa instrución, mais apenas podemos saber máis sobre el.

Respecto dos personaxes *in absentia*, destaca o autor sobre o resto (debido aos datos que deles podemos obter) o do xuíz e o do escribán, aínda que tamén menciona un capitán de barco, un veciño dos interlocutores chamado Turibio e mais outros 17 mordomos. O maxistrado e o escribente son caracterizados como homes corruptos, levando a peor parte o segundo, retratado como un estafador, como un aproveitado, como un home agresivo, irascíbel e alcohólico:

FARR[UCO]: (...) è cando non fasiamos ò que querian, berraba ò Escribano con nosco ò mismo que on desesperado, dabanos de couces è bofetadas, facendo outras mil diabluras.

DOM[INJOS]: Eso pode que fose porque estaba bibido.

FARR[UCO]: Amin me parece que sí, pois cheiraba muito à viño, è aljuas veces tamen à ajuardente, de maneira que amin emborrachabame solo ò alento que botaba, è po la tarde non habia quen falase con el.

Non hai, xa que logo, mellor modo para desacreditar unha persoa que aludir ás súas baixezas, nin tampouco hai forma máis óptima de atacar un colectivo que presentar cunha caracterización negativa un membro do mesmo. No outro lado da opulencia da que gozan estes personaxes á conta das súas

estafas estaría Turibio, quen perdeu todas as súas posesións por mor precisamente da acción do escribán.

8. g. 3) A acción:

A acción do *Diálogo entre Dominjos e Farruco...* principia de forma abrupta, con Farruco acudindo a Dominjos coa intención de lle solicitar que a lectura duns documentos, xa que (como antes sinalamos) el era analfabeto. A denuncia do analfabetismo, a cal non é nova no xénero, pois lembremos que xa podiamos encontrala no *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos* (1746-1747) de Frei Martín Sarmiento, cobrará na obra que agora nos ocupa unha enorme importancia. Non por casualidade, as críticas dalgúns feitos que encontramos no texto parten precisamente de problemas derivados da falta de habilidades lectio-escritoras deste personaxe.

Por outra parte, Farruco desexa coñecer o contido dos documentos que porta porque: “xâ temos à *Santa Constituson xûrada*, e quixêra queimalos si non sirven de nada”. Repárese no xogo de palabras establecido polo autor entre Santa Inquisición e *Santa Constitución*, de modo que a segunda sempre aparecerá remarcada en cursiva tanto no orixinal como na nosa edición de referencia. Alén disto, alude de modo explícito a frase antes extractada á mudanza producida na situación política do Estado español, de modo que coas novas leis talvez xa non sexan precisos documentos que aludan a normas e prescricións do Antigo Réxime.

Dominjos asegura que os ditos papeis son ordes asinadas polo xuíz e mais polo escribán, e advirte:

Que ò último [dos papeis que lle levou Farruco] ponlle por vereda, Escribente è papel vinte, vinte è un, dès, dose, nove, desaseis, desaoito, desasete, è onse reás por cada un-a, è ò mais que valen, son un ichavo de papel, è dous cartos ò Escribente, ou ò mais catro por escribilas.

Así pois o xuíz, e sobre todo o escribán, estafaran o antigo mordomo aproveitándose da súa ignorancia, de modo que cobraban prezos bastante altos por uns servizos básicos. Na intervención seguinte, Farruco confirma

que efectivamente pagou esas cantidades cando se desprazaba á vila para recibir as ordes xudiciais. Mais a estafa descuberta por Dominjos non era referente unicamente aos prezos desmesurados, senón que por lei o xuíz e o escribán non podían recibir “diñeiro ningun por as tales ordes è que se pajasen polo Tesoureiro da Xûrisdison”. Por este motivo, non debe chamarnos a atención a lectura do seguinte fragmento:

FARR[UCO]: Eu no sei, ò serto è, que à Parroquia lebabana acabada si non ven à redimirnos à *Santa Constitusion*.

DOM[INJOS]: E sei que tès rason, sejun as trasas que leaban; po lo que che cobraron estes papès, non hay duda que nos deixârian sin camison, è jracias à quen tanto ben nos fixô pondo en ouservasòn.

A estratexia seguida polo autor é realmente diáfana. Tal e como indica Xosé Ramón Barreiro (vid. Aneiros, R.; 2008:176), os liberais primeiro amosaban as inxustizas exercidas polas persoas favorecidas polo Antigo Réxime (neste caso, o xuíz e mais o escribán) e posteriormente ensinaban que a constitución non permitiría tales abusos. Deste modo, revélase a Carta Magna como a gran salvadora do pobo, polo que os membros que o conforman deben respectala e defendela.

Avanzando o argumento do texto, observamos que outro dos papeis constitúe un recibo referente á condución de quintos. O dito sistema consistía no transporte por parte dos veciños dos mozos recrutados para o servizo militar até a xurisdición acordada. Como sinala Xosé Ramón Barreiro (vid. Aneiros, R.; 2008:176), os veciños non tiñan que correr cos gastos relativos ao traslado, senón que tamén tiñan que pagar os custos do *veredeiros* (aqueles que andaban polas parroquias levando partes ou decretos), a intervención dos escribáns (encargados de dar fe do transporte), o traballo dos xuíces,... Nesta ocasión, o recibo ascendía a 180 reais. Conta Farruco que o xuíz decretou que as dezaioito parroquias que compoñen a xurisdición “daqui des lejuas” corresen co traslado dos quintos, motivo polo que cada parroquia debía achegar cincocentos reais, baixo pena de prisión para os mordomos se a dita cantidade non for aboada. Moitos dos afectados resignábanse a acatar o presidio, mais Farruco pensou que como “para ir à Carsele sempre estamos atempo”, o mellor sería que cada mordomo ofrecese ao escribán cen reais. O

escribente aceptou nun primeiro momento o trato, recadando os mil oitocentos reais correspondentes, mais ao paso dalgúns días voltou para exixir unha maior contribución, chegando a recadar tres mil seiscentos.

Tratábase dunha cantidade elevada, mais como prosegue Farruco:

¿Ti pensas que todos os jastaron na conduson dos vinte è un Quintos? Nada menos que eso; buscaron un Capitan, è axústaronse con el en oitocentos reas por condusilos. ¿E os dous mil è oitocentos que sobraron? Coméronos è jaldrumaronos, è ahì tes ò conto do resibo.

As palabras do seu compañeiro indignan a Dominjos, quen afirma:

Desa maneira ben che poden ter duas amas de cria, tres criadas, comer pichons, coellos, jaliñas, perdises, cabirtos, carneiros, è porcos sebados; malia rabia en eles, è mal resajario; nosoutros desnudos, comendo un pouco de fariña è berzas cocidas en ajua, pan de millo cando ó temos, mollados, suados, sin dormir è cheos de fame, ¿è por que? por dar cumprimento à estes papès que de nada nos sirven, nin na parroquia hay ningun-a das cousas que ò Xúes nos quer faser saber, è el ben ò sabe; pero como ò conto è sacarnos catro ou sinco mil reás cada ano, è comer porcos sebados acosta de noso lombo, por eso ò fay.

Os xuíces e os escribáns enriquecéanse á conta do pobo, de maneira que mentres uns teñen servos e poden gozar dos máis altos praceres culinarios, os compoñentes das camadas populares pasan penalidades de todo tipo. E todo polas actitudes corruptas do xuíz, que espreme até a última pinga da suor dos labregos para sacarlle o maior beneficio propio. O feito de que o escritor presente os xuíces, representantes do mundo das leis, a cometeren ilegalidades, atenta teoricamente contra as normas da lóxica. Mais a corrupción dos xuíces será unha das denuncias máis frecuentes realizadas polos liberais, de maneira que en 1821 o xornal *El Fiscal de los Jueces* dedicará practicamente todas as súas páxinas á crítica de actos xudiciais inxustos.

Continúa o creador do texto despois do fragmento antes reproducido a insistir na mesma idea, por medio da mención de tres ordes duplicadas que “falan dun-a mesma cousa è teñen un-as mismas fechas”. O xuíz e mais o escribán aproveitáranse de que Farruco non sabía ler nin escribir, de xeito que o escritor torna á falta de formación como raíz de todos os problemas sociais. Os ignorantes son sempre os máis explotados, e os xuíces incluso recoñecen polas claras os seus abusos sobre o pobo, xa que: “eran tan atribidos è desverjonzados que cando estaban fasendo nos desian, purjadebos que estou

de obra è nesesito cartos”. E o escribán, se alguén se negaba a facer o que el quería, agredíao e coaccionábao. Estamos, en definitiva, ante un proceso de satanización dos membros da Xustiza, deseñado coa finalidade de transmitir unha mensaxe política clara: só os liberais poden finalizar coa explotación padecida polos baixos estratos. De feito, Farruco conta para nos ilustrar a nosa lectura o caso do seu veciño Turibio, que quedou na ruína por mor dos mencionados excesos xudiciais. Mais neste punto do diálogo encontramos un aspecto realmente significativo desde a perspectiva da nosa Historia literaria. Dominjos pregúntalle a Farruco se ten máis papeis, e este contéstalle se lle parecen poucos. A resposta de Dominjos resultounos, cando menos, sorprendente: “Non por serto, que son muy bastantes para que fixêsen vender as bacas, as leiras è tamen as mantas da cama cos potes”. Se ben a venda das mantas e dos potes provocada pola pobreza xa aparece na carta *Representación q[u]e hicieron los vecinos de Pontevedra a S. M...* (1805) de Pedro Cima de Vila (“...din que cobran pra vosa Maxestade ós trabutos, é que nos venden pra eso as mantas é os potes...”), o certo é que a causa da lectura destas liñas non podemos evitar que veñan á nosa cabeza os primeiros versos daquel poema de Rosalía de Castro titulado “¡Pra a Habana!”, encadrado no libro *Follas Novas* (1880):

Vendéronlle os bois
vendéronlle as vacas,
o pote do caldo
i a manta da cama.
Vendéronlle os carros,
i as leiras que tiña,
(...)

A verdade é que podemos pensar que estamos ante o uso dunha mesma fonte (a popular) ou ante unha simple coincidencia. Aínda así, tamén é factíbel que Rosalía coñecese o diálogo que estamos a comentar. En primeiro lugar, de ser Manuel Acuña Malvar o autor do *Diálogo entre Dominjos e Farruco...*, sería relativamente verosímil que a nosa poeta máis representativa se inspirase nesta obra tendo en conta que os dous escritores tiñan relación de parentesco, tal e como indica Ricardo Carballo Calero (1981:149). Por outra parte, Manuel Murguía en 1862 tiña recompilados para a elaboración do seu *Diccionario de*

Escritores Gallegos abundantes materiais literarios escritos con anterioridade a esa data, entre os que talvez figurase este impreso. Con todo, tamén debemos especificar que Manuel Murguía (1999:37-38) non atribúe a Acuña Malvar este texto. Mais iso non ten porque significar que nunca o lese ou manexase. Simplemente apunta á súa convicción de que o mencionado escritor non era o seu autor. É máis: sabendo que Andrés Martínez Salazar tiña ao seu alcance o *Diálogo entre Dominjos e Farruco...*, non sería de estrañar que compartise a noticia da súa existencia (xa con posterioridade a 1862, mais posibelmente con anterioridade a 1880) entre os seus correligionarios da Cova Céltica, entre os que figuraba o propio Manuel Murguía.

Retornando á acción do diálogo, observamos como a partir deste momento a peza parateatral convértese nunha especie de obra de didactismo xurídico, pois aparecen mencionados de xeito explícito algúns dos artigos da constitución: o 306, que impide a entrada sen autorización nas propiedades privadas; o 295, que prohíbe que os cidadáns sexan detidos nos casos en que a lei permita o pagamento de fianza; o artigo 255, polo cal os membros do pobo poden dar conta ante as autoridades dos xuíces que non cumbran coa súa obriga; o 310, que regula a ordenación e a xerarquía dos compoñentes do concello e mais:

O artículo 274 da nunca ben ponderada *obra santa*, imbiada polos anxêles para faser vos os homes, limita as suas facultades à parte contenciosa presisamente, è teñen que responder con à sua persona senon obran con arreglo à ley.

A estratexia seguida neste caso polo escritor é realmente clara. Persegue que o pobo coñeza as leis constitucionais que o favorecen para que así sexan os seus membros os máis ardentes defensores da Carta Magna de 1812, elevada no extracto que vimos de reproducir ao nivel de "*obra santa*, imbiada polos anxêles para faser vos os homes". De aí que Farruco decida ao final da obra divulgar as excelencias da constitución: "No me dijas xâ mais; bou à falar con toda à xênte, è contarlle ò que hay, para que todos xûntos xûremos defender á *santa Constituson* è de sostela à costa da nosa sangre è de todo canto temos".

O diálogo finaliza coa despedida de Dominjos, quen desexa que a próxima vez que vexa o seu veciño falen de temas que "interesen menos ò ben

xêneral". No entanto, non concluiremos aquí o noso comentario da acción desta peza parateatral, pois deixamos intencionalmente para o final a dous aspectos que consideramos importantes.

Contra a fin do texto, Farruco pregunta a Dominjos se pode desfacerse xa dos papeis que lle levou para ler, contestando o segundo:

No fasas, que pode que aljun home de ben, è da queles que son próximos chos pida para faser presente os novos mandons as picardias è maldades que nos fixêron, he que cheje ò dia en quelle demos con eles uns bos bomitorios é purgantes, e voten po la voca è cu canto mal comeron, dandolle un dolor de tripas, de maneira que os palasios se desfajan, è os nosos potes con as mantas è leyras volvan para à casa, è asi mismo as bacas, cabras è ovelas volvan outra vez ò quinteiro.

Alén de que neste extracto encontramos unha nova reivindicación do papel dos liberais como "homes de ben", chama a atención de que Dominjos teña a esperanza de que algún día a situación padecida polos labradores fiquese invertida, de maneira que os pobres recuperasen todo o que lles fora arrebatado. Poderíamos nun primeiro momento pensar que o autor adiántase con estas palabras ao concepto que hoxe coñecemos como indemnización, mais aínda que nunca poderemos descartar que a anterior hipótese sexa válida, a noso entender o escritor reclama a existencia dunha sociedade sen señores nin amos, dunha sociedade máis xusta en que os habitantes dos palacios deixen de lles expropiar os seus bens aos seus súbditos.

Para concluímos, non podemos finalizar o noso percorrido por este texto sen mencionar unha alusión que nel figura a unha tentativa de rexicidio producida en Madrid e provocada polas intencións do monarca de acatar a constitución. A noticia deste suceso persegue unha finalidade evidente. Alén da caracterización negativa dos absolutistas, que levan ao extremo a súa postura conservadora, pois non lles importa matar o rei (símbolo principal do Antigo Réxime) con tal de se perpetuar no poder, o escritor debeu pretender que as xentes máis afíns a Fernando VII se implicasen na defensa da Carta Magna. Pouco podería imaxinar o creador do *Diálogo entre Dominjos e Farruco...* que só dous anos e algúns meses despois o Antigo Réxime non só sería restabelecido, senón que acadaría un dos seus períodos de maior

efervescencia, dando lugar a unha das etapas máis escuras da Historia do Estado español.

8.g.4) Espazo e tempo:

O *Diálogo entre Dominjos e Farruco...* caracterízase pola súa total ausencia de referencias espaciais precisas. Fálase de 18 parroquias, dunha xurisdición e dunha vila, mais nunca se especifica de que territorios está a falar o diálogo. Porén, si sabemos por medio da referencia ao capitán (de embarcación) e ao traslado de quintos que debe tratarse dunha zona marítima. Tendo en conta que Manuel Acuña Malvar era propietario do pazo de La Soledad de Ribeira, no cal pasou boa parte dos anos posteriores ao seu presidio en Padrón, talvez o texto estea ambientado nesta localidade, no caso de que o mencionado autor fose o creador da obra.

As referencias temporais non son tampouco nin abundantes nin precisas. Sabemos que Farruco fora mordomo da súa parroquia “había dous anos” e que, por tanto, dista ese tempo entre o momento ao que alude a narración e o momento en que se produce o diálogo. Este é o único dato que encontramos respecto da temporalidade, e a súa razón de ser é ben evidente: o escritor pretende ensinar cal era a situación anterior á aprobación da constitución de 1812 e cal a posterior, co obxectivo de pór de manifesto as vantaxes da Carta Magna aprobada polas Cortes de Cádiz.

9.g) As dúas partes da *Tertulia na Quintana*:

9.g.1) Aspectos xerais:

Talvez entre os diálogos compostos durante o Trienio Liberal sexan os máis coñecidos os dous que compoñen a serie da *Tertulia na Quintana*. En 1820, a imprenta de Manuel Antonio Rey deu á luz un texto titulado: *La Tertulia en la Quintana, ó Dialogo entre Andruco, Xâcobe è Alberte el dia de Corpus*.

O diálogo debeu ter boa acollida entre o público, xa que na sesión do 26 de Xuño dese ano a Xunta de Censura da Coruña, mediante unha denuncia previa do Cabido de Compostela, acordou “detener y retirar la obra”, tal e como nos informa Xosé Ramón Barreiro (vid. Aneiros, R.; 2008:200). Evidentemente, o cabido compostelán non denunciaría este texto se non o considerase perigoso. E o autor debía ser moi consciente disto, causa pola que se explica a publicación (pola mesma imprenta) da segunda parte, baixo o título: *Sigue la Tertulia en la Quintana, ó Segundo Dialogo entre los Consabidos Andrúco, Xâcôbe è Alberte*. Desta segunda conversa deu noticia Carré Aldao no seu manuscrito *La Literatura Gallega en la Guerra de la Independencia*, e figuraba nas unha vez máis mencionadas probas de imprenta de Andrés Martínez Salazar. No entanto, o texto íntegro estivo practicamente inédito até 1995, ano en que foi publicado por Xosé Ramón Pena na revista *A Trabe de Ouro*.

Respecto á autoría dos diálogos, esta é anónima. Procuramos entre as súas liñas algún indicio que nos puidese conducir ao seu creador, mais os achados carecen da solidez necesaria para os casos de atribución. Na primeira tertulia encontramos referencias á situación do cárcere e fálase con relativa familiaridade do antigo carcereiro, feito que dá a entender que o autor coñecía o estado da cadea compostelá, talvez porque fose un liberal que padecera presidio. Alén disto, sabemos por *Sigue la Tertulia en la Quintana...* que o escritor desta serie de pezas parateatrais sufrira inxustizas por parte do cabido. Varios liberais cumpren estas dúas características, entre eles Manuel Antonio Rey quen, ademais, mantivo unha estreita relación co impresor de orixe vitoriana Valentín de Foronda, con quen compartía unha fonda preocupación polos dereitos dos presos, xa que Foronda era unha persoa extremadamente interesada polo estado dos cárceres e dos seus inquilinos (Cfr. Odriozola, A.; 1974:222). Alén disto, non podemos esquecer que *Rey Chiquito* (tal e como era coñecido polos seus correligionarios) foi o impresor das dúas partes que compoñen a serie, así tamén que o dito liberal estaba asentado en Compostela, lugar onde transcorre a acción dos textos e ao que semella pertencer a lingua dialectal en que foron elaborados, o cal á súa vez

descarta a posíbel autoría doutro incansábel defensor dos dereitos dos presidiarios, Antonio Benito Fandiño, xa que este utilizaba (lembremos) unha variedade lingüística interdialectal. De todos os xeitos, semella improbable que Manuel Antonio Rey escribise as dúas partes desta obra, pois como máis adiante veremos, parece que a *Tertulia na Quintana* e outros diálogos de 1836 foron realizados pola mesma man, e indican Antonio Odriozola e X. R. Barreiro (1992:214) que *Rey Chiquito* non volveu a Galicia desde o seu exilio a Porto despois da intervención dos *Cen Mil Fillos de San Luís*. Mais deixemos agora a un lado o tema da autoría, pois unicamente podemos movernos ao seu respecto no campo das hipóteses, e pasemos á realización dunha breve análise dos personaxes.

9.g.2) Personaxes:

Como acontecía con outra colección de diálogos que xa comentamos, tal é o caso dos *Diálogos dos Esterqueiros* (1807), interveñen en todas as partes da serie os mesmos personaxes. Nesta ocasión, toman a palabra Andruco, Alberte e Xacobe. Trátase de homes de estrato social baixo, criados de anos diferentes e de idades dispares, de xeito que Xacobe debía ser o máis novo dos tres, xa que en *La Tertulia en la Quintana...*, nun momento dado, fálase dun deán chamado Mendoza, persoa da que asegura lembrarse Xacobe. Ante isto responde Andruco: “Faràs moito, que haberà trinta e tantos ou corenta anos que morreu”. Deducimos, pois, que Xacobe conta cunha idade relativamente próxima aos 50 anos, xa que debía ser un neno no momento do falecemento de Mendoza. E así mesmo, Andruco, quen xa tiña un fillo con anos suficientes como para emprender a carreira militar con anterioridade a 1820, debía ser un home cunha idade relativamente avanzada.

Por outra parte Xacobe parte dunha posición máis ou menos próxima ao cabido, mais contra o final da primeira parte da obra modificará a súa postura. O propio texto dános datos sobre a causa da actitude inicial deste personaxe:

XÁC[OBE]: Eu como solo oía à meu Amo, e ademais non sabia esas picardias, por eso volvia por eles, è Amigos, as vosas rasos convensenme.

ALB[ERTE]: E que queriades que vos dixêse voso Amo, si come dos Canonejos; à todos eses non hay que creelos, por que perdican para o saco.

Pola súa parte Alberte, como apreciamos en *Sigue la Tertulia en la Quintana...*, é un personaxe que pode chegar a perder a paciencia e a mostrar unha certa irascibilidade, mais é este un comportamento excepcional porque sobre todo demostra en todo o diálogo ser un home cabal, e durante as dúas partes será el quen dirixa maioritariamente as conversas. En definitiva Alberte é, en moitos casos, a principal voz do liberalismo. Canto a Andruco, este revélase (talvez pola súa idade) como unha persoa conciliadora, que calma o enfado de Alberte, mais tamén como a máis pura representación da lóxica e da razón.

Respecto dos personaxes *in absentiae*, computamos en *La Tertulia en la Quintana...* sobre uns 16 individuais (pois xa non contamos os colectivos como os xenerais franceses, os acibecheiros, os cóengos,...); mentres que en *Sigue la Tertulia en la Quintana...* localizamos uns 13. Porén, cómpre especificarmos que moitos deles aparecen mencionados unicamente unha vez, como é o caso do provisor do concello (denominado na obra, con evidente dobre sentido, "Previsor"), Boado Sánchez Fraguío,... Doutros falaremos ao comentarmos a acción, xa que o dito sobre eles ten unha importancia fundamental para a comprensión total dos diálogos. Isto acontece, por exemplo, co libreiro, co xeneral Pesci (chamado humoristicamente, por similitude fonética, *Peste*), Porlier,... Dos restantes personaxes, ofreceremos unhas breves notas a seguir.

Chamounos a atención, *verbi gratia*, a figura do abade que respecta e concorda coa constitución, por crela necesaria para o desenvolvemento do pobo a todos os niveis. Evidentemente, o autor refuga da xeneralización co obxectivo de atraer para a causa liberal os membros do baixo clero, e mais por motivos que apuntaremos en futuras liñas deste apartado. Tamén no primeiro diálogo dáenos noticia dun tal Seixo, que doou "moitos miles de pesos duros para probes". Mención á parte merece o carcereiro, que comercializa as feces dos presos, e que é contraposto ao señor Domingos, o seu predecesor nese posto de traballo, retratado como unha boa persoa, exonerada do seu

emprego por desavinzas cun comerciante e mais cun ex rexedor. Tamén como un bo home, alén de sabio, é descrito o antigo deán Mendoza. Na parte contraria estaría o amo de Xacobe, favorábel aos cóengos, ou o “fabriqueiro” Medrano, cualificado por Andruco como “bo paxâro”. Ficaría, para terminar cos personaxes de *La Tertulia en la Quintana...*, facermos referencia ao “señor emprentador” do Diario, que a bo seguro sería Manuel Antonio Rey.

Sigue la Tertulia en la Quintana... xa principia cunha alusión a dous personaxes *in absentiae*: o señor que reclamaba un rosario de ouro que tiña a virxe da igrexa onde el antes fora párroco e mais a muller zolada que andaba con el na man. Fálase tamén do fillo de Andruco, que serve na columna de Granadeiros, e do amo de Alberte, que dá a razón aos criados de todo canto dixeron na súa anterior conversa. O xuíz que aconsellou o cóengo, a persoa que denunciou *La Tertulia en la Quintana...*, o xeneral Acebedo e o arcebispo son nesta segunda parte pouco máis que mencionados; mentres que do “fabriqueiro” (Fernández Medrano) encontramos unha caracterización amplamente negativa, tal e como veremos ao comentarmos a acción desta segunda parte.

Personaxe *in absentiae* sería igualmente neste conxunto de diálogos o seu autor, pois a el encontramos unha moi breve referencia debido a que o amo de Alberte atopou reproducida a conversa primeira nun diario:

Pero tamen me estíbo lendo [o seu amo a Alberte] un deareo, en que està escribido todo o que parolamos dia de Còrpus pola miñan: e non me puden ter coa risa, cando me dixô, que lle botaban as culpas a un... ¡Valgate Dios!... xâ no malembro.

Aínda así, como era de agardar, a dita alusión non permite coñecer a identidade do creador da serie de diálogos que compoñen a *Tertulia na Quintana*. Todo semella, por tanto, un elemento máis que contribúe na conformación da ficción.

9.g.3) A acción de *La Tertulia en la Quintana...*:

A acción da primeira parte da *Tertulia na Quintana* comeza ao final dunha procesión de Corpus Christi. Os personaxes láianse da pobreza deste acto, en que participaron poucos cóengos e en que foron exhibidas poucas imaxes de santos, até o punto de que Alberte lamente a falta do Apóstolo Santiago, patrón da cidade. Porén, unha razón convincente para a ausencia de Santiago Zebedeu dánola neste instante o personaxe de Andruco: “Eso sería por non dar un peso duro que disque levan os Asebacheiros por prestálo”. Así pois, queda introducido nesta frase o tema da falta de vontade de investimento dos cartos por parte do cabido, capaz de deixar a procesión de Corpus sen a presenza do seu patrón unicamente por non pagar o privilexio dos acibecheiros.

Prosegue a tertulia cunha mención ao feito de que fose o provisor do concello quen presidise este desfile, novidade provocada porque a recentemente reinstaurada constitución de 1812 obriga a que sexan os concellos ou os alcaldes quen vaian na cabeceira deste tipo de cerimoniais relixiosos. Isto acrecenta as disidencias entre o clero e o poder civil até o punto de que, tal e como di Xacobe:

(...) houbera rieras entre os Canonejos é o Auntamento, por que este quería entrar pola Porta grande do Obradoiro; è os Canonejos dixéronlle que non; por que por alí solo entraba o noso Rey; e o cabo, anque non entrou por ningunha, esperou à porta da Prateria que saíse, é logo foi presidindo como era á sua obrigason.

Ante estas palabras, non chama a nosa atención o feito de que Alberte exclame na intervención seguinte:

¡Vallame noso Señor! hasta nas portas teñen privilexios... pero agora pola sábea Costituson acabaronse todos. Ademais ó noso Rey nunca ben acá, e polo mesmo debia estar aquela porta sempre choída, e eu vina moitas veces aberta, e entrèi por ela sin ser Rey, nin Roque.

A constitución elimina, xa que logo, os privilexios da Igrexa, erixíndose como un elemento de igualación entre os membros da sociedade. Volvemos presenciar neste instante unha técnica usada por outros escritores liberais precedentes, pois o creador de *La Tertulia en la Quintana...* mostra en primeiro

lugar as inxustizas derivadas do absolutismo para posteriormente demostrar a bondade da Carta Magna, que elimina todos estes abusos. Así mesmo, encontramos nesta pasaxe unha denuncia do abandono de Galicia infrinxido por Fernando VII, xa que o monarca nunca visita a actual capital galega. A noso entender, a causa desta pequena afirmación podemos entender que o autor non estaba conforme co trato que o rei (un rei absolutista, nunca podemos esquecelo) ofrecía ao noso país.

Mais por outra parte, a prescrición que impide a entrada á catedral pola porta do Obradoiro semella afectar unicamente aos membros do concello, pois asegura Alberte que el viuna moitas veces aberta e que incluso entrou por ela “sin ser Rey, nin Roque”. Infórmanos igualmente o texto de que as autoridades civís non poden escoitar a misa na capela maior e que os bancos en que lles corresponde sentar están situados contra as reixas. Con isto, pónense de manifesto as inxustizas padecidas polos membros do concello, de modo que o escritor persegue que o receptor sinta empatía por eles ante os agravios recibidos. Así mesmo o personaxe de Alberte expón a situación de superioridade que no plano social presenta o concello respecto do clero, o cal afonda por un lado na perda de poder (e por tanto, na finalización dos abusos) da Igrexa mercé á constitución e, polo outro, dá unha imaxe de magnitude incrementada no tocante aos desprezos sufridos polas autoridades políticas.

Xacobe, no entanto, tenciona xustificar a actitude dos cóengos aludindo a unhas *bulas terminantes* dos Papas, que obrigan a que ninguén escoite misa na capela maior baixo a pena de excomuñón para os que incumpran este mandato. A contestación de Andruco desmonta a escusa presentada polo seu compañeiro, pois asegura que durante a guerra contra o francés os xenerais napoleónicos e mais o afrancesado Boado Sánchez Fraguío asistiran nela á liturxia, ao igual que a Xunta Superior en 1813. Por isto o personaxe prosegue:

Tou, tou rabela eche senrreira que ben datràs... por que a verdade non poden ver a Costituson; e por que? porque lles saca mòito señorío e algunha renda; e por que querian que todo o mundo fose seus escravos e lles adornasemos as portas da Catredal pidindo limosna, que é o mesmo que sermos todos probes, e solo eles ricos... vállachos a perdamà.

Así pois, achamos insistencia no feito de que a Carta Magna aprobada polas Cortes de Cádiz finalizará cos privilexios dos que goza a Igrexa e favorecerá a prosperidade económica do pobo, dun pobo que xa non será tan dependente do cabido. Se antes os labradores e o resto dos integrantes do terceiro estado constituían valiosos escravos para o clero, agora existe unha maior (aínda que non total) igualdade entre os membros da sociedade. Igualmente, na súa seguinte intervención, Alberte cuestiona que o feito de escoitar misa nunha capela determinada sexa motivo de excomuñón, pois considera que as mencionadas *bulas terminantes*:

(...) sonche tramòas dos Canonejos pra espantar os probes; co demais os escomuljados son os que non gardan os Santos Mandamentos da Ley de Dios; os que todo o que[ren] para si, e nada para o próximo; os que queren que nós comàmos sempre broa escarolada, e eles cheos de pantrijo; os que queren poñer todos os anos o pan dos probes en prùbica almoneda (as Sincuras) a quen mais dèr, para dempois faserse cos nosos bès, os que queren ter catro talejas de pesos duros, e que nos solo teñàmos fame e miserea, e lle tràgamos ferrados de grào a porta; os que queren...

Deste modo, insinúa o autor que as persoas que merecen excomuñón son os cóengos, xa que atentan directamente contra os mandamentos de Deus oprimindo os seus semellantes e desposuíndoos das súas propiedades. Lembremos que segundo o catolicismo o sétimo mandamento da lei divina era “non roubarás”, e que ao final do recitado deste decálogo incluíase o seguinte anexo: “Estes dez mandamentos redúcense a dous: amarás a Deus sobre todas as cousas e ao próximo como a ti mesmo”. Deste xeito, preséntase unha vez máis nun diálogo deste tipo unha situación que en principio pode atentar contra a lóxica, como constitúe o feito de presentar compoñentes da Igrexa a incumprir as leis de Deus, cando teoricamente é esta institución relixiosa a encargada de facelos respectar. O escritor, por tanto, volve sobre aquel recurso utilizado por Manuel Pardo de Andrade n’*Os Rogos d’un Gallego...* e continuado por algúns outros cultivadores do xénero do diálogo, táctica empregada cunha finalidade evidente, que non é outra que a de presentar os sacerdotes e os cóengos como agresores (que non defensores) da relixión, co obxectivo de evitar que os receptores sintan simpatía por eles por asociar fe e Igrexa.

Prosegue a obra coa noticia de que o reloxo da catedral está avariado porque lle rompeu unha roda, mais o cabido négase a arranxalo porque, como indica Andruco, “queren fasernos creer que sacandolles à vota, ou o voto, quedan uns probes...”. En 1812, a Carta Magna suprimira o denominado Voto de Santiago. Cómpre neste recordarmos que após da batalla de Clavijo, na cal participou o Apóstolo Santiago segundo a historiografía medieval, xurdiu (tal e como sinalamos ao comentarmos o texto *Ó Apóstol Santiago. ¡Viva!*) un compromiso hipoteticamente acordado polos reinos de León, Asturias (na realidade integrantes do antigo reino da Gallaecia) e Castela, consistente no pagamento (en concepto de décimas e primicias) por parte dos labregos dunhas taxas suplementarias, recibidas polo arcebispado de Compostela, destinadas a lle agradecer ao patrón do episcopado a súa axuda en tan importante batalla. Coa volta do absolutismo en 1814, o Voto de Santiago quedara reimplantado mais en 1820, restituída novamente a constitución de 1812, foi novamente abolido. De aí que, segundo Andruco, o cabido quixese enganar os cidadáns finxindo que sen os cartos recadados mercé a este imposto o arcebispado quedou sen os fondos precisos para lle facer fronte a pequenos arranxos como o do reloxo da catedral. Tratábase, en definitiva, dunha estratexia ideada polos absolutistas co obxectivo de crear animadversión entre o pobo cara ao goberno liberal.

Respecto do Voto de Santiago, conta Alberte que da vez anterior en que fora suprimido (ou sexa, en 1812), un cóengo chamado Unqueira viaxou a Madrid coa intención fracasada de cambiar a súa prebenda por outra. Mais parece ser que quería a dita mudanza non por motivos económicos (pois confesoulle ao ministro que “a súa Prebenda sin o voto subia por un quinquenio a catro miles de ducados”), senón porque “non lle aporveitaba esta terra”. Desta maneira, quedaba desmontado o estrataxema dos cóengos.

Continuando co argumento desta peza parateatral, encontramos que Alberte alude á política nepotista de Rafael Múzquiz:

A mala costume eche Xúncras, e como estaban avezádos á mandar as talejas cheas de pesos duros a Navarra, faser casas, granxíos, serrádas, e unhas endrómenas para serrar taboa con augua alò na Ulla, e outras partes; ajora, ¡miñas xôias! non lles chega pra nada.

Se botamos unha mirada atrás, concretamente á análise dos *Diálogos dos Esterqueiros* (1807), lembraremos que Rafael Múzquiz, mentres foi arcebispo de Compostela, colocou en todos os postos de importancia dependentes do cabido paisanos seus navarros, o cal provocou unha división do arcebispado en dous bandos: o dos galegos e o dos foráneos. De aí a referencia explícita aos cartos que marcharon para Navarra.

Xacobe responde ás palabras de Alberte argumentando que os cóengos “Tamen manteñen moita pobresa”, o cal propicia a seguinte contestación de Andruco:

Que probésa, nin que albarda. Eu vos dirèi o que fan aqueles que dan limosna. Canbèanbos un peso en cartos, que son sento e satenta, danlle à cada probe seu, cando non è un pra dous (eso rosmeando) e esto unha ves na somána: xâ se vè: sento e satenta probes è moita xênte, e quen tal vè, dise: Dios lle dea o Sèo! que carita[t]ivo è! Non dijo que non axâ aljun que non dea mais, pro afè, afè, que non pasan de dous.

O escritor non quere xeneralizar, non quere pór de manifesto que todos os membros do clero aproveitarían para o seu propio beneficio os cartos recadados para a esmola. De todos os modos, tampouco está exento este fragmento do recurso do sarcasmo usado con fins humorísticos, pois se algún eclesiástico axudaba verdadeiramente os pobres e non estafaba os seus fregueses, tratábase dun caso particular. Con todo, non podemos perder de vista que tamén había integrantes do clero que simpatizaban coa ideoloxía liberal, tal como era o caso de Manuel Pardo de Andrade (retirado do sacerdocio desde 1808) ou Manuel Acuña Malvar. Igualmente gardaba sintonía co liberalismo o abade mencionado por Alberte, quen asegura que “en Ingal[a]terra, Fransia e outras partes non hay probes; e que pola Santa Constituson tampouco os haberà moi lojo en España”. Repárese en que nesta frase son citadas as dúas grandes potencias parlamentarias da Europa do momento: Inglaterra e Francia. É evidente que o autor pretende crear no subconsciente do receptor o desexo de equiparación do Estado español co

británico e co francés, igualación que podería chegar a callar unicamente mercé ao réxime constitucional.

Xacobe non concorda coa opinión deste abade, xa que afirma que seguirán a existir os pobres independentemente do sistema político vixente. Non obstante, Andruco responde que cos liberais no poder saíran gañando as persoas menos favorecidas, pois abriríanse fábricas e hospicios en que puidesen traballar os que non teñen emprego, “anque sean segos, coxôs e mancos”, porque “haibos moitas màquenas en que uns solo traballan cos pes, sin necesitar das mans, e outros co as mans sin nesisitar dos pes”. Incluso “os picaros pequenos [estarán ocupados] en faser canelas para os teares”. O liberalismo, xa que logo, ábrelle a porta ao progreso e, asemade, á prosperidade económica, pois todos os cidadáns, independentemente das súas deficiencias ou da súa idade, poderán gañar un soldo. Quizais resulte sorprendente o feito de que o autor aluda positivamente ao traballo dos nenos nas fábricas, sobre todo tendo presente que tanto os ilustrados como os liberais sempre denunciaron a falta de formación como un dos problemas que supoñían unha das peores lacras sociais. Porén, nunca debemos esquecer que estamos a falar de 1820, e de que seguramente o escritor estivese influído polas teorías do liberalismo económico procedentes da Gran Bretaña.

Por causa da mención aos hospicios, critica o autor o abandono exercido polo concello sobre o hospicio local, ao igual que sobre os pobres de San Lázaro e Santa Marta. Esta situación é aínda máis indignante, na opinión de Andruco, debido a que un home chamado Seixo deixou en herdanza aos menos favorecidos unha suma importante de diñeiro (“moitos miles de pesos duros”).

Derivado do tema dos pobres a conversa chega ao tema dos presos, maltratados polo carcereiro novo, quen incluso vende o esterco dos reclusos. Lémbrese por isto Xacobe do seu antecesor, o señor Domingos, expulsado do seu cargo porque “lle tiñan tírria un comersiante da prasa, que era él *catíbo*, e fuxêu por traidor; e mais outro señor longo que foi rixídor, que non sei como lle chaman”. É a noso xuízo destacábel o feito de que o adxectivo *catíbo*

aparece grafado en cursiva, o cal suxire que está a ser utilizado con dobre sentido, de maneira que este comerciante, alén de preso, fose a parecer do autor cativo en estatura ou en intelixencia.

Unha vez expresados os motivos da mudanza de responsábel da cadea, os personaxes desexan o retorno do antigo e critican que o novo amoree esterco fóra do recinto do cárcere, de modo que Andruco asegura que: “non sei como non morren todos co cheirúme, e non se lebanta unha peste que barra todos os da Vila”. Así mesmo Alberte denuncia que os veciños de Compostela, e en especial o concello, consintan os negocios do carcereiro. Con todo, Andruco non quere xeneralizar entre os membros do consistorio compostelán, xa que “un deles propuxô que se sacase esa porcaria, e que se fixêse con que lles entrase o aire [aos presos] (porque a verdade están enterrados en vida)”. O creador de *La Tertulia en la Quintana...*, como podemos apreciar, solidarízase coa situación dos presidiarios, demostrando neste caso o seu pesar porque estean enterrados en vida por mor das moreas de feces. Xa mencionamos con anterioridade que a reivindicación dos dereitos dos presos callou fondo entre un importante número de liberais, sendo algúns dos máis representativos Antonio Benito Fandiño, Valentín de Foronda ou Manuel Antonio Rey.

A continuarmos co argumento da obra, lamenta Andruco que os demais membros do concello non lle fixesen caso ao que mandou que o gardián sacase o esterco fóra do recinto carcerario, e Alberte lembra que a institución mencionada non cumpriu a súa promesa de eliminar o castigo da forca, tal e como fixeran na Coruña. Por iso suxire aos seus compañeiros: “non falemos mais disto, e volvamos os Canonejos”. En función do narrado por este personaxe sabemos que, alegando as autoridades eclesiásticas falta de cartos, foron suprimidas as misas das dez e media e das doce nos días soltos, e das dez e media e da unha nos festivos. Isto xúlgao denigrante Andruco, que lembra que no anterior período constitucional foran mantidas estas funcións relixiosas por seren de fundación de devotos, e recorda que as das doce e media e unha foran fundadas polo deán Mendoza, falecido naquel

momento había máis de trinta anos. Así mesmo indígnase Alberte polo feito de que “non vos sacaron solamente as Misas, senon que tamen sacaron medeo cartillo de viño a cada Capilla, e a da Conseuson todo”. De aí que Andruco exclame que esa é a razón pola que escoitou que o sancristán lle dixese ao capelán da parroquia que non tiña viño para celebrar a liturxia. Alén disto, prosegue Alberte o seu relato comentando que todos os varredores e case todos os carpinteiros que traballaban para o cabido perderan o seu soldo, mentres que os músicos, sancristáns e capeláns conservaran o seu emprego, mais a media paga, de modo que o seu salario apenas lles chegaba para subsistir. Por isto Andruco responde que desta maneira os cóengos obteñen beneficios maiores dos que gozaban durante a existencia do Voto de Santiago, contestándolle Alberte: “Xâ se sabe, e aumentalle à todo eso o importe do aseyte (que abofèllas non ha de ser pouco) que gastaban todos os anos nas lâmparas que lebaron os ladros dos franseses”. Outra volta, o escritor pon de manifesto unha acción pouco lícita levada a termo polo cabido compostelán. Obsérvese igualmente como a Francesada debía estar aínda ben fresca na mente do creador como na dos receptores desta peza parateatral, pois malia pasaren xa 12 anos, este personaxe realiza unha caracterización dos franceses baseada nun dos tópicos usados por Fernández Neira en 1810 (e que debían ser patrimonio popular), que equipara os fillos de Francia con ladróns.

Por outra parte, critica Andruco en sucesivas liñas o feito de que dous días antes había na vila un grupo de persoas desgustadas debido a que na capela de San Fernando só houbese acesas dez velas, as cales foron apagadas ao finalizar o coro da mañá (cando outros anos había trinta, prendidas durante todo o día), e mais polo feito de que en Maio non foran tampouco celebradas as funcións polos insurrectos fusilados en Madrid no ano 1808 (tal e como ordenara o mesmo Fernando VII) a pesar de que, como di Alberte, “esa fension non lles costaba cartos que con unha Misa tiñan despachado”. No entanto, como contesta Andruco, non “che è eso, senon que estàn reloucando pola falta do voto” ou, o que é o mesmo, o comportamento dos cóengos débese simplemente á materialización de medidas de presión

destinadas á restitución do Voto de Santiago. É partir deste instante que Xacobe (lembramos que ao principio era partidario dos absolutistas) principia a simpatizar coas leis constitucionais, pois ve como abusos as actuacións do cabido.

Xa contra o final do diálogo, denuncia o autor que aquel ano de 1820 o fogueteiro anunciase que non habería fogos para a festa do Santiago, anuncio provocado por unha alegada e hipotética falta de fondos, circunstancia que contradí o escritor desde propio texto, pois o rei destinaba para esta finalidade todos os 25 de Xullo unha ofrenda de dous mil ducados, de modo que o creador de *La Tertulia en la Quintana...* pon de manifesto que a dita tesitura non é máis que unha estratexia do cóengo e fabriqueiro Medrano elaborada co obxectivo de que o cabido ficase cos cartos da mencionada ofrenda. De aí que o personaxe de Alberte propuxese (coa intención de finalizar con este tipo de tácticas) que as rendas dos cóengos foran embargadas polo Estado, comprometéndose este último como medida compensación a lles asignar un salario mensual:

Eu se fora Rey, botabame sobre todas as rendas deles, e despois de pajar á todos os dependentes, como noso Señor o manda; puña ós Canonejos cun deareo, como estan os Empleados, e que fosen á cobrar todos os meses á Administrason, mais que lle desen dose mil reàs ò ano, que veria a Nasion canto janaba.

Tanto Xacobe como Andruco concordan coa opinión do seu interlocutor, mais este último especifica que os cóengos non habían estar moi conformes con esta iniciativa (“De Xúdas che queren eles”, afirma).

Despídense neste punto os tres personaxes, finalizando así *La Tertulia en la Quintana...* Mais a noso modo de ver é sumamente interesante a despedida de Alberte, a cal reproducimos a continuación: “Vamos. Outro dia falarèmos doutras moitas cousas que á todos nos importan; e por ajora deixèmos os Canonejos que ben sentènden, e ò Goberno tocalle entendèlos á eles”. Non quere concluír o texto o escritor, como podemos apreciar, sen deixar claramente manifesta a situación de subordinación que naquel instante a Igrexa padecía respecto do Estado, de modo que é este último o encargado de lidar cos cóengos. Por outra banda, dedúcese desta intervención o anuncio

dunha segunda parte deste diálogo, da cal inmediatamente faremos comentario respecto da unidade da acción.

9.g.4) A acción de *Sigue la Tertulia en la Quintana...*:

A acción de *Sigue la Tertulia en la Quintana...* principia de forma totalmente abrupta, no medio dunha intervención de Andruco que forma parte dunha conversa producida entre este personaxe e Xacobe. Comentan durante a mesma o conflito referente á reclamación por parte dun crego (cualificado de “pirillan” por Xacobe) dun rosario de ouro da súa propiedade. Igualmente, Andruco prevé que as colleitas serán boas para ese ano, e a instancias do seu compañeiro narra as noticias que lle chegaron do seu fillo, quen estaba a cumprir o servizo militar nunha das compañías de granadeiros. Nesta intervención de Andruco (en que achamos datos sobre o seu descendente) encontramos algúns aspectos que a noso xuízo son de interese:

Que está moy lédo [o fillo de Andruco] porcagora teñen as pagas correntes, e non pasan fame, gracias a Dios, e, como dise, tibérache el barrigas porque que comer non lles marra; pois hastra os mesmos da Milisia Nasional da Cruña lles deron unha comida testísima: e remata a carta disindo: *Ajora es un justo ser militare, porque nos tratan coma Señores, y non coma escravos; porque se acabaron los paus, sepos y calabuesos, y solo nos pueñen de imaginaria y prantón*¹³¹.

A noso entender, non é en primeiro lugar casual o feito de que o fillo de Andruco sirva nunha compañía de granadeiros, pois entre os oficiais das de Pontevedra e Betanzos existía unha ampla representación de mandos partidarios do Estado liberal, tal e como apreciamos ao comentarmos a décima *Aniversario constitucional...* (1820). Alén disto, o autor pon de manifesto as melloras das que gozaban os militares grazas á constitución (que suprime os castigos físicos aos soldados) e ao novo goberno, que favorece o seu desenvolvemento económico e persoal, xa que paga relixiosamente os seus salarios e ofrécelles (tanto a eles como aos milicianos) abundancia de comida nos ranchos.

¹³¹ As cursivas deste extracto, así tamén as que poidan aparecer no resto de citas extraídas desta obra, figuraban dese xeito na nosa edición de referencia (Vid. Aneiros, R.; 2008:200-2007).

Mais non son menos interesantes as liñas finais deste extracto, nas cales foi reproducida a última frase dunha carta que o fillo de Andruco enviou ao seu pai. Repárese en que está escrita non en lingua española, senón no denominado castrapo. Se ben outros escritores posteriores utilizarán este híbrido coa única finalidade de reproducir fielmente a realidade (péñese na obra de Marcial Valladares *Majina, ou a Filla Espúrea...*, 1880), a noso parecer o escritor semella criticar o uso por parte de determinados sectores sociais dunha lingua que para eles era descoñecida, polo que non tería sentido esta mudanza idiomática produto, iso si, da acción alienante do exército.

Continuando coa análise da acción da obra, diremos que aluden os personaxes a que algunhas persoas difundiran o falso ruxe ruxe de que os militares de granadeiros irían destinados a Indias. A partir deste momento, o escritor pasa a referir indirectamente o proceso de independencia das colonias de América do Sur. Non podemos perder nunca de vista que o texto foi escrito en 1820, e que naquela altura a República Dominicana (1804), Paraguai (1811), Arxentina (1816), Chile (1818), Venezuela e Colombia (1819) xa conseguiran a súa emancipación da Coroa española. O resto de territorios suramericanos (agás a excepción que confirma a regra, que é neste caso Cuba) estaban naquel instante a loitar pola súa liberdade. Porén, segundo o autor, os procesos emancipadores dos diferentes territorios do Novo Mundo foron provocados pola supresión da constitución:

Home, [os americanos] cásiqúe xá van faséndose amigos nosos, e agora cando sepan que reyna a sabia Costituson, han de selo todos, por que esta fainos igúales a nos, o que non eran antes; e desde que souperon que os bribós aconsellaran o noso Rey que noa xúrase, foi cando se lebantaron.

Realmente, a loita pola independencia de Arxentina, por exemplo, principiou en 1810, dous anos antes de que a Carta Magna fose aprobada. O escritor, por outra parte, tiña a esperanza de que o resto de colonias que combatían por se independizar, algunhas de grande importancia para a metrópole (como é o caso de México, Perú, Honduras ou Casta Rica, emancipadas en 1821), deixasen a loita armada e continuasen anexionados ao imperio español. No

entanto os territorios americanos, como era de agardar, non cesaron a súa pelexa pola consecución da súa propia soberanía.

A conversa primaria interrómponse neste instante, pois aparece rapidamente Alberte, que chegou tarde porque o seu amo estivo a lle ler un diario en que figuraba recollida a parola anterior que tiveran estes personaxes. Como vemos, o escritor está a crear un artificio, de modo que funde a realidade representada coa realidade empírica. A conversa, como estamos a dicir, fora reproducida e publicada. Mais acha aquí continuidade o xogo ficcional do que estamos a falar, xa que parece ser que os receptores do mencionado diario non cren que Andruco, Xacobe e Alberte puidesen falar sobre eses temas debido á súa condición social, de modo que é culpada do contido de *La Tertulia en la Quintana...* unha terceira persoa (ou sexa, o autor). Neste punto, apreciamos claramente reflectido no texto o ideal de igualdade, tal e como podemos observar no seguinte fragmento:

AND[RUCO]: ¡Ay que diancres! ¿seique nos non somos capases de falar coma calquera?

XÁC[OBE]: Ó xeitiño, Andruco, que os de sayo de lán nunca souperon nada, sacándos do tarréo.

ALB[ERTE]: ¡Ay Xácobe! sabede, que anque sean os panos finos, tamen se fan de lan, ¿entendés? e sinon sabemos retrónicas comós da Vila, temos as tres potencias da alma tan boas comós que vesten de seda, porque a sensia nonchestá na vistimenta.

O escritor pretende evitar os prexuízos de estrato, pois pouco importa a vestimenta ou a posición social á hora de opinar sobre temas serios ou sobre política. Trátase, pois, dunha mensaxe diáfana: calquera pode expresar o seu parecer sobre un asunto determinado sempre e cando teña coñecemento de causa, polo que as persoas da cidade que gozan dun *status* máis elevado non deben subestimar as capacidades intelectuais dos labregos pobres. Queda recollida, xa que logo, neste diálogo, a mesma idea que fomentaba Manuel Pardo de Andrade no primeiro cuarteto do seu soneto de 1814 o autor d'*Os Servís e os Liberás...*

Continuando co argumento do texto, Xacobe pregunta a Alberte se terán que penar, se serán castigados pola xustiza debido ás súas palabras. Neste instante, o escritor realiza unha pequena digresión propiciada pola petición deste personaxe de rematar de fumar o seu cigarro, o cal provoca

unha sucinta conversa sobre a calidade do tabaco, finalizada coa seguinte intervención de Andruco: “Deixáde, que si Dios quer, xâ as Cortes o porán mellor, e mais barato, porque segun malembro, xâ che trataban deso alá da outra vez”. Mercé ao réxime constitucional, o goberno pode interferir na comercialización dos produtos, séndolle posíbel regular a súa calidade.

Unha vez pronunciadas as palabras de Andruco antes reproducidas, Xacobe insta a Alberte a que narre o seu encontro co seu amo, proseguindo o segundo do seguinte modo:

Pois meus amiguiños de Dios: asi como entrei pola porta, sin mais nada, nin mais cousa ningunha, dixôme moito, *¡Hombre, estades ben ti y mais tus compañeros, que estovieron contigo en la Quintá el día de Cuerpus!* Entonses pergunteille eu ¿e eso Señor amo? e dixôme: *¿Que Gudas fue lo que habráchedes alí, que aljien vos escoitó, y lo ha ponido en letras de molde?* Disindo esto, sacóu da bolsa da labita o deareo que vos dixên, e despois de que mo leu, preguntoume si fora asi, e eu respondínlle: Si mi Señor. *Vaia hombre, me dixô el, pues los Canonejos ya deron conta de vosotros: pirmeiramente al Señor Alcalde, y este lles digo, que no tiña nada con eso, que el cumpría con mandar dos Engenprares á la Gunta.*

Repárese na utilización do amo de Alberte do denominado castrapo, que semella transmitir unha crítica sutil ao abandono lingüístico do idioma galego por parte de persoas que conseguen posuír unha relativa posición social ou económica. Deste modo, o autor ridiculizaría con finalidade humorística os falantes deste híbrido lingüístico creado a partir da mestura entre a fala española e a fala galega.

Por outra parte, dá conta este extracto do conflito creado arredor da publicación de *La Tertulia en la Quintana...*, que efectivamente desembocou nas denuncias do cabido ante o concello e despois, como esta institución non podía facerse cargo do caso, ante a Xunta de Censura da Coruña. A causa disto, o escritor aproveita a situación para criticar a ignorancia do denunciante, que non sabía (ou non quería saber, como deducimos dunha intervención de Xacobe) a que autoridades tiña que recorrer para dar parte e queixa dos contidos da obra.

O relato de Alberte prosegue coa explicación de que o cabido acudiu ao “xûes de pirmeira istansia, e este despois de haberlles aconsellado que non fixêsen caso, dixólles que fosen à Xûnta de Sensúra da Cruña”, declarando esta institución a peza parateatral “inxuriosa en parte”. Andruco e Xacobe

protestan desconformes co ditame da Xunta, pois aseguran que non sacaron á luz nada que os habitantes da cidade non soubesen nin expresaron nada que non fose verdade. Alberte, non obstante, tranquilízaos dicíndolles que o seu amo asegurou que non tiñan por que ter medo, xa que todo o que faloron era facilmente demostrábel.

Unha vez sabedores de que a Xunta censurou parte do diálogo, os personaxes interróganse sobre que fragmentos foron retirados. Xacobe pregunta se sería o das *bulas termianates*, e afirma que naquel caso o cabido tería xustificación para lle permitir os franceses escoitar misa na capela maior, pois ao se tratar dun contexto de guerra os cóengos poderían alegar causa de forza. Porén Andruco, malia non privar de razón o seu compañeiro, asegura que ten visto onde o altar os lacaios do arcebispo, e xustifica o feito de que escoitase misa nese lugar os membros da Xunta Superior en 1813, pois pareceríalle un agravio comparativo que esta non puidese. Alberte, pola súa vez, denuncia que todas as actuacións do cabido estaban destinadas a que “a xênte... tomase impinxâ a aquelas Leis tan sábeas e tan boas”. Xacobe concorda coa opinión do seu interlocutor, e incluso asegura que lle escoitou aos cóengos que a supresión das misas debía-se á derogación do Voto de Santiago, de xeito que constitución sería a única responsábel destas mudanzas negativas. O autor, como é evidente, combate a estratexia do cabido dándoa a coñecer, de xeito que o receptor ben cedo comprende que as tesituras inxustas plasmadas en *La Tertulia en la Quintana...* débense aos cóengos e non á Carta Magna, xa que este documento favorece os intereses do pobo, non os prexudican.

Todo o contrario poderíamos dicir dos absolutistas, que procuran o seu propio beneficio. E para exemplificalo, Andruco alude aos acontecementos relacionados coa irrupción en Compostela do xeneral Acebedo:

(...) os que fuxíron cando veu o Señor Xêneral Asebedo (Dios o teña na Gloria) non podían ser bos, porque o fin eles ben sabían caquél Señor non viña a outra cousa mais, que à prubicar a Costituson. ¿E logo para que fuxían? Nó cando fuxíron, falando mal, seica estaban ca... porque ningun que quixêse o noso ben, deixôu a Suidá.

Efectivamente, tal e como indica Xosé Ramón Barreiro (vid. Aneiros, R.; 2008:200), o xeneral Acebedo comandou as tropas que se levantaron na Coruña en 1820 contra o réxime de Fernando VII. Cando o mencionado militar chegou á urbe compostelá, non encontrou nin o arcebispo, nin varios cóengos nin algúns cadros importantes do absolutismo, pois fuxiran da cidade. De aí que o personaxe afirme que só marcharan por temor a sufriren represalias, sen pensar nos intereses do pobo, de xeito que “ningun que quixêse o noso ben, deixou a Siudá”. Alberte alude neste instante ás confiscacións dos bens padecidas polos absolutistas ausentes, as cales xustifica, e Andruco aínda insiste na idea de que: “Si foran amigos da Constitucion, habian facer de contado o que ela manda”.

Xa entrando na parte final do diálogo, Alberte alude a dous pregos de papel que lle ensinou o seu amo, e que malia referiren feitos pasados demostran, a seu xuízo, a caste dos partidarios do Antigo Réxime. O primeiro deles trasládanos ao ano 1815, no cal tivo lugar na Coruña o levantamento do xeneral Porlier. O 19 de Setembro do citado ano Díaz Porlier dirixiu na Coruña un alzamento militar que pretendía a restitución da constitución de 1812. Unha vez finalizada con éxito esta acción, o mencionado militar dirixiuse cos sublevados cara a Compostela, mais á súa chegada a esta cidade:

(...) era aquí Governadore chamado *Peste*, (o nome viñalle de pelrras) xúntouse con outros traidores, e buscaron diñeiro para ganar a tropa e coller preso à aquel Xéneral, que lle chamaban... ¡Vallate Dios, que mamoria tan fraca!... ¿o que lle puxêron agora o seu nome a Calle que foi da *Moura*?... ah, xâ malembro; PORLIER: pois meus amigos de Dios, os Canonejos entonses, ademais de andar algun padricando po las calles, deron en diñeiro dunha ves cincuenta miles de reás e doutra quinse miles para axûda, e eso que non durou a cousa mais que catro ou seis días, que si durara mais tempo, quen sabe o que ainda darían... ¿E estes son costitusionás?

Como xa mencionamos ao falarmos dos personaxes, o nome do dito gobernador era Pesci, denominado nesta ocasión *Peste* con finalidade satírica. Observamos neste punto, de novo, unha outra vez a contraposición entre os servís e os liberais (como diría Pardo de Andrade). Porlier, segundo transmite o fragmento, unicamente quería instaurar as leis contidas na Carta Magna, identificadas co ben da poboación. No entanto os absolutistas, en lugar de apoiar a prosperidade dos súbditos, investiron sumas importantes de cartos

(extraídos dos tributos que con tanto traballo pagarían os composteláns) nunha tentativa de prendemento de Xoán Díaz Porlier. Repárese en que o autor, coa intención de enxalzar a figura do dito xeneral, presenta como froito dun recurso mnemotécnico por parte de Alberte a mención o feito de que haxa unha rúa que leve o seu nome. Mais prosegue este personaxe na mesma intervención:

Item, como disen os Escribanos nos testamentos, meu amo dixôme, que estan presos dous Canonejos. ¿E estaràn por costitusionás? Non sei que mais se me esquense; pro sabemos e saben todos, que o Señor Frabiqueyro Madrãno estibo na cársele cando entrou na Vila o Señor Asebedo, que foi o que o fixô ir para ela. ¿E iría por costitucional? Tamèn me dixô meu amo, que este Señor Frabiqueyro ten, ou tiña unha Empronta na sua casa en donde se emprantaban os papés mais demos que saían no ano de trese e catorse contra as Cortes (que compoñen a Nasion), contra a Costituson e contra os Amigos dela.

Así pois mostra o escritor a existencia, por medio da ironía, de membros da Igrexa que padeceron presidio por atentaren contra a constitución. Un deles sería o Fabriqueiro Medrano, encarcerado por Acebedo. E é que o aludido cóengo era un decidido anticonstitucional, tal e como extraemos da referencia a que nos anos de 1813 e 1814 imprimise textos destinados ao combate da Carta Magna e dos seus partidarios. Todo isto, evidentemente, está destinado a que os receptores establezan o seguinte pensamento siloxístico: se a constitución é o ben do pobo, e se Medrano non acepta a constitución, por conseguinte Medrano non procura o ben do pobo.

Insiste o creador desta peza parateatral, na súa parte final, nos actos pouco lícitos de Medrano. Principia por referir os feitos relativos ao 17 de Maio de 1814, xornada en que foi asaltada e roubada por orde deste eclesiástico a casa dun libreiro veciño seu, que por simpatizar coa ideoloxía liberal e por temor a represalias, fuxira da cidade. Segundo indica Xosé Ramón Pena (1995:118), a *Estafeta de Santiago* do 20 de Maio de 1814 dá noticia dos asaltos producidos ás respectivas casas do libreiro Tejada, do reloxeiro Fernández, do guarnicioneiro Sinforiano López, do avogado Cabeiro e doutros liberais, acontecidos entre o 15 e o 17 do mesmo mes. Igualmente podemos encontrar información sobre este suceso concreto, segundo nos indica o propio texto, nun preito presentado ante a Real Audiencia da

Coruña. Mais non finaliza neste instante o autor a referencia a estes acontecementos, pois asegura que existen persoas que están a pagar por estes actos sen seren os principais artífices. Con isto o escritor pretende deixar ben clara, unha vez máis, a escaseza de calidade humana dos cóengos, xa que consenten que inocentes paguen as penas que eles deberían cumprir.

Así mesmo, sabemos que Medrano é fabriqueiro por recomendación do arcebispo (pois “denantes sempre foron Gallegos”) e que agrediu impunemente un pobre ancián, recibindo trato de favor por parte das autoridades, tal e como informa Xacobe (“Esa si non hé Ley de Dios; si nos o houbéramos dado, logo nos prantaban na cadea, pro a eses Señores...”).

De todos os xeitos, Andruco insta os seus compañeiros a que deixen de falar do fabriqueiro, e a que celebren “que xâ as Cortes están xúntas para poñer fin os nosos males”. Por isto ao final da obra, os tres personaxes a instancias de Xacobe (quen, lembremos, partía na primeira parte dunha actitude favorábel ao clero) encamiñanse a escoitar unha misa e a pedir no transcurso da mesma que Deus ilumine os deputados. Constitucionalismo e relixión son, xa que logo, compatíbeis, e non irreconciliábeis, como pretendían transmitir os absolutistas.

9.g.5) Espazo e tempo:

A localización espazo-temporal da primeira parte da serie obtémola facilmente a través do seu título completo, de modo que sabemos que a acción ten lugar na praza da Quintana durante o día de Corpus Christi de 1820. É máis, grazas a unha intervención de Alberte que encontramos na segunda parte da obra coñecemos que a primeira conversa tivo lugar o “día de Corpus pola miñan”. Non temos noticia con tanta exactitude do tempo transcorrido entre a primeira e a segunda tertulia. Esta última transcorre con posterioridade ao 26 de Xuño, data en que *La Tertulia en la Quintana...* foi declarada “inxuriosa en parte” pola Xunta de Censura da Coruña, polo que entre as dúas conversas debeu mediar un período superior ou igual a dúas

semanas, tendo en conta que o Corpus Christi é normalmente celebrado o oitavo domingo posterior ao de Resurrección. Alén disto, Andruco asegura en *Sigue la Tertulia en la Qunitana...* que tivera noticia do seu fillo na quinta feira, e ao final do diálogo este personaxe despídese “hastra outro día que esteamos de bagar” o cal, unido á proposta de Xacobe de marcharen escoitar unha misa, fai pensar que esta segunda parte está ambientada nunha mañá de domingo.

Estas pezas parateatrais, como puidemos observar ao comentarmos a acción, refire feitos acontecidos con anterioridade tanto en Compostela como noutros lugares. Lévanos o texto á catedral compostelá en 1809, mais tamén ao Madrid do 2 de Maio de 1808; aos levantamentos de Acebedo na Coruña e en Compostela en 1820, mis tamén ao de Porlier de 1815; aos sucesos do 17 de Maio de 1814 acontecidos na actual capital galega, mais tamén aos procesos independentistas americanos desde a década de 1810 até 1820. Mais sobre todo abundan as referencias aos anos de 1812, 1813 e 1814, ao anterior período constitucional. Os motivos son evidentes, e son doadamente explicados desde a finalidade dos diálogos. O autor perseguía convencer o receptor das bondades da Carta Magna e do espírito anticonstitucional das autoridades eclesiásticas compostelás, e a referencia a feitos acontecidos durante este período de tempo prestábanse especialmente para tal obxectivo.

Ficaría para finalizarmos ofrecer unha moi breve nota sobre os espazos nesta serie de textos. Xa apreciamos como as referencias a Madrid e á Coruña son constantes nas dúas partes da *Tertulia na Quintana*. No entanto, igualmente encontramos mención a Navarra, Francia, Inglaterra, América do Sur (chamada Indias, como aínda era normal nesta época) e ao río Ulla. Semella claro, pois, que o autor non quixo centrar a súa obra unicamente en Compostela, o cal non exclúe que aluda a lugares específicos da xeografía desta cidade, como é o caso do Obradoiro, de San Lázaro, de Santa Marta, da rúa da Moura (posteriormente de Díaz Porlier) ou á porta de San Roque, así tamén a edificios composteláns como a catedral ou o cárcere.

10.g) *A Parola Polêteca...*:

10.g.1) Aspectos xerais:

De 1822 data a obra que neste apartado estudaremos, titulada: *A Parola Polêteca que Tubo un Aguador cun Sobriño seu que Acababa de Chegar da Terra Tembrando, e Fomegandolle os Miosos de Medo* e saída á luz en Madrid pola Imprenta de Don Antonio Fernández. O diálogo, escrito integramente en lingua galega, saíu do prelo como un prego impreso independente de 16 páxinas, aínda que o exemplar conservado na Real Biblioteca (único do que temos noticia na actualidade) forma parte dun volume facticio en que están contidas pezas literarias semellantes creadas entre 1820 e 1823 (Cfr. Álvarez, R. e X. L. Rodríguez Montederramo; 2006:141).

O texto que neste instante nos ocupa foi publicado de xeito anónimo, de modo que pouco podemos saber sobre o seu autor. Rosario Álvarez e Xosé Luís Rodríguez Montederramo (2006:142) sinalan que este podería moverse na órbita da Sociedade Patriótica da Coruña, e incluso apuntan cara á atribución desta peza parateatral a Pedro Boado Sánchez (secretario da mencionada entidade), malia recoñecerem que *A Parola Polêteca...* carece dalgúns trazos hipoteticamente característicos deste escritor demostrados no *Diálogo entre dos Labradores Gallegos Afligidos y un Abogado Instruído...*, obra de 1823 da cal daremos algunhas notas no apartado seguinte. Porén, *A Parola Polêteca...*, a xuízo dos citados investigadores, “coincide co pensamento de Boado na defensa da posición exaltada sobre a doceanista ou moderada” (Álvarez, R. e X. L. Rodríguez Montederramo; 2006:142). Esta presumíbel postura afastaría o impreso, na opinión destes estudosos, da autoría de Manuel Pardo de Andrade ou de Antonio Benito Fandiño. No entanto, a lectura que nós realizamos do texto, tal e como exporemos en liñas futuras, é diferente da levada a termo por Rosario Álvarez e Rodríguez Montederramo (2006), de modo que a noso entender os argumentos por eles exhibidos non son concluíntes para a atribución desta peza parateatral a Boado Sánchez.

Alén disto, polo texto deducimos que o escritor era unha persoa que debía coñecer a realidade madrileña, mais non nos consta en ningunha das fontes utilizadas que Boado vivise nunca en Madrid. Con todo, este tampouco podemos consideralo un indicio definitivo, pois ás referencias á Corte e á xeografía madrileña ben puideron chegarlle ao autor por vía indirecta. Mais fose quen for o creador do diálogo, si sabemos del (ou polo menos intuímolo) que, malia simpatizar coa ideoloxía liberal, era unha persoa con suficiente espírito crítico como para pór de manifesto os defectos do liberalismo e do novo goberno.

10.g.2) Personaxes:

Como sucedera na maior parte dos diálogos que vimos analizando neste capítulo, nesta obra non interveñen máis personaxes que os mencionados no seu título completo: o augadeiro (Calacú) e o seu sobriño (Fariña). Mais o que realmente chama a atención d' *A Parola Polêteca...* é o seu reducido número de personaxes *in absentiae*. Ben é certo que tamén achamos personaxes colectivos (os abades, os douscentos labregos asasinados, os milicianos, os conselleiros de Fernando VII, os deputados,...), mais realmente os únicos personaxes *in absentiae* que *in strictu sensu* podemos encontrar no texto son Quriga e Ramón de Novoa. O segundo é cualificado de “fariseo” por Fariña, e dunha das intervencións do sobriño do augadeiro deducimos que iniciou un levantamento de tipo liberal en Vigo, o cal causou gran pánico ao interlocutor de Calacú. Trátase dunha visión non necesariamente contraposta á que del era ofrecida en *Condiciones y Semblanzas de Diputados a Cortes para la Legislatura de 1820 1821* (1821), onde era descrito do seguinte modo: “Bello sugeto, buen militar, è bó rapaz¹³² para defender la Constitución”. Os dous textos veñen a dicir o mesmo, mais a presentación do

¹³² As cursivas figuraban dese modo na nosa edición de referencia. vid. Aneiros, R. (coord.) (2008:227).

discurso realízase desde ópticas distintas. Canto a Quiroga, unicamente sabemos por esta conversa que foi “un dos pubricadores de isla de León”.

Respecto Calacú e Fariña, Rosario Álvarez e X. L. Rodríguez Montederramo (2006:143) apreciaron que: “Calacú asume o papel de liberal e o seu sobriño, Fariña, defínese como servil ou realista”. Efectivamente Calacú preséntase como un constitucionalista acérrimo, e igualmente Fariña non concorda con moitas das decisións tomadas polo novo goberno. Ademais, eríxese este último como un home relixioso e tradicionalista (non en van, inclúese a si mesmo entre “os dos escapularios, rosarios, e cristos”), mais a noso modo de ver non podemos cualificalo en ningún momento de realista. En primeiro lugar, Fariña recoñece que o goberno anterior era despótico (“Cando o goberno era despoteco, esos berradores levantaron as armas para acabar co el”). Se ben no século XVIII o aludido adxectivo non comportaba valores negativos, en 1822 xa debería ter un significado moi similar ao actual, pois xa tiveran lugar mudanzas de tipo político, e algúns dos valores da Revolución Francesa xa callaran entre boa parte da poboación ilustrada. Por isto, consideramos que ningún servil durante o Trienio Liberal recoñecería que a primeira fase do reinado de Fernando VII foi despótica, xa que sería todo un atentado contra os seus intereses. Así mesmo, Fariña en ningún momento nega a bondade da Carta Magna de 1812:

Anque sea boa [a constitución], o que dixên digo e senon ó que me enseñou miña
Abo

Aunque á gaita sea boa,
si o gaitero é malo
tocala ben, malo malo.

Os servís, pola súa parte, nunca recoñeceron a bondade da constitución (máis ben todo o contrario), xa que esta suprimía todo tipo de privilexios. E finalmente Fariña nunca se define como un realista, senón que refuga do feito de que o consideren igual que os servís, tal e como demostra a seguinte frase: “Digobolo á vos en secreto porque si o saben chamaránme servil, e eu non quero outro nome que ó de *Fariña*¹³³”. Así pois, a noso parecer, Fariña non é

¹³³ Todas as cursivas das cita que desta obra reproduciremos figuraban dese xeito na nosa edición de referencia. vid. Aneiros, R. (coord.) (2008:229-237).

“nin odinote nin constitucional” (como diría Manuel Pardo de Andrade), simplemente é un integrante máis do pobo dotado, iso si, dun enorme espírito crítico. Calacú sempre ten a menos o seu sobriño por ser galego e por ser rústico, o cal supón para o tío a causa da ignorancia do seu parente (“Ben se conoce que ves rusteco, e por eso non entendes de poleteca”). É máis, o propio Calacú recoñece que atravesou por unha especie de proceso de depuración ideolóxica: “Eu cando che estaba na terra decia o mesmo que ti[, Fariña], pero desde quesupen de poleteca xâ penso doutra maneira”. Talvez por esta causa o personaxe limite a maior parte das súas intervencións á repetición de determinados lemas e tópicos propios do discurso oficial do liberalismo. Quizais por iso xa perdera todo o espírito crítico do que gozaba o seu sobriño. De aí o significado simbólico dos nomes, pois a casca do calacú é dura, mentres que unha presada de fariña é flexíbel e ao máis mínimo movemento queda desfeita.

10.g.3) Estrutura e acción:

A Parola Polêteca... caracterízase por presentar unha estrutura anómala dentro do contexto de diálogos do Prerrexurdimento. Temos primeiramente unha introdución en verso, a cal conta “en total con 11 parlamentos, seis para fariña e cinco para calacú, nos que alternan a décima espinela para as intervencións do primeiro coa redondilla para as do segundo” (Álvarez, R. e X. L. Rodríguez Montederramo; 2006:143).

Principia o texto coa chegada a Madrid de Fariña, que fuxiu de Galicia porque “os libres ou as feras/queren facerme xúdio”. Pode parecer chocante que nun texto deste tipo exista unha identificación entre os liberais e as feras. No entanto, o diálogo foi escrito nunha das etapas en que encontramos unha maior represión dos liberais cara aos absolutistas e cara aos que simplemente non concordaban plena ou parcialmente cos postulados da súa ideoloxía. Lembremos, a modo de ilustración, aqueles presos políticos que foron

afogados na baía da Coruña en 1823, matanza da que houbo poucos sobreviventes, entre eles o poeta Antonio Arias Teixeira.

Fariña solicítalle traballo a Calacú como augadeiro, e o tío asegura que o seu sobriño é “muy amigo do labor”. Prosegue Fariña na súa segunda intervención o seu relato:

Eu non volbo para a terra,
anque me morra de fame,
porque queren estouparme
os da noba escarapela.
Como abesouros en Cela,
andaban furando á os frades,
mastrantes, é abades
do reximento da fee,
sin darlles os probes pee,
para tantas mortalidades.

A represión dos liberais é cualificada polo autor, a través deste personaxe, como excesiva, pois os da “nova escarapela” chegaron incluso a cometer asasinatos contra os membros da Igrexa. Neste sentido, a décima introduce o relato dunha masacre producida na parroquia de Santa María de Sela (denominada no texto Cela), pertencente ao concello pontevedrés de Arbo. Calacú escoita con grande agrado as dificultades padecidas por frades, abades e cabaleiros; polo que solicita que o seu sobriño ofrezca máis detalles sobre este acontecemento, petición á que accede Fariña:

En medio da aqueles cerros
mataron catorce padres,
alguns curas, outros frades,
e dous centos de labregos.
Rebentenche os seus pelexós
¡que hasta as orellas cortaron
a os curas que alí mataron!
e para mais vengarse de eles,
enganchadas de alfileres
nos morrios as crabaron.

Os feitos referidos polo diálogo achan correspondencia coa realidade, de modo que Rosario Álvarez e X. L. Rodríguez Montederramo (2006:144) traen a colación referencias ao dito morticínio. Unha delas está tomada do testemuño do caudillo rebelde Ignacio Manuel Pereyra, quen asegura que o 14 de Maio de 1822 as forzas realistas foron derrotadas nos campos de Sela e Bacela (Arbo), contabilizando 94 mortos e 23 prisioneiros sacrificados. As

cifras, xa que logo, malia seren pavorosas non coinciden coas ofrecidas por *A Parola Polêteca...*

Chama a atención, en relación co apuntado no parágrafo anterior, o aniquilamento de douscentos labregos referido polo creador desta peza parateatral. Isto move o receptor a reflexión, pois os campesiños non son realistas que exercían abusos contra dos indefensos. Os labradores eran o pobo, aquel estrato social que na teoría os liberais comprometéranse a instruír e a defender. Preséntase neste punto, pois, o paradoxo da brutalidade liberal.

Por outra banda, a vinganza contra os cregos non ficou reducida ao maltrato físico e ao asasinato, senón que transcendeu ao plano simbólico. Fóronlles cortadas as orellas aos eclesiásticos, quizais porque non as utilizaban para escoitar os seus fregueses, e posteriormente colgáronas os agresores con alfinetes nos seus morrións. No entanto eles, aínda que tiñan máis orellas, tampouco escoitaban a voz daqueles en nome de quen hipoteticamente actuaban, pois Fariña viuse forzado a escapar debido a que pretenderon forzalo a se integrar na Milicia Nacional. Calacú, pola súa vez, celebra estes feitos, causa pola que o seu sobriño exclama:

(...)
Digolle co meu xúicio,
que os rogos dos nosos curas
pronto faran sepultúras
nas caldeiras do inferno,
porque é un premio eterno,
propio de tales loucuras.

O comportamento dos liberais milicianos e exaltados é cualificado polo personaxe como propio de mentes desposuídas de razón, de modo que os actos por eles cometidos condúceos a un proceso de degradación que só pode traer graves consecuencias. As sepulturas no inferno provocadas polos rezos dos cregos, a noso entender, representan as represalias que tomarán os absolutistas unha vez retornen ao poder, unhas sepulturas que non teñen porque ser necesariamente físicas, senón símbolos de represión, presidio, ostracismo, desacreditación,... Os feitos protagonizados polos liberais só conducen, xa que logo, a un progresivo avance dos absolutistas. Esta é a idea coa que, na nosa opinión, finaliza a primeira parte.

E ao mesmo tempo será esta a tese que o escritor defenderá na segunda. Esta, realizada en prosa, ábrese cunha longa intervención de Calacú en que fican plasmadas as principais argumentacións en que fundamentaban o seu discurso os constitucionalistas:

Meu sobriño Fariña, saberás q[u]e estás na corte; pero non na do gando en donde fay falla que deixês as marmeladas da nosa terra. A Constetucion é a mellor ley que podemos desear. Somos libres pois que non reconecemos basallaxê. Temos goberno moy bó, unas Cortes que en nome do pobo poden tanto como Rey, po lo que é craro que nos mandamos tanto como o Rey [.]. Ben biches que po la mesma Constetucion xâ fixéron tantas cousas boas: quitaron o medio dismo, os frades golondrós botaron fora tantos lambiolas que non facian mais que andar cheirando o cu no palacio do Rey, tantos ladrós, empregados, e no seu posto puxéron omes de moita cabeza, dos mesmos que publicaron á Constetucion ó ano de vinte porque estando estes no mando, tremen lle as pernas os serviles, xa morreu aquel ladriso de tantos esbirros que nos furtaba o diñeiro sin decir mais cousa algun-a que vamos á cadea [.]. Bendita sea à *Constetucion* que nos quitou tantos piollos do pelexó! (..)

Repárese na crítica fundamentada na ironía que encontramos na primeira frase deste fragmento, motivada pola homografía de corte. Calacú considera que a vida en Galicia, traballando na corte do gando, é marmelada en comparación coa vida na Corte. No entanto nesta ocasión (ao contrario do que fará posteriormente) o creador do texto grafa a palabra “Corte” con <c> minúsculo, de modo que implicitamente está a sinalar a falta de diferenza entre unha e outra.

O augadeiro Calacú, como podemos apreciar, basea esta súa intervención na exposición das bondades da Carta Magna, que recolle a abolición dos señoríos, a soberanía popular, a supresión de tributos eclesiásticos (como o medio décimo) e a derogación dos privilexios. A frase que pecha o extracto que vimos de reproducir é relativamente similar ás que podemos encontrar noutros diálogos de publicación anterior. Igualmente, na mesma intervención de Calacú (mais na parte desta que non foi reproducida) pon de manifesto este personaxe a posibilidade de ascensión política ofrecida polo réxime constitucional, de xeito que favorece que “de entre nos se fagan e grandes cabezas”.

Fariña demostra o seu desacordo co seu tío preguntándolle se “á tanta agua que acarrexou amolentoulle os miolos”, ao que responde o segundo: “en acarrexando duascenas mil cubas d-agua da a Porta do Sol as casas tamen

veras os teus miolos amolentados”. O duro traballo, xa que logo, é o que lle fai desexar a Calacú a continuidade do réxime constitucional, que con todo favorece o ben e a prosperidade do pobo. Así mesmo o augadeiro (como xa vimos ao analizarmos os personaxes) minusvaloriza o seu sobriño por proceder do país, motivo polo que a seu parecer non entende de política. Porén, Fariña vai demostrar que o seu tío está equivocado, e para isto pasará a comentar os defectos que el advirte no novo goberno. Mais antes disto quere especificar que todo o que contará farao en confianza e en secreto, xa que non desexa que o tachen de servil, pois “servil dixome ó señor cura que e inglés, e que e o mesmo que vilers, e pola causa de que son xúdios os ingleses non quero cousa de eles”. O escritor debía coñecer (cando menos, relativamente) a lingua inglesa, na cal *viler* é o superlativo comparativo de *vile*, cuxa tradución ao idioma galego redúcese basicamente ao adxectivo *desprezábel*. Deste xeito, estaría a denominar os servís como “os moi desprezábeis”. Por outra banda, repárese no tema relixioso que asoma por esta cita, pois Fariña non quere saber nada dos ingleses porque estes non son católicos, de modo que o autor semella pór de manifesto a falta de tolerancia que existe na sociedade tradicional en contra daqueles que profesaban unha fe diferente. Mais principalmente a introdución do vocábulo “vilers” sérvelle ao escritor para a realización do seguinte xogo de palabras: “Non quere decir vilers senon resvil, que e todo o que non quer Constetucion”. Así pois, os anticonstitucionais son comparados por Calacú con animais, con “reses viles”, o cal dá fe do fundamentalismo e da intolerancia deste actante, mais ao mesmo tempo serve de crítica a todos os que loitan pola restitución do Antigo Réxime.

Comeza Fariña a subliñar os defectos do novo goberno criticando a súa xestión respecto do cordón de Francia. Asegura que o dito cordón foi creado co pretexto de preservar a saúde pública dos franceses ante a epidemia de “peste” que sacudiu Cataluña en 1821. No entanto, como prosegue este personaxe, unha vez o mal da “peste” foi remitindo o cordón foi cada vez máis reforzado. A seu xuízo, o goberno liberal non soubo manexar ben esta situación, pois limitou a súa actuación a conversas estériles, e estas

“contestaci3n co a Francia interin o goberno de esta co achaque da peste, foy vos apestando o boso partido”. Calac3 contesta que o goberno non actuou doutra maneira por cuesti3ns de pol3tica, recibindo a seguinte resposta de Fariña:

Estonces debia o boso goberno por un cordon, decendo que era po la peste moral que os fuxidos da Espa3a podian traer como x3 habia prencipio, asi como o cordon frances e po la peste que habia na Catalu3a. O goberno que vos tendes pudo evitar que os nosos Cristos adiantasen tanto, 3 vos b3sedes reboibidos en guer[r]a, e sangre e asi que non quix3, logo o goberno e contra vos, logo 3 asi o boso goberno e malo.

Segundo explican Rosario 3lvarez e Xos3 Lu3s Rodr3guez Montederramo (2006:144), o texto ref3rese ao cord3n creado polo goberno de Francia co obxectivo de evitar a entrada no seu territorio da epidemia de febre amarela que castigou Catalu3a no ver3n de 1821. Non obstante, como indican os mencionados estudosos:

(...) o cord3n ti3a unha utilidade m3is pol3tica ca hixi3nica, pois buscaba frear a entrada da doutrina revolucionaria de Espa3a, e de feito as medidas tomadas por Francia foron comparadas a aquelas con que Espa3a se opuxera anos antes 3 entrada das ideas da Revoluci3n Francesa (3lvarez, R. e X. L. Rodr3guez Montederramo; 2006:145).

Por este motivo Fariña cualifica de incompetente a xesti3n do goberno nesta circunstancia, xa que centrou as s3as conversas no problema sanitario cando este xa non exist3a. De a3 que propuxese a creaci3n dun cord3n paralelo, similar ao que exist3a anos antes coa finalidade de evitar a penetraci3n na Pen3nsula Ib3rica dos ideais derivados da revoluci3n de 1791. De feito, pasividade do goberno provoca, como admite Fariña, un avance progresivo dos realistas, tal e como se desprende da proposici3n: “que os nosos Cristos adiantasen tanto”. As3 mesmo, esta progresi3n absolutista derivar3 en “guerra e sangue”. Dubidamos moito que o autor do texto puidese prever a intervenci3n dos *Cen Mil Fillos de San Lu3s*, mais non 3 descart3bel que intu3se a volta ao poder do absolutismo, a cal si era de supor en 1822 que desembocar3a en duras represalias por causa da forte repres3n que os realistas sufr3an por parte dos liberais. Para finalizarmos con este extracto, rep3rese en que escritor baseou a s3a argumentaci3n no pensamento

siloxístico. Este procedemento razoador será unha constante ao longo de todo o diálogo.

Retomando o fío da acción da obra, Calacú contesta as palabras do seu sobriño afirmando que: “Pouco importa iso mentres haya dos que berraron po la Constetucion”. No entanto, Fariña responde que o goberno presenta argumentacións contraditorias, pois por un lado busca grandes cabezas para seren representantes do poder central nas provincias, e polo outro desprezan os que berraron en primeiro lugar pola constitución. En relación con isto prosegue o personaxe afirmando que ve polas Cortes a Antonio Quiroga (revolucionario de 1820 e deputado por Galicia entre 1820 e 1822) e a Ramón de Novoa (tamén deputado por Galicia nos mesmos anos) de xeito que, segundo o razoamento antes presentado, son malos políticos, xa que non están á fronte de ningunha provincia. E é que Fariña reconece o valor deses “omes de grandes miolos, e que habían berrado [pola Carta Magna], (...), porque esos omes son interesados na conservacion da Constetucion”. De feito, o sobriño de Calacú denunciará o acomodamento no poder dos novos liberais:

Cando ó goberno era despoteco, esos omes berradores levantaron as armas para acabar co el, agora aunque bexân ó que bexan, estan calados, logo non se doen de bos, ó que non se doe do liberal, é contra il, logo esos omes son contra os liberales [.]

Así pois, os que ocupan agora o goberno levantaran con anterioridade as súas armas contra a inxustiza absolutista, mais unha vez chegaron ao poder despreocupáronse do pobo, e incluso dos propios liberais. O augadeiro reprende o seu sobriño porque considera que está a expor os seus pensamentos sen ter un coñecemento real da situación política. Nunha palabra: está a tencionar desacreditar as palabras de Fariña. Este contesta que a política existiría se o goberno e os seus segundos nas provincias fosen bos, e non na situación coa que contaban naquel día.

O diálogo vai, pois, avanzando deste xeito, até que nun momento dado Fariña asegura:

(...) son con vos[, Calacú,] en decir que os premeiros que prubicaron á Constetucion, son mais para bos, que ó goberno, é que mais lle tembro á un-a mirada de aqueles que á todo ó goberno enteiro, porque me acordo de cando rompeu en Vigo don

Ramon Novoa, ese fariseo, que me fixô tembrar as bragas, é tamen digo, que si de esos omes se compuxêse [á] bosa maquena gobernadora, oubera andado á Constetucion, sin bolber atrás como bolbe.

O personaxe considera que o réxime constitucional avanzaría (en lugar de retroceder, como na súa opinión estaba a facer) se tivesen máis peso no poder aqueles primeiros liberais que publicaron as constitución, pois son capaces de infundir respecto entre a poboación. Canto á frase: “cando rompeu en Vigo don Ramon Novoa”, non cabe dúbida de que remite aos sucesos ocorridos en territorio vigués o 23 de Febreiro de 1820. Nesa xornada o mencionado lugar sufriu un levantamento constitucionalista.

Noutra intervención posterior, Fariña progresa na súa argumentación, chegando á conclusión que o receptor viña intuindo desde páxinas atrás: “O certo é, que hos constetocionales, ó goberno no nos atende moito; mais creo que os aborrece”. Deste xeito o goberno non pode considerarse constitucional, xa que despreza os defensores da Carta Magna condenándoos ao ostracismo. Calacú responde que esa afirmación é falsa, pois o poder non emprega os constitucionais por motivos políticos, e estes á súa vez non se revolven contra os goberno polas mesmas causas. Chegados a este punto, o diálogo cobra un cariz ben interesante:

FARIÑA: Pero os do noso Cristo van adiantando.

CALACÚ: E verdade; mais o goberno hasta mais adiante non pon remedio por poleteca[.]

FARIÑA: Acordaseme *Calacú* un-a cousa, escoitay.

Cando o Medeco na cura,
algun tempo descoidou,
pode créer que xa entregóu
ó enfermo á sepultura.

(...)

A actitude dos liberais provoca que os absolutistas vaian gañando terreo, mais os primeiros (nunha situación ridícula, que lle serve ao autor para criticar a política do goberno) non tencionan solucionar o problema até que non estea máis consolidado. De aí que Fariña conteste que cando intenten pór remedio ao avance dos realistas talvez sexa demasiado tarde. Unha vez máis, o escritor pon de manifesto a pasividade do poder ante un problema de

indiscutíbel magnitude, pois a progresión dos absolutistas podería provocar (como así foi) a fin do réxime constitucional.

Seguindo co argumento desta peza parateatral, Fariña denuncia novamente a “guerra de empregos” e a “desunión grande” que existe no seo do goberno. Pasan entón a falar os personaxes da política nos “sitios reais”, até que Fariña opina: “Eu creo que a bosa poletica e desencadernada, por unha parte marchou co as amerecas, e a outra xâ bay facendo o mesmo na España”. Alúdese de modo evidente ao proceso de emancipación das colonias americanas, o cal na opinión do personaxe supuxo o principio da fin do liberalismo, de modo que a referencia á outra parte que “xâ bay facendo o mesmo na España” demostra que a xuízo do autor este movemento político, tal e como era concibido naquel momento, era caduco e camiñaba cara á súa extinción. De aí que Fariña asegure que, de continuar o goberno coa súa política, os dos “escapularios, rosarios, e cristos” pronto poderán cantar:

Arriva meu pau das tundas,
abaixô meu pau tundeiro,
que logo veremos os libres
rebillar no colgadeiro.

Calacú escandalízase coas palabras do seu sobriño, as cales cualifica de “disparates”, e así mesmo trae a colación algúns dos argumentos máis recorrentes dos liberais constitucionalistas: “a Constetucion e poletica, e poletecamente se ha de obrar, ¿non conoces, que a Constetucion e boa, e fay felicesos omes?”. O augadeiro, como podemos apreciar, simplemente repite as consignas doceanistas.

Fariña responde que non coñece a constitución, porque “os nosos curas dicen, que e pecado leela, e xúntos cosfrades á desconxûran”. A Igrexa pretende manter os fregueses na ignorancia, e faino coa súa arma máis efectiva: a ameza de comisión de pecado. Porén, Fariña só afirma que non coñece a Carta Magna de 1812, e en ningún momento nega a súa conveniencia, como si faría un absolutista. Este personaxe, pois, nunca discute as leis. Simplemente é crítico co goberno.

Unha vez dito isto, o diálogo toca á súa fin. Tío e sobriño retíranse a durmir e despídense. Non obstante, ao final da última intervención do texto Calacú diríxese a Fariña dicindo: “e xâ veras como che fago entrar na poleteca, pois sin que cho diga, vas á ser miliciano”. Fariña fuxira de Gailza precisamente porque non quería ser miliciano, co cal temos na obra unha estrutura circular. Mais por outra banda o final preséntase aberto, xa que nunca saberemos se o augadeiro chegará a atraer o seu sobriño cara á súa maneira de pensar.

10.g.4) Espazo e tempo:

A Parola Polêteca... é unha obra moi simple desde a perspectiva espazo-temporal, polo que este subapartado será forzosamente breve. Se ben é mencionado o municipio andaluz de Isla de León (pertencente á actual provincia de Cádiz), o certo é que o texto presenta unha relación de oposición entre Galicia e Madrid. É nesta cidade onde ten lugar a acción da obra, sendo referidas con frecuencia a Porta do Sol e mais a Corte, microespazo este último en que transcorre a conversa. No entanto, as alusións abstractas ao país de orixe dos personaxes (baixo o nome de “a terra”) son constantes, e incluso achamos mencións concretas a Vigo e ao Campo da Sela (Concello de Arbo), o cal lévanos a pensar que Calacú e Fariña serían orixinarios do Sur da actual provincia de Pontevedra.

Respecto o tempo, quizais debamos situar *A Parola Polêteca...* a finais de Maio de 1822, pois o autor ofrece como novidades os sucesos acontecidos en Sela o 14 de Maio de 1822. O resto de saltos no tempo remiten a 1820, entre eles as referencias explícitas aos levantamentos constitucionais de Isla de León e Vigo.

11.g) *Diálogo entre Dos Labradores Gallegos Afligidos y un Abogado Instruído...*, de Pedro Boado Sánchez:

O 2 de Xuño de 1823, co exército dos *Cen Mil Fillos de San Luís* actuando xa no territorio peninsular, Pedro Boado Sánchez entregou ao prelo este seu *Diálogo entre Dos Labradores Gallegos Afligidos y un Abogado Instruído, Despreocupado y Compasivo. CUADERNO PRIMERO al cual Seguirá el Segundo. Contiene las Principales Disposiciones Eclesiásticas y Civiles, Relativas á los que Comunmente se Llaman Derechos de Estola y Pie de Altar*, publicado en Ourense pola oficina de Xoán María Pazos. Posteriormente, en 1841, saíría á luz unha segunda edición titulada: *O Tío Farruco. Diálogo entre Dos Labradores Gallegos, Afligidos, y un Abogado Instruído, Despreocupado y Compasivo. Contiene las Principales Disposiciones Eclesiásticas y Civiles Relativas a los que se Llaman Comúnmente Derechos de Estola y Pie de Altar*.

O autor do diálogo, liberal acérrimo, vivía na Coruña exercendo como secretario do xefe político, até que en 1814 foi denunciado polos absolutistas como un dos constitucionalistas máis radicais, o cal impediu que fose nomeado maxistrado de Pamplona. Participou na conspiración liberal da Coruña de 1820 e en 1823 era gobernador da provincia de Ourense. O 13 de Xullo deste último ano deixou a gobernación e trasladouse a Portugal, chegando á cidade de Porto. Alí tomou un barco que probabelmente o transportaría cara á Gran Bretaña. Mais a embarcación ardeu vítima dun incendio, no cal pereceu este escritor. Segundo o autor dunha extensa nota que podemos ler na edición de 1841, no barco perdéronse moitos valiosos escritos da súa autoría, quizais entre eles, estiman a maior parte dos estudosos, a segunda parte desta obra anunciada tanto no título como ao final do texto, na última intervención do avogado:

Contestaré pues á los dos; satisfarè sus deseos; lo prometo: pero ahora necesita mi cabeza descansar algunas horas. (...) Mañana temprano vuelvan ustedes y me oirán, y espero que me darán las gracias de todo corazon: y tú muchacho [refírese ao seu amanuense], (...) prepárate para escribir mañana otro [papel en que figure o diálogo], que contendrá lecciones todavía mas importantes.

Supoñemos, despois de ler isto, que Boado Sánchez tiña en mente crear unha segunda parte do diálogo que transcorrese ao día seguinte en que ten lugar a acción do primeiro. Ardese ou non no incendio do barco, non temos a día de hoxe ningunha outra noticia respecto desta anunciada continuación.

Por outra parte, sobre este texto dixo unha vez Manuel Murguía:

Este curioso y notable folleto, está escrito en gallego y castellano, abunda en dichos de verdadera gracia y agudeza gallega, y retrata admirablemente el carácter campesino de Galicia. La parte escrita en castellano, que es la exposición de las disposiciones canónicas sobre el asunto que se ocupa, está llena de erudición, comprendiéndose así que se le tuviese [a Boado] por uno de los mejores canonistas de su tiempo. Es un trabajo digno de toda atención, y en sus páginas se habla el gallego, en una prosa correcta, abundante y llena de sabor local, que le hace doblemente apreciable bajo el punto de vista literario (Murguía, M.; 1999:124).

Se ben Ricardo Carballo Calero (1981:43) dá noticia de que Boado Sánchez era doutor en leis, Xosé Ramón Barreiro (vid. Aneiros, R.; 2008:243) asegura que o diálogo non demostra o grande dominio do escritor no campo do Dereito Canónico, pois as referencias ao mesmo recollidas na conversa podería asinalas calquera estudante de Dereito medianamente formado. Mais disidencias como esta á parte, que pouco nos importan neste momento, podemos dicir que concordamos completamente coas apreciacións de Murguía.

No texto toman a palabra cinco personaxes: Francisco González, Manuel Ribeira, o avogado, o amanuense e mais unha voz que funciona a modo de narrador e que intervén no período intermedio entre as dúas sesións do letrado. Deles, os dous primeiros falan un galego popular, mentres que os outros tres exprésanse nun español extremadamente correcto. Isto leva a cuestionarnos se este *Diálogo entre Dos Labradores Gallegos Afligidos y un Abogado Instruído...* pertence plenamente á literatura galega. O título e os paratextos (inicial e final), así tamén a intervención do narrador, están escritos en español. Isto non é estraño, pois moitas pezas literarias galegas da época presentan características similares. Porén, as nosas dúbidas veñen motivadas pola preponderante presenza da lingua española na obra. Exemplificarémola dun modo gráfico. Das 42 páxinas que compoñen o texto na nosa edición de referencia, 3 están escritas exclusivamente en idioma galego, 10 unicamente

en español e 16 son bilingües con presenza predominante do español. Nas 13 restantes, malia que nalgunha poidamos ter maior presenza do galego, na maior parte delas aparecen as dúas linguas de xeito máis ou menos ecuánime. Como Ramón Mariño Paz (1990:61), nós tamén cremos que a utilización do noso idioma neste diálogo débese “ás esixencias do decoro poético” ou sexa, a un criterio de verosimilitude. Non sería verosímil que naquela altura un avogado de recoñecido prestixio realizase as súas consultas valéndose da lingua do país, nin que dous labradores sen formación aparente puidesen expresarse noutro idioma que non fose o galego. Os labregos eran necesarios para se queixaren dos abusos por este sector padecidos respecto dos “dereitos” de estola e pé de altar, e asemade precisábase dun xurisconsulto que desmontase a legalidade dos ditos cobros. A obra tiña que ser, dadas estas circunstancias, necesariamente bilingüe. Por este motivo, non podemos considerar esta peza parateatral como estritamente pertencente á literatura galega, se ben a súa aparición en traballos sobre a nosa Historia literaria fórzanos a ofrecer unhas breves notas sobre este diálogo.

O seu argumento é ben sinxelo. Manuel e Francisco son dous homes, veciños “de lugares que aquí no se quieren nombrar”, que coinciden na antesala da consulta dun avogado. Despois dunha longa espera en que Francisco tenciona convencer o seu compañeiro para que o deixe pasar primeiro, os labradores pasan xuntos á sala en que esperan seren atendidos. O xurisconsulto escoita o caso de Manuel, quen conta que o seu párroco reclámalle 36 pesos pola celebración dos funerais da súa sogra (os cales xa foran realizados e pagados) e 15 polas honras dun fillo seu que falecera na guerra en América, e que xa fora soterrado polo exército. Á conta disto Francisco comenta casos similares, o cal motiva que o avogado faga un percorrido polos principais concilios e polas leis civís que prohiben os denominados “dereitos” eclesiásticos de estola e pé de altar. En palabras do avogado: “esos que Ustedes llaman *derechos* no son *derechos*¹³⁴. Al contrario:

¹³⁴ As cursivas figuraban así na nosa edición de referencia. vid. Aneiros, R. (coord.) (2008:251).

están prohibidos y peca mortalmente quien hace tales exacciones y quien da valor á tales usos”.

A acción transcorre en dúas partes diferenciadas, separadas por unha pequena parte en que toma a voz o narrador, se é que podemos chamarlle así. A primeira abranguería a mañá dunha xornada e finalizaría máis tarde das dúas. Nela encóntranse os dous labradores e expón Manuel o seu caso ao avogado, quen interrompe a acción até as catro coa intención de ir comer. Na segunda, pola súa parte, o xurisculto informa os seus clientes sobre os seus dereitos, de modo que estes pídenlle que lles dea por escrito os argumentos que lles presentou, baseados na Historia existente ao respecto nas leis canónicas e civís.

A escrita da obra inclúe a súa parte de ficción, pois segundo expresa o texto o diálogo foi reproducido polo amanuense do avogado. Trátase, por tanto, dun artificio creado por Pedro Boado Sánchez. É precisamente este personaxe quen sente desde o primeiro instante curiosidade polos casos de Manuel e Francisco, pois o avogado é ao principio arisco cos campesiños. Desprezaos e infravalóraos. Aínda así, durante o desenvolvemento da conversa principiará a respectar e incluso a aplaudir a intelixencia dos rústicos, principalmente a de Manuel.

Finalmente, cómpre facermos mención á cuestión espacial. En ningún instante sabemos en que lugar transcorre a acción, nin de que lugar proceden os personaxes, aínda que si coñecemos que o avogado non debe ser natural de Galicia. Mais o letrado podería ter a súa consulta en calquera punto do país. Os motivos da ocultación espacial son evidentes: calquera labrego galego podería sentirse reflectido no contido do diálogo, polo que o autor renuncia a localismos co obxectivo de tencionar implicar, sen excepción, as xentes de calquera punto do noso rural en contra dos falsos dereitos de estola e pé de altar.

12.g) *Diálogo entre Gorecho é Mingos:*

12.g.1) Aspectos xerais:

O 6 de Xullo de 1836 apareceu publicado no *Boletín Oficial de La Coruña* un anónimo e breve texto cuxo título completo é: *Comunicado. Diálogo entre Gorecho é Mingos*. Non debe chamarnos a atención que un diálogo de tipo político apareza publicado nun boletín oficial, pois en 1834, como apreciamos ao falarmos da poesía do Prerrexurdimento, xa fora publicada, precisamente no boletín oficial da Coruña, unha quarteta a favor de Isabel II composta con motivo duns festexos celebrados en Chantada. Neste caso que agora nos ocupa a peza literaria, escrita integramente no noso idioma, foi elaborada o 5 de Xullo de 1836 (tal e como indica un paratexto precedente) con motivo do proceso electoral fixado para o 13 dese mesmo mes.

Respecto á súa historia particular, diremos que o texto permaneceu esquecido até 1982, ano en que Xosé Ramón Barreiro publicou unha reprodución fotográfica do mesmo no tomo II da súa *Historia Contemporánea de Galicia*. Catro anos despois Rafael Chacón (1986:356-358) sacou á luz unha edición íntegra da obra na revista *Grial*. Finalmente, en 2008 foi editado o diálogo no volume *Papés d'Emprenta Condenada*, edición que manexamos para a elaboración deste apartado.

12.g.2) Personaxes, acción, espazo e tempo:

A brevidade coa que conta *Diálogo entre Gorecho é Mingos*, texto constituído unicamente por tres páxinas na nosa edición de referencia, obríganos a tratar estas catro unidades nun mesmo subapartado. Tal e como apunta un paratexto que encontramos con anterioridade ao título, a acción transcorre na Coruña o 5 de Xullo de 1836. Nese lugar e nesa data encóntranse Gorecho e Mingos. Deducimos que a conversa transcorre no medio dun ambiente de relativa axitación, pois na súa primeira intervención di Gorecho:

“Ou Mingos ¿que demos trahen os bolatis estes dias que puxeron todas as cabezas revoltas?”. Mingos contesta que haberá eleccións para procuradores en Madrid. Esta mesma estrutura repetirase en todo o diálogo: Gorecho pregunta ou fai un comentario que funciona a modo de interrogación e Mingos responde.

A través do texto, sabemos que as Cortes teñen idea de facer unha lei fundamental que rexa o Estado. As referencias ao proxecto de elaboración da constitución de 1837 son, xa que logo, evidentes. Precisamente respecto á lei de leis, resulta significativa a seguinte intervención de Mingos, resposta á pregunta de Gorecho de se non había xa demasiadas leis: “Ai meu bello, esas sonche outras contas: as dagora e facer unha cousa parecediña, parecediña á... ¿enténdesme Gorecho? ¡ai tu seica non me entendes...!”. Repárese no tabú existente no tocante ao vocábulo constitución, o cal debía ser común naquela altura ao conxunto do Estado. Non temos máis que lembrar que o Estatuto Real de 1834 funcionou a xeito de Carta Magna.

Proseguindo co desenvolvemento da conversa, encontramos outros temas relacionados coa política do momento: a constitución de 1812 non era válida na súa totalidade para os tempos que corrían, a conveniencia de escoller deputados de talento e mais deputados que paguen trabucos (pois serían máis conscientes do traballo que supón a contribución con estes tributos) e mais a necesidade de eliminar os impostos derivados da merca de produtos de primeira necesidade.

Acto seguido, o autor realiza a través de Mingos a relación dos nove ministeriais galegos propostos para o cargo de procuradores. E é que o Ministerio podería escoller unha serie de candidatos a deputados que fosen do seu agrado. A mencionada relación de ministeriais dista neste caso da de deputados elaborada na *Conversa entre Bértolo e Mingote* (1813), e aproxímase á de *Condiciones y Semblanzas de los Diputados a Cortes para la Legislatura de 1820 a 1821* (1821). Os nove homes propostos polo goberno foron, xa que logo: José Vermúdez, Ramón Salvato, Vicente Alsina, Plácido Muñiz, José Antonio Vila, Francisco Ferro Montaos Caaveiro, Tomás Montoto, Saturnino Calderón,

Santos Allende, Miguel Pardo Bazán e Nicolás del Río Noguerido. Gorecho bota en falta que non figure o xeneral Espoz e Mina, marido de Xoana de Vega e membro da conspiración liberal coruñesa. Mais este militar caera en desgraza despois das súas campañas en Cataluña, de aí que Mingos proclame: “¡Tempo virá en que poidamos manifestarlle mellor o noso recoñecemento[!]”.

Contra o final do diálogo, a Gorecho preocúpalle que (como el) a maior parte dos electores descoñezan os candidatos, e que moitos dos receptores do texto non concordasen coas ideas da maior parte dos ministeriais. Porén Mingos responde que é natural que existan diferenzas de opinión, e suxírelle ao seu compañeiro: “Vámonos a Emprenta á ver si o señor redactor do Bolatin quer que anden en letras de molde os seus amijos *Gorecho é Mingos*¹³⁵”. Como acontecía en *Sigue la Tertulia en la Quintana...*, o escritor mestura a realidade representada coa realidade ficcional, atribuíndolle a autoría do escrito aos seus propios personaxes.

13.g) A serie de *Diálogos na Alameda*:

13.g.1) Aspectos xerais:

No mes de Setembro de 1836 deu á luz a compostelá Imprenta de J. Núñez Castaño un texto anónimo titulado *Diálogo en la Alameda de Santiago entre Cristovo, Farruco, Bartolo, é Freitoso*. Tratábase dunha obra de contido liberal e anticarlista, escrita (tal e como con anterioridade adiantamos) por unha man que lembra á que realizou as *Tertulias na Quintana*. Nacía naquel instante unha das series de diálogos máis coñecidas do noso Prerrexurdimento.

O 15 de Novembro dese mesmo ano a tamén compostelá Imprenta de D. J. F. Campaña y Aguayo publicaría o *Diálogo 2º en la Alameda de Santiago*

¹³⁵ As cursivas figuraban deste xeito na nosa edición de referencia. vid. Aneiros, R. (coord.) (2008:316-319).

entre los mismos Cristobo, Farruco, Bartolo, Freitoso y un Cura Errante que Toma Parte en la Conversación. Do mesmo prelo que esta segunda parte saíría a terceira e, até onde sabemos, última, titulada: *Diálogo Tercero en la Alameda de Santiago entre los mismos Cristobo, Farruco, Freitoso y el Cura Consabido*.

As dúas primeiras partes desta obra foron reproducidas pola Cátedra de Lingüística e Literatura Galega da Universidade de Santiago de Compostela (1976:45-58) e por Pilar García Negro e Anxo Gómez Sánchez (1996:63-82). O terceiro diálogo, como podemos apreciar, non gozou de demasiada fortuna editorial, debido en gran parte ao feito de que estivo practicamente perdido até 1986, ano en que foi editado por Rafael Chacón (1986:358-362) no número 93 da revista *Grial*. Xa no ano 2008 podemos encontrar no volume *Papés d'Emprenta Condenada* a reprodución íntegra dos tres diálogos, sendo estas as nosas edicións de referencia.

Non poderíamos finalizar este apartado contextualizador sen aludirmos á cuestión da autoría. Xa adiantamos en liñas precedentes a nosa impresión de que a persoa que concibiu os *Diálogos na Alameda* foi a mesma que a escribiu en 1820 as dúas partes da *Tertulia na Quintana*. Con todo, debemos especificar que chegamos a esta conclusión debido tanto a razóns de tipo lingüístico como a trazos estilísticos, o cal non nos permite corroborar plenamente a nosa hipótese, xa que nunca saberemos cos datos que posuímos na actualidade se a mesma pluma escribiu as dúas series ou se, pola contra, a segunda foi creada por un imitador. Tampouco podemos esquecer que entre unha e outra obra median 16 anos. E todo isto tendo en conta que Pablo Pérez Constanti (1992:81) asegura que tanto os *Diálogos na Alameda* como as *Tertulias de Picaños* (das cales falaremos en próximas páxinas) corresponden á man de Vicente Turnes. De ser o escritor compostelán o verdadeiro autor, deberíamos ter en conta que este padecía de cegueira desde os vinte e sete anos, polo que as similitudes gráficas patentes entre os tres conxuntos de diálogos son atribuíbeis non ao creador, senón ao copista. No entanto tanto a lingua como estilo supoñemos que sería máis ou menos respectada polas persoas que recollían ao ditado os textos de Turnes.

13.g.2) Personaxes:

Nos *Diálogos na Alameda* toman a palabra cinco personaxes: Cristovo (Cristobo, na segunda e na terceira parte), Farruco, Bartolo, Freitoso e o crego. Destes, só os catro primeiros interveñen nos tres textos que compoñen a serie. Pola súa parte o párroco non figura no primeiro, e aínda tampouco nas primeiras páxinas do segundo e do terceiro.

Nesta obra, como acontecía en *Diálogo entre Dos Labradores Gallegos Afligidos y un Abogado Instruído...* (1823) de Pedro Boado Sánchez, non todos os personaxes utilizan a mesma lingua. No entanto, a presenza do galego é a predominante no conxunto das tres entregas. Agás Freitoso e o crego, todos os actantes exprésanse na lingua do país. Freitoso usa o híbrido entre galego e español chamado castrapo. Adopta esta linguaxe porque estivo residindo en Cádiz (afirma explicitamente no terceiro diálogo: "...por que todavía cuando vin de Cáis...") e quixo instalarse definitivamente na lingua española, malia recoñecer na parte inicial da obra que non posúe unha competencia activa suficiente na mesma:

FARR[UCO]: É senon, aquí teño á meu Compadre que sabe ben o Castellano, é podó valerme del cando faga falla.

FREIT[OSO]: Hombre: no lo sé mucho::: pro vamos á un decir, cuando faga falta por eso podeis disponer de mi.

O crego, en cambio, utiliza un español perfectamente correcto. As causas da introdución dun membro do clero a usar unha lingua diferente responde a noso xuízo unicamente a un criterio de verosimilitude, ao igual que por ese mesmo criterio os seus interlocutores son labradores e falan en idioma galego.

Entre os personaxes *in praesentiae*, Farruco será sempre quen leve o peso da conversa en ausencia do crego. Representa a figura do home galego rural, falto de formación académica mais instruído nos campos da vida e da experiencia, o cal sementa credibilidade nas súas palabras para os receptores. De todos os modos non é un ignorante total, tal e como demostra a lectura dos *Diálogos na Alameda* e tal e como apreciamos na seguinte frase pronunciada

polo crego no segundo texto da serie: “cual de ellos es el que se llama Farruco, que está instruido en sus puntillos de Historia, y presenta una razon natural muy despejada?”. Os coñecementos de Farruco non lle foran dado por ningún mestre, senón pola escoita das lecturas que realizaba o seu fillo cada noite ao pé do lar. Esta sabedoría case autodidacta outórgalle un gran carisma entre os seus compañeiros, sendo boa proba disto que Freitoso e Cristovo (curmáns) non só aproben en todo momento as súas intervencións, senón que incluso presenten argumentos que corroboren as súas explicacións. Bartolo, porén, en todo instante revela que está baixo a influencia dos absolutistas carlistas, e en función do caso quer deféndeos quer desculpa a súa actitude. No segundo diálogo apenas intervén e no terceiro, desde que o crego fai a súa aparición, practicamente desaparece. E é que coa figura do crego liberal e cristino xa non era precisa para desenvolvemento da obra a presenza do labrador carlista, pois lembremos que en Galicia (e non só) o clero financiou un número considerábel de partidas favorábeis á consecución do trono por parte de Carlos María Isidro de Borbón. Será este crego liberal o mesmo que o Abade da serie da *Tertulia na Quintana*...? Non podemos sabelo, porque o Abade da peza parateatral de 1820 era un personaxe *in absentiae*, de xeito que non coñecemos nin o seu modo de expresión nin a lingua en que utilizaba para se dirixir aos seus fregueses. Ora ben, o que si podemos dicir é que ambos os membros da Igrexa participan da mesma ideoloxía e foron deseñados co mesmo obxectivo, que non debeu ser outro que o de evitar xeneralizacións e o de tencionar atraer cara ao liberalismo o baixo clero.

Como era de agardar, os tres diálogos conteñen un alto número de personaxes *in absentiae*. Nós contabilizamos aproximadamente uns 82 no conxunto das tres partes, concentrándose a metade deles (41) na segunda. Con todo, moitos deles son simplemente mencionados, e sobre uns 15 son personaxes colectivos (alcaldes, xuíces, avogados, escribáns, frades, leigos, sacerdotes, facciosos, un “fato de Señores”, outro “fato” de empregados da Administración, os “demos dos Franceses” ou sexa *Cen Mil Fillos de San Luís*,...). De todas as maneiras, non realizaremos agora unha análise destes

personaxes, pois a maioría dos *in absentiae* fúndense de tal xeito co desenvolvemento argumental da obra que, a noso entender, son imprescindíbeis para a comprensión da acción dos textos.

13.g.3) A acción do *Diálogo en la Alameda...*:

A primeira parte da serie de *Diálogos na Alameda* principia co encontro en Compostela entre Farruco e Bartolo. O segundo acudiu á cidade porque quería mercar tabaco, xa que este estaba esgotado no estanco. O primeiro, pola súa vez, fora acompañar o seu compadre Freitoso a unha conciliación. A causa desta situación Bartolo pon en cuestión a utilidade desta nova práctica xurídica, xa que non reduce a cantidade de preitos. Isto sérvelle ao autor para defender as conciliacións e para citar por medio do personaxe de Farruco unha serie de artigos constitucionais que serven para informar o receptor sobre as leis que rexen o mencionado sistema, leis dunha constitución que, por certo, Farruco asegura ter xurado en tres ocasións. Efectivamente, foi restabelecida o 12 de Agosto de 1836 *A Pepa*, tal e como nos indica nunha nota a rodapé Xosé Ramón Barreiro (vid. Aneiros, R.; 2008:321). A Carta Magna de 1812, como xa sinalamos con anterioridade noutros lugares deste mesmo traballo, fora novamente instaurada en 1820 e derogada en 1823. Precisamente baseándose na devandita Carta Magna denuncia Farruco que sexan os xuíces quen dirixan as conciliacións cando, por lei, corresponde esta tarefa aos alcaldes e, así mesmo, critica que xuíces aproveiten esta práctica xurídica para crear preitos e/ou estafar os que a ela recorren.

Nese instante chegan Freitoso e mais o seu curmán Cristovo, xa que segundo sabemos a partir deste momento con el era a conciliación, a cal desta vez si funcionou, pois indica Freitoso que:

A mi no me gusta andar en riertas de justicia, porque sé que viven á nuestra conta tanto los Abogados, coma los escrivanos; y así me folgo mucho de que quedasemos amigos coma decote.

Farruco asinte as palabras do seu compañeiro, xa que exclama: “Falas ben compadre, que as nosas liortas para mais nada sirven que para engordar as

xústicias”. Así pois, os preitos só serven para enriquecer os xuíces, avogados, e escribáns; polo que achamos neste punto por unha banda unha alusión ao carácter preiteante e á tradición dos preitos existente na Galicia rural e, pola outra, un chamamento implícito aos receptores para que deixen de litigar, xa que son sempre as partes litigantes (independentemente do resultado do veredicto) as prexudicadas.

Pregunta Farruco na mesma intervención en que figura a frase que vimos de extractar se traen máis novidades Freitoso e Cristovo, obtendo como resposta:

FREIT[OSO]: Hombre nada de particular.

CRIST[OVO]: Solo estando arrimados á porta do Señor Alcalde agardando que viñese para á casa, oímos á un fato de Señores que estaban nunha roleira falando de moitas cousas que pasan.

FREIT[OSO]: Y abofé que estaban bien enfadados.

A conversa producida entre este grupo de homes serviralle ao autor para articular o contido do diálogo. En primeiro lugar, Freitoso refire que o motivo do anoxo destas persoas radica no estado da Milicia Nacional e no feito de que non foron obrigados a pagar as armas os compoñentes desta que lles entregaron aos facciosos, e así mesmo en que aos citados milicianos non lles fose imposto ningún tipo de castigo. Farruco culpa desta circunstancia ao Capitán Xeneral de Galicia (“o xêneral da Cruña”), que por daquela era o xeneral Latre, por lles permitir aos facciosos entraren no noso país. Freitoso asegura que xa non escoitara en Cádiz falar moi ben deste militar, polo que talvez poidamos deducir que non estaba ben visto polos constitucionais doceanistas. A parecer de Bartolo todo o que dixeron anteriormente os seus interlocutores son simplemente murmuracións, polo que responde Farruco:

(...) ¿conque non tivo el á culpa de que chegasen aco é? ¿é logo como pasaron por diante del en Lugo é non lles dixô nada? ¿porque non xúntou toda á tropa ou os nacionás (que che hay moitos) è lles fixô frente alo arriva? tou, tou rabela; porque non lle dou á gana: si cho oubera feito non che habia ahora faccion en Galicia, pois dábatche xâ, como quen dí, as boqueadas, é esto non che lle tiña conta á ó Governo Isturis por eso che quedou como estaba de Xêneral, pois tal he o carro tales fungueiros leva. ¿E quen che dixô á ti que non deven pagar as armas os que as deron os facciosos? ¡Ay que xúncras!!!! ¿E logo pra que corrian coma á un xibaleu á ó Auntamento con elas? ¡malas fadas chos faden de que boa gana as deron! ¿porque non marcharon logo co Señor Marques de Astris cando lles dixô que o seguisen? ¿por que deixâron os seus compañeiros? ¿ou por que non foron á entregar as armas cando o tambor tocaba para marcharse? vállachos á perdamá: non che teñen discurpa.

Francisco Javier Isturis Montero fora declarado presidente do goberno en 1836 pola rexente María Cristina, de aí a referencia ao “Goberno Isturis”. A través de Farruco, como podemos apreciar, denuncia o escritor que Isturis foi brando con Latre á hora de non destituílo, xa que el foi o único culpábel da irrupción dos carlistas en Galicia ao lles permitir aos facciosos entraren e pasaren por Lugo sen lles opor resistencia ningunha e facendo alarde dunha gran pasividade. Canto ao tema dos integrantes da Milicia Nacional que entregaron as súas armas aos partidarios de Carlos María Isidro de Borbón, observamos como claramente o autor está a declarar estes milicianos como traidores, pois non só cederon armamento ao inimigo senón que tamén renunciaron a participar nunha campaña anticarlista dirixida polo Marqués de Astaríz. Bartolo repón entón que non sería xusto que estes membros da Milicia Nacional deixasen as súas casas, coas súas mulleres e fillos, mais Farruco por contra argumenta que os que si partiron co Marqués de Astaríz tiveron que realizar ese mesmo esforzo, e que os ficaron talvez temesen os carlistas “porque eran todos dunha camada”.

En relación á acción dos insurrectos en Galicia, Freitoso dá noticia de que:

(...) muchos (...) en aquellos días andubieron robando por las casas de los liberales, insultando, apedreando y echando foguetes a los facciosos y otros que se fueron con ellos, y ahora se pasean todos haciendo burla de los...

Farruco insiste en que a culpa de todo isto é de Latre por lles perdoar, mentres que Cristovo acrecenta que tamén perdoou uns carlistas “que estaban xâ na capilla para morrer”. Semella que estes personaxes perseguía o exterminio dos facciosos fosen cales foren as circunstancias. Bartolo, en cambio, considera que nesa ocasión o Capitán Xeneral fixo ben, mais Farruco responde que non está de acordo, xa cando aconteceu ese suceso el tivera que ir a un avogado por un parecer, e semella que o xurisconsulto presentou tales razóns ao respecto “que deixâban á un co á boca aberta”, mais das cales nese intre o labrador non se lembraba ou, o que é o mesmo, o autor non considerou oportuno polos motivos que foren incluír argumentos que xustificasen a falta de misericordia para cos moribundos. A finalidade do escritor en toda esta

parte do texto é evidente: por unha parte, pretende pór de manifesto o seu descontento pola pasividade do Capitán Xeneral ante este problema e, polo outro, procura facer reflexionar de forma crítica o receptor sobre a xestión por parte de Latre desta incursión carlista.

Chegados a este punto, Cristovo introduce unha mudanza na temática do diálogo e pregunta por que non foron quitadas as cadeas do Hospital como “alo da outra ves”, referencia temporal que (supoñemos) sinala cara ao período do Trienio Liberal. Farruco culpa disto o concello compostelán, pois parece ser que tiña potestade para levar a termo a dita retirada “xâ que no no fixô quen devia”. Apunta o rústico ilustrado a que todo o ferro que posúen as mencionadas correntes podería ser invertido noutros usos de maior utilidade. Mais ante todo, como era de agardar, o desexo da retirada das cadeas débese máis a cuestións de tipo simbólico que de tipo práctico:

BART[OLO]: ¿E el que mais dá que as quiten ou non? ¿ou sinifican algo?

FARR[UCO]: Non che sinifican nada, nin mais cousa ningunha qué que che fumos *Cautivos Cristianos*¹³⁶.

Estes obxectos representan o estado de servilismo do pobo respecto do poder absolutista (e do clero), de aí que as cadeas funcionen a modo de recordatorio desta situación, unha tesitura que determinados sectores sociais estaban interesados en que non se esquecese, pois se Carlos María Isidro de Borbón chegase a obter o trono, sería previsíbel o retorno ao Antigo Réxime. De aí que Farruco desexe que deixen de gozar de exhibición os símbolos pertencentes a épocas ás que non desexa voltar. Freitoso, que como Cristovo comparte este mesmo anhelo, asegura que nos Praceres xa viu as cadeas quitadas, o cal sorprende a Farruco, xa che os seus donos “non che rabeian de constitucionás”.

Outra volta Cristovo desvía o tema da conversa, e pregunta por que non lle foi restituído o nome á rúa da fonte de San Antonio, a cal segundo Farruco: “Chamábase á calle de Porlier, ¡miña xôya! morreu el aforcado na Cruña no ano de dez á seis”. Malia ser relativamente inusual, encontramos

¹³⁶ Todas cursivas de extractos que reproduzamos referentes á serie de *Diálogos na Alameda* figuraban dese xeito na nosa edición de referencia. vid. Aneiros, R. (coord.) (2008: 321-329, 343-355 e 368-375).

nesta ocasión un erro historiográfico nun diálogo do Prerrexurdimento, pois como xa vimos Díaz Porlier foi executado en 1815 e non en 1816. Reivindica o autor, xa que logo, que tras da morte de Fernando VII o concello inscriba o nome deste militar liberal nunha pedra situada na “esquina da administrason”, aínda que “o [consistorio] dagora non che he constitucional, ou nomeado segun o manda a Constituson, [e por tanto] non querrá facer estas cousas”. Denuncia o escritor, pois, que na súa entrada en Compostela o xeneral Gómez, carlista, destituíse o concello constitucional e nomease como membros desta corporación persoas da súa conveniencia. Bartolo defende que o novo concello é bo, e Cristovo refire que a administración local padeceu unha mudanza nos seus empregados. A causa disto coñecemos polo diálogo que unha vez expulsados os facciosos os novos integrantes do consistorio non quixeron expulsar do seu posto os traballadores municipais conservadores, xa que “aínda non saíron, seica turra o sitio por eles!”. E é que a xuízo dos personaxes estes funcionarios son sumamente incompetentes, malia haberen algúns “que viñeron da Cruña que son testisimos”, pois son liberais.

Deixando a un lado cuestións de política local e atendendo ás de ámbito estatal, tendo ademais en conta que o diálogo foi publicado en plena Primeira Guerra Carlista, Bartolo pregunta se traerán a paz as Cortes, respondendo Farruco:

Ome deven poñernos [en paz]: as Cortes non, que non han de ir loitar cos facciosos; pero farán que os Ministros marchen dereitos, garden á Costituson é á fagan gardar en todas partes: é meus amigos co á Costituson á diante non vos hay remedio sinon acabarse á guerra.

As Cortes son defensoras da constitución, documento que o autor defende recollendo neste punto os tópicos aparecidos en diálogos precedentes. Bartolo asegura que o capelán afirmou que as Cortes non porán remedio á guerra, e Farruco quéixase de que os membros do clero son desagradecidos porque non son leais á raíña, que era quen lles daba de comer pagando os seus soldos. Temos unha alusión directa, xa que logo, ao apoio da Igrexa a Carlos María Isidro de Borbón, que chega incluso a ameazar coa excomuñón aos cristinos.

A resposta de Farruco a esta cuestión lembra unha pasaxe de *La Tertulia en la Quintana...*:

(...) ¿é nós que mal fixêmos á ó Papa para el podernos escomulgar?::: así nós o escomulgáramos á el xâ que se mete no que non deve!::: el o Capellan ¿seica pensa que estamos no tempo de antano? ou que todos creemos as tramoadas que á ti che dice, que ¿non teñen outro ouxêto qué que tomes impinxâ á Costituson é á Reyna? (...)

O escritor desmonta a estratexia do clero destinada a fomentar entre a poboación o medo e o desprezo cara á Coroa e cara á Lei Fundamental. A Igrexa é inimiga do trono e das Cortes, e para demostralo o creador do texto, por medio de Farruco, pon ante os ollos do receptor o feito de que o goberno paga ao Papado “sete ou mais millos ao ano”, cartos que Roma destina a lle facer a guerra. Critica o autor, por tanto, unha situación ridícula, pois o poder político está a financiar o bando que loita por desbancalo. Así mesmo, pon de manifesto o diálogo que os cregos, frades e abades cobran polas “Bulas e despachos”, e lembra “que lles mandou Noso Señor Jesucristo: *que desen de valde o que recibiron de valde*”. Tráenos reminiscencias esta pasaxe da obra do *Diálogo entre dos Labradores Gallegos Afligidos y un Abogado Instruído...* (1823) de Pedro Boado Sánchez, e aínda máis neste fragmento pertencente a unha intervención de Farruco:

(...) xâ moitos Reyes nosos (é todos bos cristianos) enseñáronchelle os dentes á os Papas cando nos querían facer á guerra ó seu modo, esto é espiritualmente; é entre eles foiche un Calrros quinto, ou primeiro, que é ó mesmo, que hastra mandou un exército á Roma é entraron nela os soldados que che fixêron cachizas, roubando, matando, facendo mil xûdiadas co as mulleres, é co as monxâs, é prenderon nun castillo á o Papa; é eso que este Rey ben servil che era.

Se Carlos I, cualificado polo escritor como “ben servil”, foi quen de se opor ao Papa, a rexente María Cristina non só ten un famoso precedente que a ampararía se fixese o propio, senón que como cabeza dun goberno constitucional debería antepor os intereses do Estado aos intereses da relixión.

Avanza deste xeito a conversa até que, unha vez máis, Cristovo desvíaa o seu curso, desta vez comentando que escoitou que ían lanzar un diario novo en Compostela. Farruco alégrase da noticia, e non é para menos, xa que indica Xosé Ramón Barreiro (vid. Aneiros, R.; 2008: 316) que en 1836 “non había en toda Galicia ningún xornal”. Ante o propósito deste personaxe de enviar

textos ao diario para seren divulgados (xa que unicamente lle exixirían “á sua firma ou un abono”), Bartolo non só verte críticas sobre o seu compañeiro senón que ademais está convencido de que non lle vai deixar publicar nada ao seu amigo, de quen incluso dubida que soubese expresarse correctamente (en español). A resposta a estas apreciacións é a seguinte:

A modo Bartolo ¡ay que diancres! pois eu non son un ciudadano como calquera para usar do dereito que me da á ley? ¡o xêitiño ó! é si non me poñen o que eu queira co linguaxê que eu sei, non me faltará quen mo esprique en Castellano (...)

Farruco apela á súa condición de cidadán, que lle permite ter os mesmos dereitos que calquera outra persoa, mostra do principio de igualdade defendido polo liberalismo. Igualmente encontramos neste episodio referencia á situación idiomática do país durante o primeiro terzo do século XIX, xa que Farruco está disposto a abandonar a súa lingua no plano escrito e a asumir o español como lingua A. En palabras de Ramón Mariño Paz:

Desta declaración pódese tirar a obvia conclusión de que neste fragmento do diálogo se defende o dereito de calquera cidadán a publicar o que desexe aínda que teña que facelo nun idioma que non sexa o seu. A Farruco tanto lle ten que lle deixen publicar en galego ou non, pois non contempla ese dereito (Mariño Paz, R.; 1990:62).

Con isto conclúe a primeira parte da serie de *Diálogos na Alameda*, un diálogo que presenta un final evidentemente aberto que prepara o camiño para a existencia dunha segunda entrega.

13.g.4) A acción do *Diálogo 2º en la Alameda...*:

Exactamente igual que en *Sigue la Tertulia en la Quintana...*, o *Diálogo 2º en la Alameda...* principia con algúns personaxes do diálogo anterior (neste caso Cristovo, Bartolo e Farruco) a conversaren, mentres agardan por un compañeiro seu (Freitoso), sobre un tema que en aparencia non ten relación co contido da parte anterior da serie. Como na obra de 1820, a temática deste tramo de texto debe referirse a aspectos de actualidade dos cales o receptor contemporáneo tería abundante información, de aí que non sexan especificados moitos pormenores. Neste caso, aproveita o autor a parolada inicial para criticar a gran cantidade de cartos que recadan os frades á conta

das rendas, e (segundo dá a impresión) para aludir aos beneficios derivados da expulsión dos freires de Compostela, feito acontecido en 1836 e do que falaremos con pormenor ao comentarmos a *Parola de Cacheiras*.

A dita conversa é interrompida por Freitoso, quen recrimina os seus compañeiros polo feito de que non estivesen no lugar sinalado en que combinaran. Farruco alega que marcharon porque estiveron máis de media hora agardando por el na augardenteira mais Freitoso considera isto unha escusa, e afirma que o seu retraso foi causado porque estivera a falar co fillo do seu amo, quen lle contara que algúns membros do concello vello sentíranse ofendidos polo contido do parrafeo que mantiveran “el outro día” na Alameda. É esta unha circunstancia similar á que podemos encontrar en *Sigue la Tertulia en la Quintana...*, pois ao igual que o Alberte da peza parateatral de 1820, Freitoso é informado pola persoa á que serve das reaccións xurdidas arredor da súa anterior conversa. A Cristovo sorpréndelle que os membros do concello vello puidesen sentirse ofendidos xa que considera que non falaron mal deles, e Bartolo suxire que deben reflexionar sobre os temas xurdidos no diálogo anterior, pois cre que: “si dixêstes cousa que os puidese enfadar habrá que aloumiñalos”. Porén, a reacción que a noso xuízo presenta maior interese é a irada de Farruco, xa que ofrece novos datos sobre o comportamento dos integrantes da corporación local:

¿E nos que mal falamos de ninjun deles? ¿Dixêmos por si acaso, que quedaron aljús cando veu á fausion, é que sertos deles lle sirviron de moito pra buscarlle bestidos é armas, ajilloando os Nasionás que levasen canto tiñan á ó Auntamento, é acusandoos do que lles quedaba? mal resajario neles::: casi non che deron ó seu, quedandose coa Lavita, Casaca de informe, é hastra co *Caramiñol* azul é amarelo: é lojo pros demais, *tragéo acó todo*; mal pulvuriño os mate!!!

Acusa Farruco algúns membros do concello anterior, como acabamos de ver, de colaboración coa facción na súa entrada en Compostela, obrigándolles aos milicianos a entregaren armas e vestimentas. O enfoque da entrega das armas aos carlistas por parte de certos membros da Milicia Nacional cambia agora substancialmente respecto do que encontrabamos na primeira parte da obra.

Cristovo tenciona calmar a Farruco, mais Freitoso comenta que algúns empregados da Administración estaban igualmente molestos, polo que o

segundo pregúntase se “tamen querrá que lle canten os seus milagres”, e incluso alude a un “Realista apelador, empregado de onte acá, é con mais caca que un-ha esterqueyra”. Non sabemos quen é ese empregado, mais de seguro á maioría dos receptores composteláns da época non lles pasaría desapercibida a súa identidade.

Farruco, por non seguir falando deste asunto, pregúntalle a Freitoso polo papel que levaba na man. Tratábase dun documento en que aparecían os termos en que se rexía a constitución do novo consistorio, un escrito datado no 19 de Xullo de 1836 e que aparentemente podería ser a reprodución dun texto real. E talvez o fose, mais o título do papel invita a pensarmos que polo menos este é ficticio:

Papel inédito é interesantísimo á los Anales de Galicia, así como á las crónicas (vulgo hojas de servicio) de los que refiere; ó sea sombra de Ayuntamiento, pandilla Carlista, Junta Apostólica ó Consejo de los Trece que el Aeronauta Miguel Gomez, acertadamente, compuso para regir Inquisitorialmente al pueblo Compostelano, en el año 4o de la Cristiandad, según el computo del Padre Vaca.

Evidentemente, o ton irónico destas liñas supón un duro ataque a Miguel Gómez e ao carlismo galego. Após da lectura do texto (durante a cal, por certo, Freitoso abandona determinados trazos fonéticos que o caracterizan e pronuncia correctamente en español), indica o curmán de Cristovo que no papel figura unha listaxe de nomes, correspondentes aos compoñentes do novo consistorio. O procedemento usado para a presentación dos integrantes do concello é relativamente similar ao empregado na *Conversa entre Bértolo e Mingote* (1813) para a presentación dos deputados: Freitoso lerá o nome que aparece escrito e o resto de personaxes farán comentarios sobre a persoa mencionada. Esta parte do diálogo conta cun gran valor historiográfico, xa que segundo indica Xosé Ramón Barreiro (vid. Aneiros, R.; 2008:342): “Grazas a esta información (que non se conserva en ningún outro documento do arquivo municipal de Santiago) podemos coñecer quen eran os carlistas agochados”.

O alcalde primeiro era, pois, Xerónimo Losada, coronel retirado con soldo. Este xa fora no seu día realista, e informara os facciosos dos cartos que había no concello a fin que os roubasen. Igualmente, asegura Farruco que “ese

demo dese vello chocho he-vos muy amigo das rapasas” ou, dito doutro xeito, posúe unha conduta de moralidade dubidosa dentro da mentalidade da época. Do alcalde segundo, Francisco Ponte, di unicamente Farruco que: “Ese xâ está aló na Cruña, é mais he-vos bo merlo”. Os rexedores perpetuos eran o cabaleiro Manuel Valderrama, o brigadier Pedro Alcántara Vereá e o licenciado Salvador Bodaño Gil, sendo este terceiro segundo informa Farruco un ente colaborador cos absolutistas no tempo en que Nazario Eguía comandaba faccións de realistas que procuraban e asasinaban liberais e, así mesmo, afirma o mesmo personaxe que a Bodaño Gil debe un procurador o seu posto. Outros rexedores eran o comerciante Agustín de Noia, o catedrático en leis Neyra Martín (irmán do ex rexedor de Cáceres), Gregorio Garciapán, Ignacio Araújo (de quen conta Cristovo “que foi oficial dos Rayalistas do río dos sapos, Alcalde na quel tempo” e, así mesmo, que traballara para os carlistas cando tivo lugar o nomeamento dos deputados a Cortes), o decano de Leis Suárez Villanueva, o catedrático de Medicina Andrés Castro, o médico Tomás Regueira e o catedrático en Leis e bibliotecario Vicente Castro Lamas. Neste punto chámalle a atención que non figure na listaxe de rexedores o médico Regueira, quen “sey que ó querian pra levar ó estandarte das beatas”.

Prosegue Freitoso a súa lectura da relación citando os procuradores, sendo o xeral Eduardo Osorio (quen xa ocupara cargos cos realistas) e o persoeiro Xacobo Andrés García (de quen di Cristovo que é “ó fillo do Tesoureyro que foi das Buldas, tamen ofisial dos Rayalistas, é agora Nacional”). Foron nomeados deputados Francisco Vilariño (quen “tomouvos medo é ajachouse”) e José Cascarón. Finalmente, o secretario do concello era Matías Cotón, quen parece ser que se presentou a Gómez “sin ser chamado, é doulle fé de toda esa andrómena”.

Unha vez Freitoso deixou de ler, Bartolo ficou atónito. Neste punto do diálogo fai a súa aparición un crego, que reconece os labregos porque a conversa anterior (é dicir, a primeira parte da obra) fora impresa e as palabras que a conformaban andaban “en letras de molde” por toda a cidade. Por

petición do *pater*, Farruco preséntase. Sabemos a partir deste instante que o labrego liberal adquiriu os seus coñecementos históricos e filosóficos mercé ao seu fillo bacharel, feito que serve para que o autor critique o contido pouco instruínte das *pláticas* dominicais. Igualmente coñecemos que as noticias sobre a creación dun diario que ía principiar a circular por Compostela escoitáralas Cristovo “á uns Señores na Rúa do Vilar”, polo que a nova ficou transformada nun simple rumor. Laméntase o sacerdote de que o proxecto non chegase a callar, pois a seu parecer:

(...) eso era de lo mejor que podían hacer, no digo ya los liberales en particular, sino el mismo Gobierno: un papel público en cada Provincia, destinado solo á instruir al pueblo, es decir, á los paysanos ó labradores, á los menestrales, á todos aquellos en fin á quienes no es posible que lo hagan de otro modo, es necesario, es indispensable en todo Gobierno libre que quiera consolidarse, y mucho mas en nuestra España: por que amigos, es preciso confesar que no somos mas felices por no ser mas instruidos, y que el germen de nuestra desgracia está en nuestra supina ignorancia.

O goberno debe instruír o pobo, e a creación dun papel público erixíase como uns instrumento válido para informar os cidadáns sobre os seus dereitos. Así mesmo, unha publicación deste tipo axudaría a consolidar o réxime liberal, pois os absolutistas xa non poderían empregar a ignorancia como arma de opresión. O ideal do coñecemento como vía de liberdade apréciase de modo diáfano neste fragmento. Continuando co argumento da conversa, temos que Freitoso alude a que a función que cumpriría ese papel público xa a desenvolvían os boletíns que len os abades ao final da misa, mais o crego responde que estes impresos non constitúen unha verdadeira fonte de información simplemente porque son un conxunto de “ordenes, contraordenes, leyes, ampliaciones, restricciones”. Critica o escritor, por tanto, a ineficacia dos boletíns oficiais, igual que fixera nunha intervención inmediatamente anterior deste personaxe co pagamento de tributos á Igrexa, xa que o propio párroco considera que o soldo dos eclesiásticos era sobradamente suficiente para subsistir.

Retornando ao papel público que o crego sinalaba como conveniente, temos que este estaría destinado ao maxisterio do pobo en diferentes ámbitos: moral, deberes do home en sociedade, política, economía doméstica, adiantos na agricultura,... Cumpriría, en definitiva, a función de formar cidadáns. Con

isto o sacerdote pretendía que ninguén recuase na petición dos seus dereitos por temor á excomuñón. A partir disto, e despois dunha pequena paréntese en que o eclesiástico ofrece “un polvo” aos seus compañeiros, o crego (nun estilo moi similar ao das exposicións do avogado do diálogo de Pedro Boado Sánchez) recolle o testemuño que lanzara Farruco na parte anterior e explica os casos de reis casteláns e españois que foron quen de exercer presión sobre o Papado e de lle manifestar o seu desacordo. Henrique III, Fernando V, Carlos I, os Filipes II, III, IV e V; ao igual que Carlos III, non tiveran reparo en se enfrontaren aos Papas, polo que Isabel II debera seguir o seu exemplo e deixar de ceder ante o Sumo Pontífice cando este prexudique o seu pobo. Así finaliza o segundo diálogo, quedando emprazados os personaxes para un terceiro.

13.g.5) A acción do *Diálogo Tercero en la Alameda...*:

O contido do *Diálogo 2º en la Alameda...* debeu causar dores de cabeza entre os integrantes do concello, de modo que os personaxes principian a conversa preguntándose o motivo do malestar xerado no consistorio provocado polo segundo texto da serie. De todos os modos, Farruco é consciente de que os tempos cambiaron, e non se vai deixar amedrentar. De feito, asegura que Losada ten sorte porque non sacaron á luz no anterior diálogo feitos que coñecen “hastra as pedras de Santiago”, como é o caso dos estragos sufridos pola alameda no ano 1823, dos cales fan responsábel o alcalde carlista. Lamenta este personaxe que saíse impune destes acontecementos. Tamén asegura Freitoso que cando Losada fora alcalde primeiro non admitía que o carcereiro dese parte dos presos doentes, nin tampouco admitía que os sacase das súas celas para levalos á enfermaría, pois só debían saír do calabozo no caso de que estivesen mortos. Tal e como puidemos apreciar aos comentarmos os textos da *Tertulia na Quintana*, existe unha coincidencia en ambas as series no tocante á reclamación dos dereitos dos reclusos, achándonos así un novo punto en común entre as dúas obras que invita a pensar na autoría da mesma man.

As calamidades padecidas polos encarcerados irritan a Farruco e a Bartolo de modo que este último, malia concordar cos conservadores en moitos aspectos, cualifica esta situación de “indinidade”, xa que “á fin é ó cabo eran cristianos, anque foran uns asasinos, coma eles”. Os carlistas son, na opinión do autor, asasinos que malia actuaren en nome da relixión e dos valores tradicionais desprezan cos seus actos os mandatos do cristianismo. O escritor, pois, como xa viña aparecendo na literatura política liberal desde *Os Rogos d'un Gallego...* (1813) de Manuel Pardo de Andrade, pretende darlle a volta ao tópico absolutista de que o liberalismo atentaba contra a fe, xa que os que verdadeiramente agredían os principios do catolicismo eran precisamente os actos e comportamentos pouco lícitos dos conservadores, enmascarados por unha capa de hipocrisía. Este cinismo dos absolutistas lémbrale a Cristovo o caso daquel Don Sinforiano “que morreu aforcado na Cruña no ano de quince”, e que non pode ser outro que o Sinforiano López. Narra este personaxe que á morte do militar os seus catro fillos quedaron completamente orfos e desposuídos de todos os seus bens. En 1821 as Cortes asignáranlles unha pensión anual de douscentos ducados para cada descendente deste liberal exaltado, mais en 1823 “veñen os demos dos Franceses” (ou sexa, interveñen os *Cen Mil Fillos de San Luís*), polo que quedaron privados da dita asignación. Doce anos despois, en 1835 (“habrá pouco mais dun ano”), unha das fillas de Sinforiano López realizou un memorial á raíña co obxectivo de reclamar a mencionada pensión. O dito documento convenceu a Isabel II, quen decidiu acceder ás súas peticións; mais a burocracia retrasou oito meses a concesión. A Farruco isto non lle chama a atención nin o máis mínimo, xa que:

(...) bastábache ver ó nome de *Sinforiano* para que lle *desen croyo*, como dicen eles: é ó peor he que empregados malos decote ha da-velos, mentras haxá autoridás que reciban informaciós, é liberales (muchos son los llamados) que declaren que he constitucional é amante da Reyna, ún que non hay cán nin gato que no-no teña por un forte calrista, tanto que cando veu á fausion de Gomez salíu de fraque é muy currutaco á recibir ó seu paisano Ramos, á Amado (que Dios está nel Cielo) é mais canalla, dandolles abrazos é norabuenas, é decindolle os liberales::: perdonáde que he algo porca á espresion.

Segundo Ramón Mariño Paz (vid. Aneiros, R.; 2008:371), no orixinal que consultou, na palabra “autoridás”, existe unha nota manuscrita que di: *D. José Caneda y H[u]alde*. É acusada esta persoa polo autor da anotación (e, no caso de ser correcta, tamén polo do texto) de “recibir informacións” (sobre os liberais) que condicionan as súas decisións. Critica igualmente o escritor a todos aqueles que afirman falsamente seren partidarios da raíña cando en realidade apoian as faccións carlistas. Sinala Ramón Mariño Paz no mesmo lugar que no orixinal por el manexado, onde lemos “ún que non hay can nin gato”, figura outra nota realizada a man en que figura: *D. D. J. Carril*. Unha vez máis obtemos mercé a estas indicacións nomes e apelidos dos suxeitos sinalados polo texto.

Encontramos no extracto arriba reproducido, por outra parte, referencia explícita a Ramón Ramos, capitán da gavela carlista de Arzúa, unha das máis activas da época.

Contrariamente ao que esclarecen aquelas notas manuscritas, os personaxes negan coñecer a identidade da autoridade referida no parágrafo arriba extractado. De todos os xeitos, o autor critica que Caneda Hualde non contraste as “informacións” que recibe, pois os informantes poderían dar falsos testemuños a cambio de cartos, xa que cita o escritor:

¿Quien hace de piedras pan,
sin ser el Dios verdadero?
Don Dinero.

Trátase este dun dos diálogos máis culturalistas da primeira metade do noso século XIX, xa que alén da reprodución deste terceto quevedesco, o creador do *Diálogo Tercero en la Alameda...* citará igualmente uns versos pertencentes ao volume 1 das *Obras Poéticas* de Nicasio Álvarez Cienfuegos.

Tornando ao texto, apreciamos como entre as súas páxinas Caneda Hualde é acusado de encamiñar todas ás súas actuacións cara á consecución dunha praza de promotor fiscal de Padrón. Neste instante fai a súa aparición o crego, quen pregunta aos paisanos como pasaron os últimos días. Comenta entón Farruco que Mingota, a muller de Freitoso, estaba na cama enferma dun mal que xa viña arrastrando desde o seu retorno de Cádiz, o cal leva a que o

seu esposo pense que foi vítima dalgún meigallo ou dalgún mal de ollo. A resposta a esta crenza de Farruco e do párroco é a seguinte:

FARR[UCO]: Cála, cála: ten verjonsa de decir eso diante do Sr., que pensará que ti tamen crees esas burricadas.

CUR[A]: Dice bien Farruco, amigo, que no ecsisten semejantes hechizos, ni heridas de ojo, ni posesos, ni endemoniados, ni cuanto discurrieron mis compañeros para amedrentar al Pueblo sencillo é ignorante, y vivir á su cuenta. ¡Asi no ecsistieran otras heridas que nos afligen, y otros endemoniados que nos pusieron en el desastroso estado en que nos encontramos!

Xa desde *Os Rogos d'un Gallego...* (1813) encontramos na literatura política e liberal a crítica ao fomento de conceptos escurantistas entre o pobo por parte do clero co obxectivo de someter os crentes. Neste caso a denuncia é especialmente significativa se temos en conta que sae da boca dun integrante da Igrexa.

Mais pronto retorna a obra á temática política por medio dun longo discurso do crego. Principia este personaxe por rexeitar a idea do despotismo ilustrado, xa que para el o despotismo equivale ás tebras e a Ilustración á luz, polo que esta sería unha concepción política incoherente. Realiza acto seguido o autor un repaso pola traxectoria de ministros como Calomarde, Ceán Bermúdez, Martínez de la Rosa (quen “avanzó á querer darnos libertad sin Constitucion”) e do Conde de Toreno (“que con su despótica altanería puso á la Nacion en un estado convulsivo”). A seguir, o escritor dedica unhas palabras a “nuestra angelical CRISTINA” e á “inocente ISABEL”. Con isto prepara o escritor o camiño para expor as diferenzas entre o partido “carlista ignorante, fanatico y por lo tanto bruto” e o partido “liberal ilustrado, benefico y por lo mismo justo y amante del bien general”. Evidentemente, o creador desta peza parateatral tomará parte a favor dos liberais valéndose de vellos tópicos existentes nos textos concibidos xa desde 1813. Cristovo asente as palabras do párroco, e Farruco non só fai o propio senón que denuncia os abusos que os conservadores exercen sobre os liberais.

Após da queixa do labrego, retoma a voz o sacerdote coa intención de pronunciar outro parlamento, no cal denuncia a indulxencia dos liberais para cos crimes carlistas, xa que isto só provocará unicamente a perdición dos

partidarios do liberalismo. Farruco concorda coas palabras do seu interlocutor, e incluso acrecenta:

¡Ay canté, si fixêran ó que Vosté díce!!! si á os que andan con amaños é pasteles; os que parece que van en persicion tras os fausiosos; en fin, si ó que caêra na mais pequena, lle déran páu que non se poidese erger; habian os demais de decir pra ó seu sayo: *tóo::: que vay deberas; fay fálla mirar pra os pés é non tropesar, que si un cay::: Laus tibi Cristi.*

Os liberais deben atallar con severidade as manobras reaccionarias, pois só así evitarán a súa extinción. Con esta idea chegamos ao final da obra, xa que os personaxes despídense até outro día “se o tempo o permite”. Quedan así as portas abertas, pois, para un cuarto diálogo do cal non temos constancia, talvez porque nunca se chegase a elaborar ou publicar.

13.g.6) Espazo e tempo:

Se ben na segunda parte da serie Bartolo, Cristovo e Farruco aluden a que agardaron por Freitoso na augardenteira, o certo é que os tres diálogos, tal e como indica o título de cada un deles, transcorren na alameda compostelá.

Apenas temos nos *Diálogos na Alameda* outras referencias espaciais que non sexan Compostela e A Coruña, se ben son tamén mencionados Padrón, Madrid e Lugo, cidade esta última pola que entraron os carlistas en Galicia. Igualmente, achamos alusión a microespazos propios da urbe do Apóstolo, como Conxo, Laraño ou San Martín. Roma, lugar de residencia do Papa, tamén será referida por Farruco e polo crego. Por último Cádiz, cidade onde foi emigrante Freitoso, aparece tamén mencionada. Resulta significativo que este personaxe estivese residindo precisamente nese lugar, na urbe en que foi aprobada a primeira constitución do Estado español.

Canto á unidade de tempo, o groso da obra céntrase nos acontecementos contemporáneos a 1836. Con todo, trasládannos os diálogos por medio de referencias de personaxes a 1815 (ano en que foron executados Díaz Porlier e Sinfiriano López), 1821 (data en que as Cortes concederon unha pensión para os fillos do citado liberal), a 1823 (tempo en que tiveron lugar os

estragos da alameda e mais a intervención dos *Cen Mil Fillos de San Luís*) e a 1835 (ano en que a filla de Sinfioriano López presentou un memorial á raíña). Tamén, a través dos discursos do crego, o receptor trasládase aos reinados de Henrique III (1390-1406), Carlos I (1516-1556), Filipe II (1556-1598), Filipe IV (1621-1665), Filipe V (1700-1746) e Carlos III (1759-1788); así tamén aos ministerios de Francisco Tadeo Calomarde (ministro de Graza e Xustiza entre 1823-1833), Ceán Bermúdez (oficial para a secretaría de Graza en parte da Década Ominosa), de Martínez de la Rosa (1834-1835) e do Conde de Toreno (1835).

Finalmente, descoñecemos canto tempo transcorreu entre cada un dos diálogos, posto que os textos non ofrecen indicios ao respecto. De todos os xeitos, si sabemos que o crego no *Diálogo Tercero en la Alameda...* asegura que había xa moito tempo que non vía os paisanos. Mais unicamente con este dato, como é evidente, non estamos en condicións precisar canto tempo transcorreu entre a segunda e a terceira conversa, polo que simplemente podemos dicir que pasaron días.

14.g) A serie de *Tertulias de Picaños*:

14.g.1) Aspectos xerais:

A serie de *Tertulias de Picaños* presenta unha complexidade engadida respecto doutros diálogos desta época, pois en palabras de Santos Gayoso (1990:59): “ni podemos considerarla exclusivamente un periódico ni tampoco una obra por entregas”. E isto é porque, como indica o citado estudoso, *La Tertulia de Picaños* contou cunha primeira fase en 1820, impresa por Manuel Antonio Rey, e cunha segunda época en 1836. Por máis que pescudamos, non puidemos encontrar os textos desta etapa inicial: nin copias dos orixinais, nin en antoloxías e nin sequera achamos noticias deles nas obras de Historia da Literatura. Santos Gayoso (1990:59) alude a que: “Salía a la luz cuando su autor tenía humor para escribir y lo hacía en gallego y en diálogo en picantes

alusiones. No ha sido tampoco constante en la publicación". Estas características podemos encontrarlas nos diálogos da segunda fase, mais non sabemos se eran compartidas polos da primeira. Canto á dependencia do ánimo do autor para a publicación dos números desta cabeceira, dela dá fe en efecto o feito de que no período de 1836 só fosen impresos (polo menos até onde coñecemos hoxe en día) dous números. Destas dúas entregas, a primeira saíu da Imprenta de D. J. F. Campaña y Aguayo o 31 de Outubro de 1836, baixo o longo título: *La Tertulia de Picaños, Pátria del Célebre y Honrado Vilas, Capatáz de Carreteros; Conductor de Efectos Estancados de la Hacienda Pública; Mayordomo que Ha Sido del Santísimo Sacramento; de la Patrona de su Parroquia; de S. Blas; de S. Antonio y Animas; Porta-estandarte en muchas y diversas Procesiones Sacro-profanas; Individuo de várias Cofradías, con Voto Decisivo en Ellas, &...* A segunda foi editada polo mesmo prelo o 15 de Decembro do mesmo ano, titulada: *Núm. 2º. Sigue la Tertulia de Picaños. Asistentes a ella, los Consabidos Farruco, Pepe, Andruco, Catuxâ y un Abad Recién Llegado*. Se botamos unha ollada ás datas de publicación da *Tertulia de Picaños*, observamos que foi editada pola mesma imprenta de xeito intercalado ás entregas dos *Diálogos na Alameda*. Isto fixo pensar á maioría dos estudosos na autoría común ás dúas series. O primeiro que puxo de manifesto esta posibilidade, até onde sabemos, foi Pablo Pérez Constanti (1992:81), quen como xa sinalamos atribuíu as dúas obras a Vicente Turnes. A noso entender, baseándonos tanto en trazos estilísticos como en trazos lingüísticos, semella que non unicamente existe a posibilidade de que estas dúas series fosen escritas pola mesma man, senón que tamén é posíbel que a *Tertulia na Quintana* (1820) fose elaborada pola mesma persoa, tal e como apuntamos en páxinas precedentes e tal e como expuxera no seu día Ricardo Carballo Calero (1983:17).

Deixando a un lado este tipo de cuestións, cómpre aludirmos agora ao feito de que a *Tertulia de Picaños* é unha obra literaria ou se, pola contra, é un xornal liberal. Non é esta a primeira ocasión en que poderíamos presentar esta cuestión xa que en 1820, en *Sigue la Tertulia en la Quintana...*, Alberte (como xa vimos no seu momento) aseguráballe ao resto de personaxes que o seu amo:

“me estibo lendo un diario, en que está escrito todo o que parolamos día de Còrpus pola miñan”. O mesmo ocorría, como xa advertimos no capítulo relativo á poesía, coas entregas d’*O Seor Pedro* (1840) de Fernández Magariños. Nestes casos non existían dúbidas de estarmos perante textos literarios, e a historiografía especializada considerounos sen maiores problemas como tal. Por isto, a noso modo de ver, o xeito de publicación é irrelevante, xa que estamos nunha época en que literatura e prensa permanecían intensamente relacionadas, pois a segunda funcionaba como medio de promoción e difusión da primeira. A *Tertulia de Picaños*, como o resto de diálogos desta época, non posúe nin a forma nin a estrutura dun xornal tradicional. Trátase ante todo dun diálogo, e consideramos que como tal debe ser tratado, malia que fora estudado desde Pérez Constanti (1992:81) nas obras de Historia do xornalismo galego.

Fica aludirmos, para finalizarmos con esta introdución, á fortuna editorial da obra. O seu coñecemento por parte da crítica documéntase xa desde 1886, ano en que Antonio de la Iglesia (2006: 187-189, I) sacaba á luz un anaco da súa primeira parte da segunda época. Así mesmo, a segunda figuraba nas xa varias veces mencionadas probas de imprenta de Andrés Martínez Salazar. Até 1976 non realizará a primeira impresión das dúas entregas da obra a Cátedra de Lingüística e Literatura Galega da Universidade de Santiago (1976:34-44), seguida pola posterior de Pilar García Negro e Anxo Gómez Sánchez (1996:47-61). Unha vez máis, no volume *Papés d’Emprenta Condenada* (2008) encontramos unha edición íntegra das dúas partes que conforman a serie de 1836.

14.g.2) Personaxes:

Como se dunha *dramatis personae* teatral se tratase, no principio de cada unha das partes sonnos indicados os personaxes que interveñen nos textos. Así, na primeira entrega tomarán a palabra Vilas, o seu fillo Farruco, Pepe, Andruco e Catuxa. Na segunda, a estes mesmos engadirase un abade

(alcuñado “Choupiñas” ou “Chousiñas”). Mais non se trata dun crego liberal como o abade da *Tertulia na Quintana* (1820) ou párroco dos *Diálogos na Alameda* (1836), aínda que comparte con este último o feito de se expresar en lingua española. Polo demais, non poderían ser máis contrarios. O sacerdote da *Tertulia de Picaños* é carlista e completamente reaccionario, contrario á constitución de 1812 (malia non lela nunca) e partidario das desigualdades sociais e dos privilexios propios da época absolutista.

Contraponse o párroco a Vilas, protagonista da obra e abundantemente caracterizado no título da primeira peza parateatral desta serie, en que é definido como célebre e honrado. Igualmente a titulación desta entrega inicial dános fe da súa profesión e dos cargos que posúe: capataz de carreiros, condutor “de efectos estancados” da Facenda pública, antigo mordomo da súa parroquia, portaestandarte “en muchas y diversas procesiones sacro-profanas”, integrante de varias confrarías (con voto decisivo en todas elas),... É, pois, un individuo cunha certa posición social dentro do mundo rural da primeira metade do XIX e dotado de carisma entre os seus veciños. Isto demostra non só o feito de que contase con voto decisivo en cada unha das confrarías das que formaba parte, senón tamén unha pasaxe da primeira entrega en que Andruco solicita ao seu compadre que interceda ante o intendente coa intención de que este solucione os problemas do tabaco e da subida das rendas. Tamén sabemos pola segunda parte que Vilas é completamente analfabeto. No entanto, posúe unha formación libresca mercé aos libros que lle escoita ler ao seu fillo Farruco, que segundo o seu pai “he amiguiño de ler” e conta cunha ampla biblioteca, mellor que a de “moitos Crejos da aldea”. Farruco, como os fillos dalgúns outros personaxes de diálogos precedentes, representa unha xeración diferente de rústicos, pois adquiriu estudos regrados (polo menos de primeiras letras) malia ser descendente dun labrego non letrado.

Non temos moitos datos sobre Andruco e Pepe, de quen só extraemos a concordancia ideolóxica con Vilas e a súa procedencia rural. Practicamente podemos dicir o mesmo sobre Catuxa, personaxe que apenas conta con

intervencións nos dous textos. Con todo, resulta a noso entender interesante en extremo que o autor introducise unha personaxe feminina na *Tertulia de Picaños* a opinar sobre cuestións políticas, algo que non existía nos textos dialogados parateatrais galegos desde o *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos* (1746-1747) de Frei Martín Sarmiento. En certo modo, o escritor debía concibir (consciente ou inconscientemente) unha idea de relativa igualdade entre as persoas de ambos os sexos, malia que esta Catuxa non adquire nin moito menos o protagonismo co que contaban a Minguíña e (sobre todo) a Maruxa sarmentinas.

Fica agora por referírmonos aos chamados personaxes *in absentiae*, dos cales contabilizamos sobre uns 35 entre as dúas partes da obra. Con todo, non será aquí onde fagamos mención a eles, pois son a maior parte deles simplemente mencionados. Por iso, aludiremos os seus nomes realizarmos o comentario da acción.

14.g.3) A acción de *La Tertulia de Picaños*...:

Esta primeira parte da serie principia coa chegada de Andruco ao fogar de Vilas, onde xa estaban Pepe, Farruco e Catuxa. O anfitrión solicítalle ao seu compadre que tome asento e conte algo, mais Andruco asegura que non ten novidades e interroga a Vilas (lembrems, capataz de carreiros) sobre se terán carros, reprendéndoo o segundo porque o primeiro aínda chegara de Vilagarcía (supoñemos que dalgunha feira ou dalgún encargo) cuarta feira. Isto sérvelle ao autor para introducir, por medio dunha pregunta de Pepe, o tema da destitución do antigo administrador desa zona, de quen subliña o creador desta peza parateatral a súa orixe castelá. Revela o texto que este administrador conseguía cargos e favores mercé ao tráfico de influencias. Respecto disto, aínda acrecenta o escritor por medio de Vilas que:

He verdade que era Sargento no ano de 23, é dicen bateuse en Madril ó 7 de Xúlio de 22 contra non sey quen... Despois foi criado da xente do Sr. Ballesteros; tomouno este da sua conta, é *fixô home* como vedes: arrimate á los buenos... ecetera.

Alude o diálogo, como neste fragmento podemos apreciar, ao levantamento contrarrevolucionario e antiliberal producido en Madrid o 7 de Xullo de 1822 e levado a termo pola Garda Real, episodio que inspirou a novela de Benito Pérez Galdós *El 7 de Julio* (1876). O personaxe en cuestión participara nese levantamento (apagado pola Milicia Nacional) e tamén no motín de 1823. Igualmente estivera ao servizo de Luís López Ballesteros, antigo ministro de Fernando VII, tal e como apunta Xosé Ramón Barreiro (vid. Aneiros, R.; 2008:334). Todo isto non só indica o carácter absolutista deste administrador, senón tamén a prevaricación mediante a cal os conservadores conseguen empregos e cargos, de aí que Catuxa lamente que outros con méritos e anos de traballo ocupen postos de menor responsabilidade ou que incluso estean desempregados de maneira que, segundo asegura esta muller, “esa non he Xústicia nin ley de Dios”.

Vilas lembra neste instante aos seus interlocutores que el traballa para a Facenda, feito polo que coñece que: “He mesmo un-ha vergonza ver ó que pasa na quel Carril”, xa que existen casos sangrantes de persoas sen mérito ningún que traballan para a administración naquel lugar cobrando uns soldos desorbitados debido á influencia de parentes ou ao pagamento de favores anteriores. Concretamente, o carreteiro lembra os casos de:

Hun rapás con 6000 réas, solo por que sua nai foi... non sei qué dun Ministro, que todos conocemos; outro que foi alí porteyro *é realista na Cruña*¹³⁷, con 5000; outro por que *ten un parente Marques é empregado en Madril*, con 12000; outro...

O feito de que sexa un personaxe que traballa para a Facenda quen enuncie estes casos crea un efecto de verosimilitude entre os receptores, de xeito que quizais puidesen chegar a aceptar como reais estes datos. Por outra parte, a pouca actividade do lugar fai que estes homes estean “decote mano sobre mano coma muger de Escribano”, e aínda por riba aquel territorio non produce os suficientes beneficios como para pagar os seus salarios. Menciona a causa disto Farruco que “habilitaron” Carril e que puxeron alí a Aduana, mais o seu pai contéstalle que isto débese a “certo pirillan por que lle conviña

¹³⁷ Todas as cursivas aparecidas en citas desta obra figuraban así na nosa edición de referencia. vid. Aneiros, R. (coord.) (2008:333-340 e 357-366).

engrandecer aquela Aldea, é colocar alí seus afiliados”. De novo presenta o escritor a temática do tráfico de influencias. Farruco lamenta que por este motivo Ferrol (antiga situación da aduana) fose desprezado, mentres que Andruco, pola súa vez, laia que o pobo estea cargado de trabucos que á fin de contas serven para “enriquecer á tanto galopin”. Vilas, seguindo coa conversa, asegura que un administrador (de quen sabemos posteriormente que fora realista) mercara “un-ha casa testisima na Carreira de Conde” mercé aos cartos recadados co “negocio” do sal. Pepe interrógase entón se este rexente, inimigo acérrimo e confeso da constitución 1812, xuraría esta mesma Carta Magna unha vez restabelecida en 1836. Neste momento introduce o creador do diálogo unha crítica envolta dunha capa de humorismo, pois afirma Vilas que este funcionario e mais os que pensan como el, malia aseguraren ser defensores do altar e da relixión, xurarían o *Corán* con tal de conservaren as súas prazas. Farruco aclara neste punto que a maior parte dos empregados públicos son contrarios ao novo goberno, sendo este para Vilas un problema con “doada” solución: os órganos de poder deberían estudar os expedientes dos funcionarios elaborados entre 1823 (ano da restitución do absolutismo) e 1834 (data en que foi aprobado o Estatuto Real) e, unha vez examinados, deberían realizar unha purga de empregados públicos. Andruco di respecto disto que na “Administracion da qui parece que hubo limpeza”, ao cal responde Vilas:

Eu non sei si limparon ou emporcaron::: sey que ainda hay::: é sey que certos de les están queymados por que alguns papés vanlles sacando os trapos ó ayre: á tal libertá de emprenta he ó diablo! (...)

O capataz de carreiros cre insuficiente a limpeza de conservadores existente no concello compostelán e, como facilmente podemos apreciar, alude este fragmento ás críticas vertidas contra os funcionarios no *Diálogo en la Alameda...* Trátase, xa que logo, dun novo indicio que podería sinalar á autoría común das dúas obras. Igualmente presenta este diálogo un punto en común con *Sigue la Tertulia en la Quintana...*, pois introduce esta primeira *Tertulia de Picaños* o asunto da comercialización de tabaco de mala calidade, a cal

provoca a subida das rendas. Técese, xa que logo, unha rede intertextual e de temas recorrentes que apunta á escrita das tres series pola mesma pluma.

Retornando ao texto que temos entre mans, Andruco solicita a Vilas que cando vaia á Coruña interceda ante o intendente para que solucione esta circunstancia, asegurando o capataz de carreteiros que xa presentou as súas queixas na Fábrica de Tabacos, onde non escoitaron as súas palabras. Con todo, comprométese a lle trasladar as denuncias dos seus veciños ao Sr. Llanas e mais ao Intendente.

A mención da cidade herculina lémbrale a Vilas que un tal Sr. Fariña contáralle que o concello da Coruña enviara unha representación a Madrid coa finalidade de solicitar o traslado da Universidade á urbe coruñesa. Protesta Catuxa de modo sarcástico este propósito, pois asegura que se polos coruñeses for trasladarían tamén a catedral, o hospital, o seminario e até Picaños. E é que a rivalidade entre Compostela e A Coruña (similar naquela altura, segundo o autor, á de Vigo e Pontevedra) será a partir deste momento o asunto que articule o resto do diálogo. Afirmo Andruco que a dita competencia “he-vos senrreyra, que xâ ven datrás”. Vilas, non obstante, considera que a culpa desta situación recae unicamente no consistorio compostelán, que observa con pasividade as manobras coruñesas. A parecer do capataz de carreteiros, o goberno local debera enviar unha representación á Corte, formada por exemplo polo Alcalde primeiro e por “un tal *Ballesteros*” (que non debe ser o mesmo que o López Ballesteros ministro de Fernando VII, xa que este: “he mozo que sabe é padeseu moito po-la libertad”), quen debían suplicar rendidos ante os pés da raíña que a Coroa puxese fin ás pretensións herculinas. Reproduce Vilas un hipotético discurso que a representación compostelá debería pronunciar perante Isabel II, expresado no chamado castrapo (boa mostra do descoñecemento da lingua española por parte das clases populares) e en que alude o escritor á implantación dos Reis Católicos en 1480 da Audiencia en Compostela. Pepe e Andruco loan as palabras de Vilas, e Farruco e Catuxa lamentan que o concello non proceda dese xeito.

Por outra parte, Farruco asegura que os coruñeses expresan que as autoridades moran na súa cidade porque é máis segura, posto que a urbe herculina é pechada mentres que Compostela é unha “agra aberta”. Vilas cualifica de parvada ese argumento, xa que os composteláns saben defender tamén o seu territorio e, ademais, as fortificacións da Coruña non impediron a irrupción dos franceses en 1823. Así mesmo, asegura o carreteiro que non están fortificadas todas as cidades onde residen audiencias e, alén disto, a compostelá podería amurallarse como fixo Oviedo. De todos os modos, segundo Vilas, se boas autoridades como o Marqués de Astaríz se trasladasen á cidade do Apóstolo, e se a Milicia Nacional fixese o propio, non precisaría Santiago de fortificacións.

Deriva o diálogo a partir deste punto, por medio dunha intervención de Andruco, no tema de se “á Cruña he mais constitucional que Santiago”. En efecto A Coruña tiña fama naquela altura de ser a cidade de Galicia liberal por excelencia. No entanto, Vilas asegura que é máis liberal Compostela, pois considera que é máis complicado concordar co liberalismo en lugares onde domina o clero que en lugares onde predominan os burgueses e os comerciantes. Así mesmo, enumera este personaxe unha serie de liberais composteláns¹³⁸ que caeran na obriga de se exiliaren en 1823, entre os que figuran o Marqués de Astaríz, Antonio Rúa ou Manuel Antonio Rey. Respecto disto, segundo o escritor, Compostela é máis liberal porque a proporción de fuxidos liberais composteláns e menor que a de coruñeses, malia que Regalado Magdalena e Eguía buscaban e castigaban en todas as partes doceanistas en nome do absolutismo. Son todos estes argumentos banais, mais suficientes para convencer a Pepe e a Farruco. Por isto o capataz de carreteiros conclúe:

(...) os Xêfes políticos é os Xênerás, que debían estar decote recorrendo os pueblós, chegan é métense na Cruña (como fixô ó Sr. Murillo é ó Sr. Latre) é alí toca á baylar, ó treato; comer boas galiñas é bos capós; cun fato de soldados que os garden...: é botan de conta: *que importa que ó mundo arda, como eu non me chamusque?*

¹³⁸ Advirte Xosé Ramón Barreiro (vid. Aneiros, R.; 2008:339) que esta listaxe de progresistas composteláns dista moito da “realidade histórica que coñecemos”.

A Coruña ofrece unha vida máis ociosa aos responsábeis políticos e por este motivo, na opinión do creador desta serie de diálogos, despreocúpanse dos males do pobo mentres non se vexan directamente afectados. Resulta realmente significativo, a noso modo de ver, que o texto refira explicitamente a Morillo (de quen xa falamos ao comentarmos as *Proezas de Galicia*, 1810) e, sobre todo, a Latre, capitán xeneral ao que aludimos á hora de analizarmos a primeira parte dos *Diálogos na Alameda*, onde era directa e reiteradamente responsabilizado da entrada en Galicia sen apenas resistencia da facción carlista comandada por Miguel Gómez.

Coa idea expresada no fragmento arriba reproducido finaliza a tertulia. Os personaxes despídense até o día seguinte, en que terá lugar a conversa que constitúe a segunda parte da serie.

14.g.4) A acción de Núm. 2º. Sigue la Tertulia de Picaños...:

Se a primeira parte da *Tertulia de Picaños* principiaba coa chegada de Andruco á casa de Vilas, esta segunda comeza coa entrada do abade na mesma morada. Despois da recepción cortés que o anfitrión ofrece ao acabado de chegar, este último pásmase de ver os aldeáns convertidos en filósofos. A demostración dos prexuízos sociais do abade fica patente xa desde a súa primeira intervención, de modo que a seu xeito de ver era extraordinario ver un grupo de rústicos a discutiren sobre asuntos políticos. Entronca a *Tertulia de Picaños* neste sentido con *Sigue la Tertulia en la Quintana...* (1820), onde quedaba recollido este mesmo tema. E continuando a explorar o nivel das relacións intertextuais, apreciamos unha alusión á *La Tertulia de Picaños...* nas liñas iniciais do texto, tal e como exemplifica o seguinte extracto:

VIL[AS]:. Pois, Señor Abá, sendo así, xá lle digo que son eu filósofo, por que quero reformas.

AB[ADE]:. Ya, ya; por eso salió V. á lucirlo con su *tertulia*, metiéndose, cual otro D.Quijote, á desfacedor de tuertos.

Dun modo claro, o abade compara a actitude presentada por Vilas na primeira tertulia coa daquel personaxe da célebre obra de Miguel de

Cervantes *El Ingenioso Hidalgo D. Quijote de la Mancha* (1605-1615). Como é ben sabido, o Quixote transcendeu o ámbito da literatura e pasou ao imaxinario occidental (durante e despois do Romantismo) como o símbolo da loita pola utopía e por causas perdidas, de modo que este pensamento sérvelle ao creador da peza parateatral para dar fe do carácter absolutista deste representante do clero.

Ante as insinuacións do abade, Vilas xustifica as reunións entre veciños como un xeito de matar o tempo nas longas noites de inverno. O membro da Igrexa responde que sería mellor que empregasen o seu ocio na oración do rosario, sendo a mensaxe que nos transmite o autor evidente: o clero tenciona “alienar” (se é que é lexítimo que usemos esta palabra en relación a un texto anterior ás teorías marxistas) o pobo, pois prefire que os individuos recen en lugar de manteren conversas que lles permitan desenvolver o seu espírito crítico. Esta é a idea que seguramente pretende transmitir o seguinte extracto dunha intervención de Vilas:

(...) é non sempre ha de estar un rezando, por que algo se ha de falar, é ó caso he non marmular de ningen, é decir verdades amarguen á quen queira: ¡cantas deixá un de falar do que pasa na Galicia, é estamos vendo, solo por que::: ahinda non lle hay á libertá que eu quixêra!

O capataz de carreiros quéixase da falta de liberdade existente á hora de presentar críticas á situación política que padecían naquel período, a cal teoricamente existía no papel, mais que era de difícil aplicación na realidade. O abade reconece que o rústico fai ben en non mentir sobre ninguén, e resolve a cuestión da falta de liberdade cualificando o goberno de despótico (“Que hay aun despotismo ¿quien lo duda? Acaso mas que nunca”). Vilas, pola súa vez, está en desacordo co abade, pois considera unha circunstancia afortunada que os tempos cambiasen, de maneira que naquel momento xa non existía a Inquisición (cuxos atroces actos son denunciados nesta ocasión do mesmo xeito que n’*Os Rogos d’un Gallego...* de Pardo de Andrade ou en *Conversa no Adro*) e as autoridades xa non ordenaban a entrada na casa dos cidadáns en plena noite. O abade protesta este último punto, pois asegura: “hace poco allanaron mi casa a la alta noche”. Contesta a isto o carreiro que

“irían por fauciosos”, feito que dá fe dos rexistros nocturnos na procura de carlistas que debía mandar efectuar o poder civil. Non podemos esquecer en ningún momento que o texto foi deseñado e redactado durante a Primeira Guerra Carlista.

Os argumentos de Vilas enfadan o abade, dando lugar a unha interesante pasaxe sobre a relación do clero coa constitución:

VIL[AS]: E dígame: ¿Vostede leeu ben á sabia Costitusion?

AB[ADE]: No la he visto, ni quiero.

VIL[AS]: No no xúre que llo creo: eu nunca lle dijo que ó viño he malo hasta que llo probó; pero xá se vé, ó que non lle justa ó viño sempre dice que he surpia, ainda que sea de Málaja::: (...).

Retornamos ao mesmo motivo do anticonstucionalismo do clero que podemos encontrar en pezas parateatrais anteriores como *Conversa no Adro* (1813) ou *A Parola Polêteca...* (1822). No entanto, este fragmento introduce un novo matiz: debido ao seu descoñecemento da constitución, a Igrexa non pode xulgar o contido da Carta Magna porque nunca o examinou. Ou o que é o mesmo, o autor está a lle dicir ao receptor que non escoite as críticas que o clero realiza á constitución, xa que estas son efectuadas sen coñecemento de causa. Por outra banda, establece o escritor unha nova contraposición entre Vilas e o abade, non só no plano ideolóxico, senón tamén no actitudinal. O abade é letrado e por contra é ignorante, mentres que Vilas é analfabeto e procura o coñecemento, non lendo (evidentemente), senón escoitando as lecturas que realiza o seu fillo Farruco. Dá relación o rústico dalgunhas obras que escoitou ler, e entre elas figura a constitución de 1812. Por isto, a partir dunha afirmación irónica do abade establece nunha pasaxe do diálogo unha identificación entre a *Biblia* e a Carta Magna, ficando patente nas seguintes palabras do carreteiro:

(...) Mais volvendo á sabia Costitucion, que vosté por burla lle chama libro sagrado, díjolle que está ben chamado, *por que contén as leys santas que deben gobernarnos fundadas nas divinas*, que se encerran no outro libro, tamen ben chamado á sagrada Escritura, que manda *nos amemos uns á outros, como hirmans, sin engañarnos, roubarnos nin matarnos*. (...)

Vilas, pois, coñece os seus dereitos, e dará fe dalgúns deles na mesma intervención da que extraemos este fragmento: existencia de igualdade de

razas e da igualdade entre individuos independentemente da súa condición social (“sin que o rico poida burlarse do probe”), ausencia de privilexios ante a xustiza, as taxas son proporcionais ás rendas,... A constitución, a parecer do capataz de carreteiros, levará o esplendor ao Estado español, de modo que este poida equipararse ao francés ou ao inglés. Unha vez máis, como acontecía na primeira parte da *Tertulia na Quintana*, un diálogo galego fai referencia a dous dos Estados liberais por excelencia, os cales supúñan o exemplo que España debería seguir para conseguir o progreso e a prosperidade.

Despois de escoitar as palabras de Vilas, o abade tenciona contrarrestalas aludindo á importancia da relixión e pedíndolle fe ao seu interlocutor, petición contestada por Vilas solicitándolle a este membro da Igrexa e á súa institución que practiquen a caridade, un dos valores propugnados polo cristianismo. Andruco e Catuxa apoian as palabras do propietario da casa, e o primeiro incluso fai referencia ao “*inquisidor D. Calrros, Rey dos ladrós*”. Os carlistas, pois, malia seren defensores dos valores tradicionais non fan práctica deles, idea que resume Vilas na seguinte intervención:

He-vos maña vella ó facer os Cregos á sua causa, causa de Dios::: por eso decia ó outro

Jamas se ha visto en el mundo
lo que en España se vé,
que es hacerse los ladrones
defensores de la fé.

Fámbos co á Religion ó que fasia un Mono con un Néno que roubára: púñao diante ó ladron para que non lle tirasen un tiro que meresia.

O abade descúlpase con Vilas tanto ao ver que el é que de presentar argumentos contraditorios aos seus como ao apreciar que o resto de asistentes apoian o capataz de carreteiros. O anfitrión acepta as súas xustificacións, mais continúa co mesmo discurso que viña defendendo desde liñas atrás, de maneira que xoga co concepto da palabra fe, aquela fe lle pedía o sacerdote a Vilas. Así, este último asegura que fe é crer no que non vemos, mais que el acredita igualmente no que ve. E o que observan Vilas, Catuxa, Andruco e

Pepe é que os cregos incumpren as leis de Deus cobrando os sacramentos, as velas, reclamando as oblatas e os “dereitos” de estola e pé de altar. Ao lermos estas liñas, foi inevitábel lembrarmos o *Diálogo entre Dos Labradores Gallegos Afligidos y un Abogado Instruído...* (1823) de Pedro Boado Sánchez obra que, recordemos, xiraba arredor deste tema. Vilas incluso chega a afirmar que os que saben e reclaman os seus dereitos verdadeiros ante a Igrexa son insultados. O abade realiza unha tentativa de xustificar a existencia deste tipo de taxas alegando que quen serve o altar ten dereito a vivir do altar, argumento que non nega o propietario da casa, quen alude a que para esa finalidade existían os décimos e os igrexarios. Andruco así mesmo refire que a Igrexa enriquecése á conta do pobo, feito que provoca que o abade abandone a conversa precipitadamente e marche, por petición de Vilas, acompañado por Andruco. Incorporárase á tertulia entón Farruco, quen declara chegar tarde porque o retivo o Sr. Fariña. Posteriormente fará o propio Andruco, que retorna de acompañar o abade. Apreciamos nas aparicións destes dous personaxes unha indicación entre paréntese que reza: “sale”. Poderíamos falar ante isto dunha especie de didascalias, mais en todo caso non podemos considerar o texto como teatral.

Continúa a conversa e, neste punto, o autor confirma o que o lector viña intuindo desde o principio: o abade é carlista, é (como diría Farruco) dos que “agardan polo Mesías”, sendo diáfana a equiparación sarcástica entre Cristo e Carlos María Isidro de Borbón. Alén disto, sabemos por Vilas que o abade “fixô o papel de liberal cos liberás” e agora “fasia os risos á barba do Arzobispo”. Nunha palabra: o abade flutuaba a súa ideoloxía en función da conxuntura política.

Deriva a seguir o diálogo no tema da impunidade das inxustizas do clero, valéndose Farruco para exemplificalo dunha cita dun “libro en español, que reza dun-ha Tia que daba leucíos á sua Sobriña”, que decía: “toda culpa es perdonable,/como no tóque á los Curas”. Non é esta a única referencia bibliográfica que ofrece o texto, pois lembremos que xa con anterioridade Vilas fixera relación das lecturas que lle escoitara a Farruco.

Contra o final do diálogo, o coloquio deriva sobre o malestar do clero polos indultos reais e sobre que en Compostela “moitos Pays poñen os fillos á Crejos, tan solo para que *ganen á Prima*”, o cal fai que Vilas lembre que “hay xênte de tal Prima na faucion”. A prima, segundo recolle o *Diccionario Gallego-Castellano* (1884) de Marcial Valladares, era a campá da catedral compostelá que chamaba a coro aos cóengos. Deste xeito, con este xogo de palabras o escritor pretende pór de manifesto a ligazón das cúpulas eclesiásticas co carlismo.

Naquel preciso momento, Farruco desvía o tema da conversa preguntándolle ao seu pai sobre que lle dixeron na súa viaxe á Coruña. Responde Vilas que o “volveron tolo po-lo demo da tortilla, ou tirtulia” e mais que un empregado deulle “un papeliño con moito secreto para que ó pobríque”. Anúnciase, xa que logo, unha terceira parte que, até onde sabemos, nunca chegou a ver a luz. Mais non foi Vilas o único que padeceu as consecuencias do que dixo na primeira tertulia, pois Farruco tivo que sufrir as increpacións duns empregados públicos cando lles foi levar tabaco e Pepe tivo que fuxir de Vilagarcía dos funcionarios de Carril. Conclúe así este segundo diálogo, mais Vilas non quere despedirse sen equiparar o seu can fero aos facciosos, de xeito que o animal, ao igual que os carlistas, debe ser obrigado a acatar a autoridade.

14.g.5) Espazo e tempo:

Fícanos realizarmos agora o comentario da *Tertulia de Picaños* a nivel espazo-temporal. No tocante á unidade de tempo, temos que a maior parte dos feitos aludidos nos dous textos que compoñen esta serie de diálogos transcorreron en 1836. Apenas contamos con saltos atrás no tempo, e dos poucos que temos a maioría trasládannos quer ao ano 1823 e á entrada dos *Cen Mil Fillos de San Luís*, quer aos primeiros anos da Década Ominosa a través da referencia á represión padecida polos liberais naquel período, tal e como reflicte a seguinte frase: “...ó ladrón de Madalena, é o borracho é *terrible*

Egía buscaban os constitucionales en todas partes”. Remítenos a conversa ao ano de 1824, en que Nazarío Eguía e Pedro Regalado Magdalena realizaron unha brutal persecución dos liberais de Galicia. Escaparía a esta tendencia un *flash-back* propiciado pola narración de Pepe dunha anécdota que lle pasou o Día de Defuntos (ou sexa, o 2 de Novembro) dese mesmo ano.

Por outra parte, debemos crer que entre os dous textos que compoñen a serie da *Tertulia de Picaños* transcorreu unicamente unha xornada, pois na despedida da primeira parte di Vilas aos seus compañeiros: “Hide con Dios hasta mañá”. Así mesmo, os dous diálogos teñen lugar en noites de inverniá, o cal talvez constitúe un símbolo da noite en que estaba sumida Galicia durante a Primeira Guerra Carlista.

Canto ao espazo, apreciamos que Vilas (na segunda parte) coméntalle ao abade nun momento dado: “¡Cantas [cousas] deixá un de falar do que pasa na Galicia, é estamos vendo...”. Efectivamente, e a diferenza doutros diálogos galegos do século XIX, os contidos da tertulia aluden exclusivamente ao noso país. As conversas teñen lugar na casa de Vilas (relativamente próxima a unha ponte), microespazo situado en Picaños. Durante os coloquios, como xa apreciamos en páxinas pasadas, son frecuentes nesta obra as alusións a Compostela (e, dentro desta cidade, encontramos referencia ao microespazo de Carreira do Conde), A Coruña, Vilagarcía e Carril e, na primeira parte, achamos mencións dúas puntuais a Vigo e Ferrol, respectivamente.

15.g) *Parola de Cacheiras*:

15.g.1) Aspectos xerais:

O texto que a seguir pretendemos comentar presenta un grande interese desde o punto de vista filolóxico (pois afástase das convencións ortográficas latentes na maior parte dos diálogos precedentes), mais tamén desde a perspectiva historiográfica, xa que é a *Parola de Cacheiras* unha das poucas obras da época escrita desde a óptica dos absolutistas e non desde a

dos liberais. En palabras de Ramón Mariño Paz (1990:65): “a *Parola de Cacheiras* se constitúe como outro claro expoñente de que tamén os conservadores buscaron algunha vez no pobo humilde un voceiro para as súas opinións”. E é que esta peza parateatral, malia se distanciar no plano ideolóxico do texto de testemuños precedentes pertencentes a este xénero, non o fai nin nas técnicas de atracción do receptor nin nos mecanismos de exposición e defensa dos ideais que persegue difundir o autor. Tres homes labregos, xa que logo, dialogarán sobre temas políticos neste coloquio, cuxo título real e completo é: *Parola k’Houbo entre Goriño Antelo, Farruco Allende, é Anton Terelo a Tarde de Carta Feira d’a outra Semana n’a Taberna de Cacheiras, Relatada o Pé da Letra p[o]r un Urbano q[u]e à Oeu Agachado tras d’unha Pipa; ó q[u]e Viña de Camiño*.

Precisamente o carácter conservador do diálogo e a defensa dos membros da Igrexa nel feita, levou a que Ricardo Carballo Calero (1981:60) intuíse que o autor debeu ser un crego, debido tanto ao discurso favorábel aos frades e ás monxas como á ideoloxía carlista. Respecto disto, nun momento dado da conversa podemos ler:

(...) é tamen sei q[u]e, n’algús cregos particularm[en]te á prosopopea está en su punto; prô os frades xâ son mais afables, é anq[u]e sea un prelado ou un Padre Mestro, non se desdeña de falar con calquera.

Esta distinción entre a soberbia dalgúns cregos e humildade e afabilidade de todos os freires, leva a pensar en que a persoa que escribiu esta conversa quizais pertencese ao segundo dos colectivos, hipótese á que podemos engadir un outro indicio, como é o coñecemento por parte do escritor do funcionamento interno dos mosteiros e conventos. Alén disto, noutra pasaxe Antón dille a Goriño: “Bien se conoce Grigorio lo embuido q[u]e estades de las preocupaciones. Creo demi q[u]e algun frade ó clerigo vos ensaió, p[o]rq[u]e de tal modo parolás q[u]e parecés uno d’ellos”. Talvez este extracto puidese aludir ao creador da parola e á súa condición de freire.

Por outra parte esta obra, datada por Ricardo Carballo Calero (1981:60) contra o 1836, non gozou de edición no seu día, e a súa publicación íntegra tivo lugar nunha data ben recente: Decembro de 2008. Segundo indica Ramón

Mariño Paz (vid. Aneiros, R.; 2008:376) existen dous testemuños desta obra. Un deles é un manuscrito custodiado na Real Academia Galega, cuxa análise do mesmo levou a este estudoso a crer que a “obra semella, por diversas razóns, un borrador”, debido tanto a razóns de tipo lingüístico (uso irregular e caótico dos signos de puntuación e das letras maiúsculas, presenza abundante de anacolutos,...) como á disposición do manuscrito, en que o autor prescindiu de todo tipo de marxes, concentrou as liñas que compoñen cada páxina, deixou de usar (salvo excepción) os puntos e a parte e incluso deixou de separar as intervencións dos diferentes personaxes. No entanto, non podemos esquecer que o texto foi deseñado en plena Primeira Guerra Carlista, polo que quizais os recursos dos que dispoñía o autor obrigáronlle a adoptar estes usos. O outro dos testemuños é unha copia transcrita e (até onde sabemos) inédita, realizada por José Luis Pensado e depositada no Instituto da Lingua Galega.

No volume III de *Prosa Galega* da Cátedra de Lingüística e Literatura Galegas da Universidade de Santiago de Compostela (1976:61-63) figura reproducido un pequeno fragmento deste diálogo, fragmento que usarán como fonte vinte anos despois Pilar García Negro e Anxo Gómez Sánchez (1996:85-88). Unha vez máis, teremos que agardar á publicación do volume *Papés d’Emprenta Condenada* para encontrarmos unha edición íntegra dun texto desta época.

Na mesma antoloxía que vimos de citar en último lugar, Ramón Mariño Paz (vid. Aneiros, R.; 2008:376) asegura respecto da *Parola de Cacheiras* que: “O seu final abrupto suxire incluso que a obra quedou inacabada”. Nada temos que obxectar ás palabras deste investigador, xa que a conclusión non conta coas típicas fórmulas de despedida dos personaxes e, así mesmo, dá a impresión de que o desenvolvemento da exposición ideolóxica do escritor non foi plenamente realizado. O descoñecemento da autoría e do contexto particular de creación do texto provoca que ignoremos as causas polas que ficou truncado. Calquera hipótese que formulásemos ao respecto, tendo presentes os datos cos que actualmente contamos, carecería de fundamento.

15.g.2) Personaxes:

Non é unha novidade indicarmos que o nome dos personaxes que interveñen no diálogo aparecen sinalados no título completo da obra: Goriño Antelo, Farruco Allende e Antón Terelo. Destes tres Goriño e Farruco comparten a ideoloxía carlista, polo que figuran como defensores do tradicionalismo e da Igrexa. Isto non exclúe que encontremos algúns trazos psicolóxicos que permitan caracterizar un personaxe sobre o outro. Farruco semella un chisco máis mesurado que Goriño. Alén disto, este último eríxese como un labrego ilustrado. De feito, é Goriño quen leva de modo claro o peso da conversa en gran parte da mesma. Nas primeiras páxinas, estes dous personaxes non semellan ben definidos, e polo seu modo de expresión as súas intervencións son plenamente intercambiábeis sen que o texto sufra alteración. Porén, a partir da décima intervención de Antón, Goriño adquirirá un rexistro propio dun home con formación en asuntos teolóxicos, de modo que dá a impresión de que funciona como unha simple máscara do autor, pois sen explicación ningunha (non se advirte, como é habitual nestes casos, que escoitase ler algún libro ou documento ou que alguén o instruíse neses temas) demostra coñecementos bíblicos (algúns deles talvez pouco comúns entre os labradores deste período), sabe cal é o funcionamento interno dun mosteiro, ten nocións de teoloxía, e incluso de filosofía, e espraíase sobre o libre albedrío.

Antón, pola súa parte, participa do pensamento liberal. Trátase dun personaxe relativamente parecido ao Freitoso da serie dos *Diálogos na Alameda* feito que, unido a que algunhas parte da *Parola de Cacheiras* semellan respostas a estas conversas e mais á *Tertulia de Picaños*, todo parece indicar que o escritor debía coñecer os precedentes antes sinalados e que incluso a peza quizais foi redactada con posterioridade relativamente inmediata á publicación do *Diálogo 2º en la Alameda...* Así Antón, como Freitoso, estivo emigrado en Cádiz, motivo polo que non só utiliza o denominado castrapo como vehículo de expresión senón que, exactamente igual que o personaxe dos *Diálogos na Alameda*, presenta a súa lingua un uso practicamente

sistemático da gueada. É Antón un home rústico de carácter anticlerical, educado na doutrina liberal polos anos que tivo na cidade en que naceu a primeira constitución. Ao contrario dos seus compañeiros, aos cales en dúas ocasións contadas cualifica de fanáticos, reconece que non deben existir os conflitos por diferenza de pensamento e respecta que os seus interlocutores teñan unha opinión contraria á del, postura que non é recíproca, xa que con frecuencia Goriño e Farruco desprezarán a súa ideoloxía e tencionarán convencelo para que cambie de modo de pensar. Mais non só isto: Antón, malia definirse como partidario do liberalismo, é quen de ser crítico cos actos ou cos procedementos dos liberais que non considera axeitados, mentres que Goriño e Farruco só denuncian (e para iso con pouca frecuencia) as irregularidades da Igrexa cando Antón presenta argumentos en aparencia irrefutábeis.

Respecto dos personaxes *in absentiae*, contamos na obra cuns 27 (sen contar os grupais), centrados a maior parte deles na intervención de Farruco en que describe os incidentes que presenciou en Compostela. Son estes personaxes na súa maioría simplemente nomeados, e aínda que nalgunhas ocasións encontremos descrições físicas ou morais sobre os mesmos, consideramos que posúen escasa relevancia para o desenvolvemento argumental do diálogo, como tamén a noso parecer contan con esa escasa pertinencia outros personaxes que non teñen voz no texto como a taberneira ou os respectivos pais de Farruco e Antón (que debían ser tradicionalistas). O mesmo podemos dicir de Fernando VII, mais non do seu irmán Carlos, nin da súa esposa María Cristina e da súa filla Isabel; de quen falaremos por motivos evidentes ao analizarmos a acción da parola. Aínda ficaría un outro personaxe, referido no título, que non é outro que o urbano que escoitou a conversa agochado detrás dunha pipa de viño. A el atribúe o escritor a autoría do texto, por ser quen copiou o diálogo, cumprindo unha función relativamente similar á do amanuense do *Diálogo entre Dos Labradores Gallegos Afligidos y un Abogado Instruído...* (1823) de Pedro Boado Sánchez. Resulta especialmente significativo, a noso modo de ver, que sexa un garda urbano

quen copiase a parola, tendo en conta que con toda probabilidade á hora da escrita da obra xa Losada non debía ser o alcalde de Compostela, polo que deste xeito un empregado dunha institución constitucional reproduce e difunde unha conversa onde sae reforzada a ideoloxía carlista.

15.g.3) A acción:

Principia a *Parola de Cacheiras* co encontro entre Goriño e Farruco nunha taberna. Xa no saúdo entre os personaxes, Farruco deixa intuír ao receptor que están a pasar por tempos difíciles, intuición que confirma coa expresión “non canta o merlo”, xa que nalgunhas zonas de Galicia o canto desta ave é asociado no imaxinario popular á boa sorte. Goriño, pola súa parte, quéixase de que está enfermo (“teño un catarro que m’afoga, nin me deixa turrar polo alento”) e non pode curarse porque o seu crego, que era quen lle subministraba as menciñas, padece presidio. Presenta o escritor unha situación de completa crise, pois Goriño asegura que aínda que tivese algo para vender (co obxectivo de conseguir cartos para medicamentos) ninguén llo mercaría, e non habería quen llo comprase porque os “cristinos (...) canto vén, canto apañan”. En pleno contexto de guerra, critica o autor que as rapinas efectuadas polos cristinos deixan practicamente na miseria os campesiños, polo que establece un claro contraste entre o crego (caracterizado como bondadoso) e os partidarios de María Cristina, presentados como saqueadores e ladróns.

Interrompe entón coa súa aparición Antón a conversa inicial, e os tres compañeiros beben xuntos. O acabado de chegar teme ser impertinente ao se unir á parola, mais os outros dous labregos responden que non teñen segredos, de modo que Farruco contará os incidentes que presenciou en Compostela. Parece ser que estivo catro días naquela cidade coa intención de vender gran, obtendo poucos beneficios nas súas transaccións. Durante a súa estancia fóra da casa, viu Farruco como un día un grupo de catro homes (segundo lle escoitou ás panadeiras “descamisados anq[u]e vestidos de

urbanos”) buscaban liberais polas casas mentres berraban vivas á liberdade, á constitución, á república e a Francia; e morran a cregos e frades. Semella que só deron recrutado entre noventa e cen persoas, dando o autor relación dalgúns deles. O escritor, talvez coa intención de combater o contido da primeira parte da *Tertulia de Picaños* (en que se dicía que Compostela era máis liberal que A Coruña), pretende demostrar que a urbe do Apóstolo non é favorábel á rexente María Cristina e á raíña Isabel II. Entre estes homes, menciona o texto un “linterneiro chamado impropiam[ent]e Justo Fraga, q[u]e xá foi dos q[u]e àfogaron nó ano vinte e tres”. Desta vez (malia xa pasaren trece anos deste desafortunado suceso), e como acontecera noutras ocasións, a nosa literatura da primeira metade do século XIX remítenos ao afogamento masivo de presos políticos que tivo lugar na baía da Coruña no aludido ano de 1823.

Prosegue Farruco co seu relato, e despois de criticar a autoridade e a impunidade dos cristinos, asegura que despois de reunidos os liberais que foron sacados das súas moradas cos homes vestidos de urbanos acordaron solicitarlle ao concello (entre outras cousas) a expulsión dos frades e das monxes da cidade. O consistorio non se atreveu a acceder a esta petición e reuniu unha comisión que representase os intereses do pobo, da que formaban parte o Marqués de Santesteban ou Xerónimo Losada. Lembramos que este último, segundo o *Diálogo 2º en la Alameda...*, fora declarado por Miguel Gómez alcalde primeiro do concello carlista, polo que o texto ou ben é anterior á entrada da facción en Compostela (hipótese que desaconsellaría o diálogo que mantén coas series de *Diálogos na Alameda* e da *Tertulia de Picaños*) ou ben Losada xa fora desposuído do seu cargo no momento de elaboración da *Parola de Cacheiras*. Esta segunda posibilidade semellan avalala outros textos contemporáneos. Así, deducimos que Losada xa non era o alcalde primeiro o 31 de Outubro de 1836, xa que en *La Tertulia de Picaños...* lemos respecto da persoa que ocupaba naquel momento ese cargo: “he un-ha

pementa é muy constitucional”¹³⁹. Tamén o *Diálogo 2º en la Alameda...* semella apuntar na mesma dirección, pois nel os personaxes dan testemuño de que algúns membros do concello carlista xa desocuparan o consistorio, pois o alcalde segundo Francisco Ponte xa estaba naquel momento na Coruña (ou sexa, non ocupaba o seu cargo) e o deputado Francisco Alonso “tomouvos medo é ajachouse”.

Tornando á acción da *Parola de Cacheiras*, parece ser a referida representación non quixo asinar a expulsión de frades e monxas, polo que (despois dun conflito) o concello anunciou o desterro dos freires do territorio compostelán. Os urbanos celebraron con berros, salvos e mais cuns poucos foguetes esta decisión, feito que atenta contra o protocolo e que fai que lembre Farruco a disciplina represiva dos tempos de Fernando VII (“p[o]rq[u]e si fora cando eu servín ó Rey xá tiña pau ó q[u]e na formación abrise os labios”). E en relación co monarca aludido, o creador desta peza parateatral compara a situación vivida naquelas horas coa existente en 1809 durante a Francesada. A intención do autor a este respecto é ben clara: se naquela altura o groso da poboación consideraba como inimigo o invasor francés, esta equiparación provocaría (*a priori*) que o común dos cidadáns fose contrario aos cristinos partidarios da difusión dos ideais da Revolución Francesa.

Concluindo o relato, Goriño escandalízase da orde da cámara municipal e proclama que “ó mundo está perdido”, mentres que Farruco alude a que o seu pai xa prognosticara en 1815 que os sucesos desa data foran mel en comparación cos que se habían producir un tempo despois. Os motivos da alusión a 1815 son perfectamente diáfanos, pois nese ano tiveran lugar tanto o pronunciamento liberal de Díaz Porlier como os movementos

¹³⁹ Supoñemos que nesta ocasión o texto de *La Tertulia de Picaños...* non fai gala do carácter sarcástico que o caracteriza, xa que a frase está extractada da pasaxe en que se falaba da representación que debía acudir ante a raíña para suplicar que Compostela deixase de sufrir agravios respecto á Coruña, representación que estaría formada, lembremos, polo alcalde primeiro e mais (e aquí vemos que non se trata dunha das moitas afirmacións irónicas que ten a obra) por “un tal *Ballesteros*, que he mozo que sabe é padeseu moito po-la libertad (sin que hasta ahora lle dese nada ó Gobierno)”.

que culminaron nos respectivos axustizamentos deste xeneral e mais de Sinforiano López.

Pola súa parte, Antón móstrase favorábel á expulsión dos cregos, frades e monxas, xa que cre que a súa abundancia na sociedade é inútil. Denuncia o incumprimento do voto de castidade por parte dos homes da Igrexa e a vida en pecado (dentro da mentalidade da época) daqueles párrocos que se amanceban, de xeito que de portas para fóra as súas mulleres son ás súas criadas e os seus fillos os seus sobriños. Así mesmo, expresa que as monxas profesan non por devoción, senón por circunstancias alleas á súa vontade (capricho do pai, cobiza dun irmán ou tío, imposibilidade de casar coa persoa que aman, perda da virxindade antes do matrimonio,...). Esta presumíbel inutilidade do clero enlaza perfectamente cunha pasaxe da primeira parte da *Tertulia de Picaños* (na cal o autor trata indirectamente o tema da expulsión dos freires), en concreto no discurso que segundo Vilas debera pronunciar ante a raíña a representación do concello compostelán: “*Le sacaron el voto [de Santiago] á los Canonijos (ben feito): botaron fuera los frayles (malas nobas é que tornen): las mongas tambien se botan (para nada sirven)...*”.

Retornando á intervención de Antón, temos que esta culmina do seguinte modo: “Tanvien vedes q[u]e todas las riquezas estaban en ellos [nos cregos], y que con sus escesivas rendas conspiraban en favor del perro Carlos contra la leguitima reina Ysabel 2ª”. Efectivamente, durante as guerras carlistas a Igrexa xogou un papel fundamental no financiamento e na formación de partidas de labregos¹⁴⁰ que, mediante o sistema de “guerra de guerrillas”, loitaban en contra da herdeira de Fernando VII. A figura do crego carlista converteuse en arquetípica, o cal levou á xeneralización do conxunto de segrares e regulares. De aí que o consistorio decidise expulsar do seu territorio os freires, e tamén de aí que Antón, como liberal que é, vexa con bos ollos esta medida.

¹⁴⁰ Unha boa ilustración de como funcionaba o clero na conformación de partidas carlistas achámola na novela de Ramón Otero Pedrayo *Os Camiños da Vida* (1928)

Ante o descubrimento de que o seu interlocutor é isabelino, Farruco e Goriño toman medo e, por causa do temor de seren denunciados ante as autoridades (“á millor palabra é á q[u]e queda p[o]r decer, pois prá perderse un home pouco fai falla”) deciden retirarse. No entanto Antón retenos e convídaos a viño, pois asegura que non delatará os seus compañeiros, xa que non é “espia nin vendido”. Con aparente receo inicial Goriño e Farruco optan por ficaren na conversa. En resposta a unha pregunta de Goriño, Farruco conta que as monxas aínda non foron expulsadas, malia si seren insultadas e agraviadas. Antón non ve con bos ollos estas agresións verbais e simbólicas, xa que “os liberales netos non pensan así”. Cre que os conventos serven unicamente como modo de opresión das monxas e como asilo do despotismo e pensa que as mulleres, se é a súa vontade, poden ficaren solteiras e profesaren a fe nas súas respectivas moradas. Igualmente considera que imposibilidade de teren fillos lexítimos tanto os freires como as freiras afecta na demografía do Estado e, por conseguinte, na súa economía; e así mesmo expón que as abundantes rendas do clero estarían mellor empregadas no mantemento das familias. Farruco protesta as palabras do seu interlocutor alegando que atentan contra a educación que recibiu do seu pai ou, o que é o mesmo, transgreden o tradicionalismo que o carlismo perseguía manter. Ademais, con isto pretende o autor que os receptores reflexionen sobre o respecto que deben aos seus proxenitores, ao cal faltan segundo esta postura ao abrazaren o liberalismo. Procúrase, xa que logo, potenciar o carlismo desde a perspectiva afectiva. Mais isto non detén a exposición de Antón, quen asegura non querer cometer os mesmos erros que o seu pai pensando igual que el. Afirma tamén que os amos que tivo en Cádiz viaxaran por moitas partes do mundo e en todas elas apreciaron a inutilidade dos monxes e dos sacerdotes, pois estes non eran máis que parasitos para o Estado, instrumentos de despotismo, opresores do xénero humano mediante diversos medios (Inquisición, finximento de milagres,...) e infractores impunes das leis naturais e divinas. Farruco cualifica de blasfemas as argumentacións de Antón, mentres que Goriño decide contestar cunha longa intervención a

exposición anterior do seu compañeiro, a cal considera disparatada. Asegura que as pretensións dos liberais son “causa do Demo”, mais confía que a fe (ou sexa, a Igrexa) poida retornar a situación ao estado tradicional. Principia o seu discurso defendendo desde unha perspectiva teolóxica a existencia de Deus e a creación por parte da divindade do home e de todas as cousas do universo. Prosegue coa súa explicación teolóxica comentando que Deus dotou de alma espiritual e inmortal o home, ao igual que de atributos como o “entendim[en]to para discernir ó bô dô malo, á memoria p[ar]a q[u]e se acordase dos seus preceptos, é voluntá p[ar]a que abrazase ó mal ou ó ben”. Continúa Goriño a falar de temas estritamente relativos á relixión: a intervención do demo, que creou o pecado entre o ser humano; a chegada de Cristo á terra para redimir os pecados dos mortais; a impresión por parte de Deus na mente dos homes da lei natural e (debido a que esta foi esquecida) o episodio das táboas de Moisés; a ordenanza da divindade aos humanos de que lle rendesen culto (o cal xustifica a existencia de sacerdotes),...

Para Antón todas estas cuestións non son máis que invencións de frades e cregos, tal e como lle escoitou a moitos doutores e homes sabios; feito que provoca a seguinte contestación de Goriño:

Calá louco: Por ventura eso non costa dá sagrada escritura? no no creén os hereges? no no veneran os xudios? é astra os mesmos turcos no ó confesan? idiotas! queren negalo todo, p[o]rq[u]e confesando parte caen nà rateira (...).

O autor pretende probar a existencia dos dogmas e das cuestións que viña de presentar por medio de Goriño tanto pola súa constancia na *Biblia* (libro que para calquera galego rústico daquela altura funcionaba como fonte de autoridade) como pola universalidade de crenza nos mesmos, pois segundo o texto os xudeus, os musulmáns e os denominados protestantes acreditan neles. Só os liberais, xa que logo, negan estes preceptos. Preténdese neste punto contrarrestar o comentario anterior de Antón en que afirmaba que os seus amos, após de percorreren medio planeta, chegaran á conclusión de que a utilidade do sacerdocio era nula. Porén, os argumentos expostos por medio de Goriño están (supoñemos que intencionalmente) errados xa que, por exemplo, os xudeus non consideran que Cristo sexa o fillo de Deus; mentres

que o único dogma de fe dos islamitas é que Alá é o único deus e Mafoma o seu profeta. E precisamente os profetas serán o punto de recomezo do discurso teolóxico de Goriño. Farruco aplaude as palabras do seu compañeiro, mentres que Antón considera que son propias de ilusos e fanáticos, feito que serve para que o escritor poña de manifesto o suposto radicalismo ideolóxico dos liberais (“Si home si, vos sós solos os q[u]e tendes a sensia infusa; prô p[o]r moito que digades à verdá é verdá”). No entanto, neste caso quen adopta unha postura autoritaria e intolerante é Goriño, pois considera que só os que pensan como el teñen a razón.

Prosegue este personaxe o seu discurso retomando o tema da chegada de Cristo ao mundo e do seu asasinato polos homes, para despois se referir a que o Mesías estableceu a súa Igrexa e converteu a San Pedro no seu responsábel. Continúa polos mártires relixiosos, polas persecucións que padeceron os crentes, pola superioridade de Deus sobre todas as cousas. Insiste a seguir na xustificación da utilidade da existencia dos eclesiásticos, xa que bispos, sacerdotes “é mais individuos do servicio dô Altar” teñen a súa razón de ser na vontade divina, pois só grazas a eles os humanos poden procurar unha vida perfecta que os leve a ver a Deus. Así mesmo, todo o que predica a Igrexa ten a aprobación do Papa e dos concilios e a protección e difusión dos gobernos independentemente do réxime, sendo esta unha diáfana crítica indirecta dirixida á rexente María Cristina. Por outra parte, o clero practica a caridade cos menos favorecidos, mantivo viva a cultura de épocas pasadas durante longo tempo (dando os mosteiros grandes escritores) e vela coas súas misas, oracións e sacrificios polas ánimas do purgatorio.

Antón contesta que quizais o que predica Goriño fose certo noutros períodos históricos, mais que os cregos que tiñan naquela altura levaban unha vida licenciosa e fomentaban o levantamento do pobo contra a Coroa. O autor, a través de Goriño, aproveitará as liñas seguintes para pór ante os ollos do receptor a condición de humanos dos eclesiásticos e, por tanto, do seu inherente carácter de pecadores. Igualmente, denunciará a magnificación social das faltas dos cregos e frades e mais os escritos en que o clero é atacado,

xa que (pensa o personaxe) a Igrexa vela polas almas humanas e fai maior ben que mal ao pobo. Mais por máis que diga o seu interlocutor, Antón reiterase na súa postura, o cal deriva en que Farruco o cualifique de blasfemo, malia que o propio labrego liberal defínese como cristián e católico, mais tamén como un cidadán crítico co clero.

Recobra acto seguido a voz Goriño, quen rexeita a xeneralización dos eclesiásticos e alude novamente á condición de humanos dos sacerdotes que violan o voto de castidade. Así mesmo, o escritor pretenderá volver este argumento en contra de quen o utiliza afirmando que só os cregos e abades liberais son os que viven licenciosamente.

Por outra banda, presenta o texto un enfoque claramente disgregador, pois só (na opinión do autor) os que cumpren cos preceptos da relixión e cos mandatos da Igrexa poden ser considerados cristiáns. Mais da intervención de Goriño que neste momento estamos a comentar resulta sumamente interesante, a noso entender, a parte final, extractada a seguir:

Acordome dô q[u]e decia Xacobe Eiras é mais camaradas (segun contou meu compadre) viva la libertá da Francia; é sabía ó q[u]e decía ese barbaro? atendê: Oin leer n'a casa dô Señor tio ó escrivano á Historia de Francia; e dispois q[u]e botaron tamen frades é cregos, q[u]e correron rios de sangre, pois na cidá de Lion ouvo vez de poñer mais de seis mil personas n'un campo é tirarlles polas catro esquiñas cañonazos de metralla; levaron en andas á unha rameira de París en coiro como sua nai à pareu é puxerona n'un altar, é adorarona como diosa, decendo viva la razon; pois si esto se veu, é p[o]r desgracia se vai vendo, como nos queren meter polos ollos ó negro p[o]r blanco?

É este fragmento que vimos de reproducir, a noso xuízo, de suma importancia para comprender as intencións que agocha a elaboración do diálogo. En primeiro lugar, o escritor pretende desbotar a República Francesa como ideal de sociedade libre, de modo que cualifica de bárbaros e ignorantes a todos aqueles que procuran que o Estado español estableza as súas cimentacións nos ideais da Revolución Francesa. En relación con isto, pon de manifesto o autor os graves prexuizos que padeceu o territorio galo após da desaparición (se é que esta chegou a se producir) do segundo estado, pois “correron rios de sangue”, polo que por un lado persegue demostrar a utilidade da permanencia da Igrexa na sociedade e polo outro vitimiza os segrares e os

regulares a través do relato dos sucesos de Lión. É significativo, por outra parte, que Goriño escoitase ler a Historia de Francia de boca do escribán, xa que lembremos que estes saían favorecidos co mantemento do Antigo Réxime, tal e como apreciamos ao comentarmos textos precedentes. Alén disto, o creador da *Parola de Cacheiras* non só pretende instaurar unha asociación entre o liberalismo e a libertinaxe, senón que presenta os republicanos franceses a adorar á Razón e non a Deus, feito considerado como tremendamente negativo na sociedade rural da época por supor sacrilexio. E por riba de todo, cualifica Goriño de rameira a muller que representaba a Razón neste episodio, de xeito que suxire a obra que a sociedade non debe guiarse pola razón (xa que esta provoca liberdade de pensamento, e isto atentaba contra os intereses clericais) e si pola fe.

Antón, despois de escoitar outra vez o seu compañeiro, segue co seu razoamento inicial. Considera que o clero é inútil para o Estado, e que as súas propiedades serían de maior servizo se fosen empregadas para outras finalidades. Así mesmo, asegura que cregos e frades “se entregaban muchos á la pedicha” baixo o pretexto de socorro de pobres, usando posteriormente o diñeiro recadado os eclesiásticos para o abandono do traballo e a propia subsistencia. Finalmente, insiste no feito de que o clero financiaba os carlistas en contra da raíña.

Ao escoitar isto Farruco non se escandaliza como fixera anteriormente, mais si asegura que Antón “tomou ben as liciôs de sus amos, vaia vaia que[u]e xá pode ir as cortes”. Suxire, xa que logo, que Antón non ten ideas propias, de maneira que fala pola boca dos seus amos. Mais repárese en que na frase deste personaxe que vimos de extractar non só é posto de manifesto o carácter liberal das Cortes, senón que asemade crea un xogo de palabras en que a cámara de deputados é comparada coas cortes do gando. Por outra parte, Farruco asegura que a exposición do seu interlocutor levouno a ratificarse na utilidade do sacerdocio, e insta a Goriño a que continúe co seu discurso. Este acepta a invitación e principia por xustificar as riquezas da Igrexa como beneficiosas para o Estado, xa que “tanto émais feliz, poderosa, é

terrible toda nacion é goberno, cantas mais ricas casas é corporaciós ten". Así pois, as "corporazós, é casas fortes" axudan a sustentar o Estado, e alude o creador do diálogo como precedente disto un feito que estaba aínda moi presente no imaxinario popular galego: a guerra contra as tropas napoleónicas. Igualmente, asegura que:

En certas epocas hay calamidades públicas, á q[u]e o goberno non pode atender sempre coa prontitude eficaz q[u]e desea; prô tiña un alivio pronto nas corporazós eclesiásticas, p[o]r q[u]e estas tan pronto ventaban á peste ou á fame facían todos os sacrificios q[u]e podían en ven dos infelices, empeñándose algunhas veces prâ moitos anos. En fin ó Estado sacaba sempre ventaxas, xâ p[o]r fas, xa p[o]r nefas (...).

Pretende o escritor probar, tal e como podemos ver, a utilidade das corporacións eclesiásticas mediante a referencia ao auxilio que estas prestaban ao pobo en tempos de crise. Mais non só axudaría a Igrexa os seus fregueses coa caridade. Deste xeito, preséntase como beneficiosa a existencia dos frades, xa que para cubriren as necesidades dos conventos (reparacións, emendas no vestiario,...) encargaban traballos a moitas persoas das proximidades, co cal proporcionaban unha certa prosperidade económica ao lugar. Alude posteriormente Goriño ao goberno doméstico dos mosteiros, que era "tan economico, q[u]e sin faltarlles nada, con pouco sevalian". Asegura este personaxe que a expulsión de sacerdotes e freires de Inglaterra e Francia provocou un aumento nas contribucións, polo que xoga o autor para impor o ideario carlista coa situación fiscal do momento (de modo que a gran cantidade de impostos afogaban os labradores) e co receo ao liberalismo xerado (e naquela altura aínda latente) entre o campesiñado durante a primeira tentativa de construción do Estado liberal, debido á proliferación de taxas que, unidas aos tributos tradicionais (foros e eclesiásticos), asfixiaban a economía rural. Combate por outra parte o escritor o argumento de que o clero afectaba negativamente a demografía do Estado aludindo a unha presumíbel gran cantidade de "solterôs e solteironas" cos que conta o bando liberal. A causa disto, o autor ofrece un dato sobre o alto índice demográfico feminino que había naquela altura no país, de xeito que: "Mulleres vén sabés q[u]e sobran p[o]r todolos currunchos, e q[u]e non se ven sinon prostitutas

p[or] falta dé homes q[u]e se casen". Un par de liñas despois, en alusión aos motivos polos que non contraen matrimonio os "da Santa hermandade", enumera entre as causas: "outros p[or]q[u]e ven q[u]e tanto as casadas como as solteiras están perdidas". Introduce aquí Goriño, como podemos apreciar, a minusvalorización do xénero feminino da que fará gala contra o final da parola.

Continuando coas razóns do despoboamento sinala este personaxe en dirección ás migracións a América ocorridas desde 1492, cara ás pestes, cara ás guerras e cara ás fames, de modo que a paz revélase como o mellor medio de equilibrio demográfico. En relación con este asunto, apunta Goriño que quen verdadeiramente procuran "disminuir á poboación de sorte q[u]e queden eles sôs" son os liberais, que pretenden eliminar os cregos e frades para así poder oprimir despoticamente o pobo.

Antón principia a se persuadir levemente das palabras do seu compañeiro, mais reitera que:

(...) los frades y cregos son despotas, soberbios, usureros, intratables, sin proguimo intrigantes, y q[u]e si facen alguna cosa buena, es para darse tono, metiendose en todos los negocios pubricos y privados, y p[or] lo mesmo se hicieron y fan odiosos à todo el mundo.

Goriño insiste en que non deben facerse xeneralizacións, e suxire que en todo caso sexa castigado só quen comete as faltas. Prosegue este personaxe comentando que o poder político autorizou a existencia de mosteiros, motivo polo que critica a desposesión de bens sufrida polo clero. Non podemos esquecer que os decretos desamortizadores de Mendizábal, saídos á luz entre Febreiro e Marzo de 1836, seguramente estivesen extremadamente recentes na mente do autor á hora de redactar o texto; unha desamortización que o escritor considera inxusta, polo que ofrecerá argumentos contrarios a ela. Por medio de Goriño, expresa que este proceso desamortizador atenta contra as leis da xustiza, pois por causa del os frades caeron na obriga de entregar o que, segundo o creador desta peza parateatral, conseguiron con tanto esforzo. Alude igualmente a que as doazóns que reciben os mosteiros foron feitas a cambio de condicións (misas polas ánimas, rogos a santos,...) e non esquece a

calidade de españois (e por tanto, de membros do Estado) dos freires. Deste modo, a Igrexa vive nunha situación análoga á que padecería se “Mouros e turcos (...) nos viñesen á escrabizar”, polo que existe nesta expresión, alén dunha mostra de xenofobia, unha nova identificación entre clero e fe.

Antón asegura que a el, como á maior parte dos liberais, pareceulle mal a desamortización, mais Goriño insiste no mesmo que sinalara na intervención anterior e aínda amplía:

Despois kacáben coa Religuion xâ discurrirán con quen pegar, p[o]rq[u]e e oficio dô demo non estár quedo, é como enemigo irreconciliable de Dios é dos homes, non quer sinon arruina destes p[o]rq[u]e non pode à daquel.

O escritor pretende que o receptor non simpatice co liberalismo, e para isto asegura que as medidas adoptadas polo goberno non responden a causas políticas, senón que teñen que ver coa acción demoníaca, que crea a discordia entre as persoas até conseguir a destrución do ser humano. Deste modo, preséntase os liberais como un instrumento e Satanás, pretendendo así sementar o creador d’A *Parola de Cacheiras* a desconfianza entre os hipoteticamente crédulos rústicos da época. Farruco coincide coas ideas espalladas por Goriño, quen prosegue co seu discurso despois de manifestar a súa ledicia derivada do feito de que o seu compadre pense igual que el. Rexeita así a apreciación anterior de Antón consistente en afirmar que as propiedades dos frades estarían mellor empregadas en usos de maior utilidade práctica. Para isto, alude á ambición e ao egoísmo inherente ao ser humano e expresa que considera inconcibíbel que os mosteiros e conventos, creados para o culto de Deus, acaben convertidos en fábricas ou acuartelamentos militares.

Mais a conversa chega a un punto en que Goriño sente medo de continuar co seu discurso, pois teme que Antón poida denunciálo. Este contesta que admite que os seus compañeiros teñan diferente modo de pensar e que todo o que diga quedará nunha simple conversa entre amigos. Será neste momento cando Goriño, atendendo a cuestións bíblicas, exprese os verdadeiros motivos polos que considera que María Cristina non debe rexer o

Estado e polos que Isabel II non pode ser raíña. Estes redúcense a unha simple cuestión: a súa condición de mulleres.

Alega posteriormente o autor razóns de tipo teolóxico, de modo que:

E evidente q[u]e ó q[u]e naceu sudito non pode ser señor, é así q[u]e a muller naceu sudita ó home logo non pode ser señora dél; á primeira proposición entendese mentras exista ó primitivo señor, pois anq[u]e é posíbre é se vé todos los días q[u]e osudito se calza co señorío, non é legalmente sinon p[or]r usurpazón. Que a muller è sudita dó home consta desde á sua creazón, pois Dios puxo á Adam p[or]r cabeza é Señor d'Eva, mandando áquel q[u]e a amase, amparase e protexese; é á esta q[u]e ó amase respetase é obedecese; deixandoa p[or]r tanto baixo tutela; o q[u]e está baixo tutela, non pode señorear ô titor; logo tampouco á muller ó home (...).

Concibe o autor que por vontade divina a muller debe estar sometida en todo momento aos mandatos do home, pois Deus deixou a Eva baixo a tutela de Adán e non á inversa. Evidentemente, trátase dunha lectura intencionalmente manipulada das Sagradas Escrituras, de modo que o escritor pretende que o receptor deixe de render obediencia a María Cristina e a Isabel II por ser isto un acto de herexía, xa que lei divina antes mencionada “*non sô se cifra ó governo domestico sinon tamen ò comun é pubrico*”. Por esta razón argumenta que as mulleres son propiedade dos homes, e por iso Deus non as escolleu para gobernar o seu pobo, dirixido por homes tanto a nivel espiritual como a nivel político, de modo que “*astra prâ as figuras domesias se veléu domes, coma Abel, Ysac, Salomon*”. Refire igualmente que ningunha civilización aceptou nunca unha muller como xefa civil ou relixiosa, e que cando esta circunstancia excepcional sucedeu déronse situacións caóticas, pois a seu xuízo quen “*non é capaz para un fielato dunha porta, ou cadrileira dunha parroquia*” non é capaz de gobernar un Estado. A intencionalidade do creador do diálogo neste instante é totalmente diáfana: pretende potenciar os prexuízos pexorativos contra o xénero feminino, de modo que se o receptor non apoiase a Carlos María Isidro de Borbón polas súas ideas políticas, chegase a facelo por simple e puro machismo. Por esta causa seguirá a explotar este mesmo recurso. Así, opina que pola súa propia natureza os homes son os únicos capacitados para ocupar cargos de responsabilidade, que Isabel II casará cun príncipe estranxeiro que se é un “*home de calzós*” hase facer co mando do trono e inzar o seu territorio de foráneos (introducindo así

o tema do patriotismo), que a raíña non está en condicións de levar o Estado porque algún día quedará encinta e dará a luz e que a herdeira de Fernando VII é propensa (pola súa calidade feminina) a ter relacións extra matrimoniais, o cal suporía un escándalo. Por todos os motivos aludidos, considera unha humillación que todos os homes sirvan e obedezan unha muller.

Adiantamos no parágrafo anterior que o escritor introducira o tema do patriotismo ao se referir ao hipotético consorte de Isabel II, asunto que continuará ao se referir á condición de estranxeira de María Cristina, que a leva a non defender de modo constante os intereses dos seus súbditos, sendo esta a causa pola que critica o autor o contido da composición de Vicente Turnes *Letrilla de los Labradores Gallegos a los Regios Desposorios de S. M...* (1829). Estabelece a seguir Goriño unha contraposición política entre María Cristina e Fernando VII, de xeito que a parecer do creador da *Parola de Cacheiras* a primeira acabou coa prosperidade cultivada durante a Década Ominosa (1823-1833), período en que opina que “nadie tiña queixa fundada”. Igualmente, atacará á rexente por decretar a liberdade de prensa.

Na parte final da obra, o escritor asegura por medio de Goriño que a guerra que estaban a padecer naquel momento era unha guerra de relixión, pois os cristinos e os isabelinos unicamente loitaban por aniquilar a fe católica. Mais quen eran segundo o autor os verdadeiros causantes da represión católica e clerical? Apunta directamente cara aos ingleses e franceses, quen a parecer de Goriño “queren ver à España aniquilada (anq[u]e xa aniquilaran bastante)”. Inglaterra e Francia eran as dúas grandes potencias liberais europeas, de aí que o escritor queira presentalos como intrigantes en contra dos intereses españois. Trátase dunha estratexia máis, pois, destinada a que o receptor sexa contrario ao liberalismo. Deste modo conclúe abruptamente o diálogo, de maneira que nunca saberemos a contestación de Antón a semellante discurso.

15.g.4) Espazo e tempo:

Alén da finalidade ideolóxica coa que foi concibida, se algo caracteriza á *Parola de Cacheiras* é a escasa existencia de referencias espaciais e temporais. A conversa transcorre no microespazo dunha taberna situada na localidade de Cacheiras. Se ben podemos encontrar respectivas referencias puntuais a Ferrol e a Lión, o certo é que Compostela será practicamente a única cidade mencionada.

En Compostela precisamente estivo Farruco “mais de catro días” coa intención de vender o gran. O resto de alusións temporais residen en *flash-backs* que nos remiten á época da Revolución Francesa (1789-1794), a 1809 (ano da guerra contra o francés), a 1815 (data en que foron apagados os pronunciamentos liberais), ao ano 1823 (en que tivo lugar o afogamento de presos políticos na baía coruñesa) e indirectamente á Década Ominosa (1823-1833).

16.g) A Tertulia dos Concheiros...:

16.g.1) Aspectos xerais:

De anónimo autor e datación dubidosa é este texto publicado pola compostelá Imprenta de José M. Paredes e titulado: *A Tertulia dos Concheiros. Diálogo entre Pascual, Basilio, Alberte y un Cura*. Rafael Chacón (1986:352), o seu primeiro editor, cre que o folleto en que se recolle a obra pola tipografía e pola data de fundación da imprenta debeu ser posterior a 1836, mais que os feitos referidos no diálogo remiten a ese mesmo ano, de xeito que supón “que se trata da reprodución dun diálogo desaparecido ou non encontrado de 1836”.

Segundo indica Ramón Mariño Paz (vid. Aneiros, R.; 2008:595), Xosé María Álvarez Blázquez tiña preparada unha edición deste diálogo que non chegou a publicar por causa da súa morte. Parece ser que o polígrafo tudense no estudo previo que estaba a escribir, en función dos acontecementos

históricos aludidos, datou *A Tertulia dos Concheiros...* en Marzo de 1836. Os feitos acontecidos nese mes están moi presentes no texto, mais a noso entender (por razóns que posteriormente exporemos) talvez sexa recomendábel atrasar a súa datación até como mínimo Agosto dese ano.

Por outra banda, é este un diálogo moi breve e dotado de características particulares respecto o resto de pezas parateatrais da época, como son a ausencia de referencias espazo-temporais e o número reducido de personaxes *in absentiae*. Entronca polo se carácter conservador coa *Parola de Cacheiras*, aínda que como veremos as técnicas utilizadas para atraer o receptor cara aos intereses da Igrexa son diferentes.

16.g.2) Personaxes e acción:

Debido á curta extensión da obra e á súa disposición caemos na obriga de analizarmos estas dúas categorías de maneira conxunta. Na conversa interveñen, como o título completo da mesma indica, os personaxes de Pascual, Basilio, Alberte e o crego. Os dous primeiros comparten a ideoloxía liberal, mentres que os segundos (aínda que non o expresan de modo explícito) son partidarios do absolutismo carlista. Así mesmo, Basilio representa o arquetipo de labrego galego que abrazou o liberalismo na emigración, mais diferénciase do Freitoso dos *Diálogos na Alameda* (1836) ou do Antón da *Parola de Cacheiras* (1836) no feito de que utiliza o español como medio de expresión e non o híbrido castrapo. Tamén o español será o vehículo de comunicación do crego, debido seguramente (e unha vez máis) ao criterio de verosimilitude.

A peza principia con Basilio e Pascual a celebraren a súa liberdade, seguramente derivada das consecuencias da restitución da constitución de 1812 (Agosto de 1836). Chega nese momento Alberte, quen con carácter aparentemente amolado pretende facer irreconciliábel a Deus coa liberdade, xa que considera que esta última é filla do demo. Igualmente, asegura que a liberdade non exime de obediencia a ningunha persoa ou institución de maior

responsabilidade, respondendo Pascual que naquel momento unicamente mandaba a soberanía nacional. Esta é a contestación de Alberte: “Logo si obedecemos a algun xa estamos baixo o despotismo, xa non somos libres, chámalle como queiras ou *soberanía*, ou *libertá*¹⁴¹ ”. A intencionalidade perseguida polo autor no instante de formulación desta frase resulta a noso parecer evidente: pretende o escritor equiparar o novo réxime liberal co antigo absolutista, de xeito que dá a impresión de que o pobo non será libre aínda que gobernen os liberais. Así, desta maneira, expresa Alberte a súa preferencia por render obediencia aos carlistas a cambio de ter orde sobre a opción de apoiar os liberais e vivir nunha sociedade que el considera disparatada.

Pascual e Basilio poñen de manifesto entón a boa vida dos integrantes da Igrexa, chegando nese momento o crego D. Clemente, quen fai alarde de pesimismo e cualifica de mala a situación pola que estaban a pasar naquel período, feito que leva a que Alberte proclame coa clara intención de criticar a política dos cristinos: “a igrexa *aunque perseguida nunca será vensida*”. Basilio e Pascual contestan a isto afirmando que os sacerdotes son inimigos da liberdade, mentres que D. Clemente considera que esta é inexistente. Respecto disto, encontramos unha pasaxe que a noso entender é de suma importancia dentro do conxunto da obra:

D. CLEM[ENTE]: Pero cual libertad es la que Vds. entienden? Porque libertad es el poder escojer entre dos cosas, entre el bien y el mal; pero como todos vamos mas pronto al mal, y si no díganlo ahora, tantas religiosas fuera de su casa, tantos pobres sin socorro, tantos hombres sin empleo; y esto en virtud de la libertad, por eso no queremos tal libertad.

PASC[UAL]: Eu ben o digo: no, válgao a mona que como haxa moitos como vosté inda nos han de volver os trabucos.

BAS[ILIO]: Como tambien los larpantes de los alcaldes, y secretarios con toda la clientela.

O párroco entende que non existe liberdade porque non é posíbel escoller entre o ben e o mal, xa que o poder político mediante situacións que el considera inxustas (como a desamortización de Mendizábal, mencionada indirectamente) e anulando as boas accións da Igrexa opta polo camiño

¹⁴¹ Todas as cursivas que aparezan en citas que extraíamos deste texto figuraban dese xeito na nosa edición de referencia. vid. Aneiros, R. (coord.) (2008:595-600).

equivocado. No entanto, para Basilio e Pascual a liberdade equivale á liberación dos abusos propios do Antigo Réxime, feito que para Don Clemente: “no es libertad, que es abusar de la libertad”. Dáse nesta caso unha circunstancia curiosa, xa que o crego considera que a boa liberdade e o bo obrar radica en “seguir obedecendo las leyes y nuestros superiores” mais, porén, non acata as medidas do goberno e tenciona que os receptores do texto tampouco o fagan.

Pascual e Basilio móstranse desconformes co retorno ao absolutismo, o cal provoca unha resposta do crego claramente manipuladora: “no quieren Vds. ley, ni gobierno, ni autoridad, ni quien les mande para así vivir á su libertad y antojo”. Confúndese (intencionalmente), xa que logo, a existencia de autoridades non absolutistas coa “anarquía” (se é que na Galicia daquela altura puidesen manifestarse indicios deste concepto), tendo en conta a acollida negativa que tería no lector unha sociedade sen leis nin xerarquía. Así mesmo, nunha intervención posterior de Don Clemente, preséntanse os liberais como seres dominados polas baixas paixóns e polo egoísmo, circunstancia que, na opinión do autor, lévaos á adopción da súa postura anticlerical, pois só o clero pode reconducilos cara ao camiño da loita contra os instintos.

Pascual e Basilio non concordan coas palabras do crego. Por isto Alberte recrimínalles que a Igrexa socorreu os pais de Basilio en tempos economicamente difíciles e contribuíu á prosperidade de Pascual. Preséntanse os liberais, xa que logo, como persoas ingratas, sendo esta unha nova técnica empregada polo escritor destinada a que o receptor simpatice cos cregos e rexeite os constitucionais.

Mais a xuízo de Don Clemente non son unicamente as baixas paixóns as que levan á actitude anticlerical dos cristinos, senón tamén o feito de que o clero predique a verdade. Pascual, non obstante, responde que “predican para o saco”, clara reprodución do *topos* do crego estafador. Basilio, pola súa parte, lembra a existencia dos “dereitos” de estola e pé de altar. Na opinión de Don Clemente é xustificábel a razón de ser destas contribucións, primeiro porque

en todas as sociedades encontramos sacerdotes e segundo porque supoñen (despois de seren desposuídos dos décimos) a recompensa polos seus traballos. Con esta idea os personaxes despídense até outro día, finalizando así un texto que, malia ser posibelmente deseñado como medida de combate dos diálogos liberais, reproduce as técnicas propias destes.

17.g) *Encuentro y Coloquio que Tuvieron na Pontella da Chainsa...*:

17.g.1) Aspectos xerais:

De 1837 data o diálogo titulado: *Encuentro y Coloquio que Tuvieron na Pontella da Chainsa, Cercana á Vila de Noya, Gurumete, Pedro de Atanasio é Pepe Alonso o dia 13 de Noviembre de 1836, en que se Nombrou na-quela Vila ó Auntamento Constitucional*, editado por primeira vez na compostelá Imprenta de D. José Fermín Campaña y Aguayo o 27 de Xaneiro do mencionado ano.

Trátase dunha peza parateatral anónima. Segundo Xosé Ramón Barreiro (vid. Aneiros, R.; 2008:401) podería ser atribuíbel a Ramón Málvarez, párroco de Moñortos e natural da vila de Noia. Chega este estudoso á súa conclusión debido á “súa amena e graciosa redacción”, ao seu coñecemento dos personaxes históricos e da conxuntura política e ao feito de ser o escritor unha “persoa avezada” no uso da lingua galega. Nós non estamos en condicións de corroborarmos, cuestionarmos ou desbotarmos a hipótese deste historiador, e unicamente podemos sinalar que non semella tratarse dun texto da mesma autoría que as conversas liberais de 1836, debido ao seu estilo e a determinados trazos estilísticos.

Fose quen for o seu creador, si podemos asegurar que este coloquio gozou dunha enorme fortuna no que á súa transmisión se refire. Para comezar, consérvanse cinco exemplares desta obra (catro na Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela e un no Museo do Pobo Galego), feito relativamente insólito se temos en conta que de varios dos diálogos desta época (malia seren impresos) consérvanse unicamente un ou dous orixinais.

Xa en 1886, Antonio de la Iglesia (2006:183-185, I) editou un fragmento do texto. A obra foi reproducida parcialmente pola Cátedra de Lingüística e Literatura Galega da Universidade de Santiago de Compostela (1976:59-60) e, nove anos despois, Ricardo Carballo Calero (1985) dará ao prelo a primeira (e até onde sabemos, única) edición facsimilar do diálogo, precedida dun estudo lingüístico. Pola súa vez, Pilar García Negro e Anxo Gómez Sánchez (1996:83:84) publicaron na súa antoloxía sobre o Prerrexurdimento un fragmento deste coloquio, tomando como base a edición da Cátedra de Lingüística e Literatura Galega da Universidade de Santiago de Compostela. Xa en 2008, unha vez máis, encontramos unha reprodución íntegra do texto no volume *Papés d'Emprenta Condenada*.

17.g.2) Personaxes:

Como é habitual neste tipo de obras, o título completo da peza indícanos o nome dos personaxes que toman a palabra durante o transcurso da conversa, sendo estes Gurumete, Pedro de Atanasio e Pepe Alonso. E como acontece na maioría dos diálogos desta época, non todos os personaxes teñen o mesmo modo de pensar, o cal provoca que adopten igualmente posturas distintas respecto do conflito presentado no texto, que non é outro que o provocado polos incidentes xurdidos durante a preparación e a celebración das eleccións municipais celebradas en Noia en Novembro de 1836. Deste xeito Pedro de Atanasio é partidario do alcalde electo (Fernando Lamas), mentres que Pepe Alonso é contrario a este político “por certa picardia” que lle xogou. Gurumete, pola súa parte, principia o coloquio desde unha postura neutral, aínda que durante o transcurso da conversa, despois de escoitar as argumentacións presentadas por cada un dos seus compañeiros, acabará tomando partido a favor de Lamas. De todos os xeitos, apreciamos aquí unha situación curiosa, pois Pepe depende do alcalde e Pedro de Malvar (membro da outra candidatura).

Por outra banda, achamos nesta ocasión grande interese no papel xogado polos personaxes *in absentiae*. Destes contabilizamos uns 38, entre os que destacan sen dúbida Fernando Lamas e mais o “Conde” Malvar. O primeiro segundo Gurumete revélase como un home xusto, ecuánime e conciliador, mais tamén sabemos que é tremendamente vingativo a través do testemuño de Pepe, de modo que é “muy amigo de que non quede sin pagarlla ó que lla faga”.

Respecto do segundo, expresa Gurumete:

Ó Sr. Malvar he home de moitos empeños; ten caratre muy testarrudo, é si se pon en que ha de meter á cabeza por un burato, métea anque sepa que na volve á sacar: he capás de acudir á Madril é escribirlle á Morillo para que bote por terra ó novo Auntamiento.

É Malvar, a quen chaman o Conde malia non posuír título nobiliario, unha persoa obstinada e que obra unicamente por interese propio, co cal o autor establece unha diáfana contraposición entre ambos os personaxes.

Son entre os *in absentiae* destacábeis igualmente o canteiro Paulos, que xogou un papel fundamental nas frustradas tentativas de Malvar; o “sobriño do Cura da Vila”, de quen nunca se especifica o nome e do cal sabemos que sería o alcalde primeiro se Lamas non fose elixido e que (como o Conde) foi oficial dos realistas; os conservadores Carril, Labarta e Calote (deste último di Pepe que “para todo hacha direyto”); o elector noiés “Don Lorenzo”, marido da curmá de Gurumete, ou o compañeiro de Pedro chamado Cataqui.

O resto de personaxes non adquiren a noso entender a mesma dimensión que os referidos con anterioridade. Así e todo, cómpre indicarmos que no texto existe unha referencia ao fillo de Malvar, que non é outro que Bernardino Malvar Taboada, quen chegou a ser cinco veces deputado a Cortes por Galicia, tal e como sinala Xosé Ramón Barreiro (vid. Aneiros, R.; 2008:403).

17.g.3) A acción:

Principia a acción da obra *in media res*, xa que esta comeza coa chegada de Pedro e Pepe do proceso electivo e coa noticia de que Lamas foi reelixido alcalde primeiro. Pedro alégrase do resultado das votacións, malia que sente mágoa por Paulos, xa que “unque fora para xûntar puchos para a cortaduría non rompía mais sapatos, nin levaba mais molladuras das que levou de casa en casa dos eleutores”. Encontramos neste punto un claro testemuño de “campana” política caciquil da época, pois o canteiro camiñaba de fogar en fogar coa intención de captar votos para Malvar. Pepe pásmase de que, malia ser Lamas “enemigo de cregos e frades”, Paulos levase desenganos na casa de conservadores como Silvestre o da Igrexa ou Pose, de modo que teme que haxa axitacións na vila e represalias contra todo aquel que teña “mala nota de calrrista”. Gurumete responde que o alcalde non é contrario á Igrexa, xa que deu informacións ao Marqués de Astaríz para que volvese a Noia o Padre Visitador (“que he un flayre muy asistente dos enfermos”) e mais mandou colocar as campás de San Francisco (imprescindíbeis para coñecer a hora nas noites de inverno). Así mesmo Pedro engade que o crego da vila (talvez o autor) está moi contento con Lamas porque lle axuda realizando traballos que el “xâ non pode faser po-la sua vellés”. Os motivos destas afirmacións son evidentes: pretende o escritor combater o tópico do liberal anticlerical, xa que Fernando Lamas deixou a un lado a súa ideoloxía para colaborar con cregos e frades en beneficio do pobo de Noia.

A descrición positiva do alcalde continúa nunha nova intervención de Gurumete, quen se interroga sobre os motivos da “tirria” que lle ten parte da poboación noiesa ao alcalde, xa que este posúe un carácter xusto e conciliador. Pepe intenta contrarrestar isto aludindo á natureza vingativa de Lamas, e para exemplificar a súa argumentación remite os seus compañeiros a unha “picardia que lle fixo ó Conde cando foron cos Nasionales a Santiago”, a cal case culmina na morte do fillo de Malvar, de modo que insinúa que a

rivalidade política de ambos os personaxes foi provocada por unha desavinza persoal.

Neste momento Gurumete decátase de que Malvar “anduvo na trenla”, e após de escoitar de boca de Pepe unha loanza ao Conde pola humildade da que fixo gala ao entrar na casa de Paulos, inicia a desconfiar da limpeza dos procedementos da candidatura contraria a Lamas, e incluso considera a Malvar capaz de lle escribir a Morillo coa finalidade de que derrube o novo concello.

Pedro ratifica a teimosía do Conde e torna ao retrato do alcalde, de xeito que este:

(...) non foy ladrón na alcaldía: arde nun candil po-lo que toca as cousas do día: non foy rayalista alá no tempo de marras, ó rebés, era un rapás é x'áo tiñan de ollo: agora tuvo máis votos que os demais; con-que, por moito que cabeseen, non vexó burato po[r] onde podan meterse é conseguir botálo fora.

Revélase Lamas non só como un home dilixente no seu traballo, senón tamén como unha persoa que xa “tiñan de ollo” durante o reinado de Fernando VII por non ser realista. O pasado dos personaxes xogará, como máis adiante veremos, un papel fundamental no desenvolvemento da acción. Por outra parte, móstrase o seu sentido da legalidade no feito de conseguiu máis votos sen recorrer ás técnicas usadas polos seus rivais, polo que as tentativas de Malvar de deitar o novo concello non poden frutificar de ningunha maneira. Pepe repón isto aludindo a que Calote, amparándose na lectura dun capítulo dun dos libros que levaba debaixo da capa, asegurou que ninguén podería ser electo alcalde dúas veces seguidas. Mais a cuestión fica resolta ao asegurar Pedro que Lamas afirmou que os seus procedementos pendían de Deputación Provincial.

Pepe muda a partir deste momento o rumbo da conversa e alude a que, malia non ser partidario do alcalde, gustou da parte do discurso que Lamas dirixiu aos electores en que instaba a estes que non escollesen para o concello “Abogados nin señoríos, sinon xênte de sayo que fose honrada, é nada mais”. O principio de igualdade dos liberais, así tamén o seu apoio ao pobo, fican patentes nesta liña. Mais retornando ás impresións de Pepe sobre o discurso,

denuncia este personaxe que o alcalde lanzou críticas encubertas durante o pronunciamento do mesmo, críticas polas que asegura sentirse aludido, e que afectaron do mesmo modo a un “serto que estaba na Xunta, é co á platica volveuse amarelo como un-ha sera”. Pedro, non obstante, asegura que el non escoitou nada “que non pudesese desirse á saída da Misa”, e contesta que non entendeu que houbera dobre significado nas palabras de Lamas.

Continua o diálogo coa relación dos membros que conformarían o concello deseñado polo Conde, os cales segundo Pepe:

(...) era gente del bronce: iva-vos ó sobriño do Cura da Vila, é ó Conde para Alcaldes; Calote para Percurador xeneral; ó Confiteyro, ó Pay de Foco de Boa, é Labarta para Rexidores: os demais no me fago ben de cargo, solo oín que despois pensaban poñer Calvo de Secretario, Minguíño Arse de Escribente, Ventura Rey de Vedor, é de Medico á D. Pedriño Pipotes.

Gurumete estráñase de que non figure na listaxe o cirurxián Rey, e Pepe contesta que non escoitou falar desa persoa, mais si que “por empeño de Paulos” iría de entoador Galano.

Por outra banda, advirte Pepe que “andan cáns gordos” a tencionar derrubar o novo concello, e Gurumete asegura que o sobriño do crego, Malvar e Labarta queren chegar ao consistorio para así acadaren certas ambicións persoais. Así mesmo, como xa adiantamos ao falarmos dos personaxes, sabemos que Malvar e mais o sobriño do crego foron comandantes das faccións realistas, e o confeitiro capitán. Deste modo, créase unha contraposición entre estes personaxes e Lamas, pois se o segundo fora marxinado en tempos de Fernando VII pola súa disidencia cara aos postulados realistas, os primeiros combateron para reinstaurar o absolutismo. Por isto, o autor persegue identificar (como realmente así era) o absolutismo co carlismo. Alén disto, coñecemos polo diálogo que “Malvar madou á Polisia” informacións de todos os nacionais con nomes e sobrenomes, informacións totalmente falsificadas xa que algunhas alcuñas non se correspondían coas persoas ás que designaban, e incluso figuraban mulleres que nada tiñan que ver coa política. Pepe responsabiliza disto a Xacobo Rey, de modo que o Conde unicamente poría a súa rúbrica á fin da listaxe, feito

que para Gurumete non o exclúe de culpa, xa que ao asinar o dito documento responsabilizábase do seu contido.

Avanzando a conversa, pregúntase Pedro por que non figuraba Braña na candidatura de Malvar, e lémbrese dunha disputa pasada entre o Conde e un tal Ventura González. No entanto, unha vez dito iso, teme que as súas palabras as coñeza Carril mediante Pepe, e que Malvar saiba delas polo primeiro. Porén, Pepe tranquiliza o seu compañeiro e solícítalle que o alcalde non saiba do contido do coloquio, pois podería tomar represalias contra el. Gurumete, pola súa vez, chama á calma aos seus compañeiros e lémbралles que, ao non levantar calumnias contra ninguén, non teñen nada que temer. E é que a finais de 1836 xa estaba reinstaurada a constitución de 1812 e, por tanto, a liberdade de expresión, unha liberdade de cuxa existencia Pedro e Pepe teñen serias dúbidas.

Contra o final do diálogo, expresan os personaxes que cada elector “iba para darlle ó voto á quen mellor lle acomodase”, entre eles “D. Lorenzo”, marido da curmá de Gurumete, que votou pola candidatura de Malvar coa intención de conseguir un posto de oidor en Vilagarcía. Neste punto, explica o escritor que o cargo de oidor de Vilagarcía é un emprego creado pola Mariña e que a súa función era controlar e gobernar sobre os “Catalans da ria”, de maneira que a obra dá fe dos asentamentos de empresarios procedentes de Cataluña que chegaban ás costas galegas coa intención de explotar os seus recursos mariñeiros en forma de industria conserveira. Ante isto, Gurumete teme que o seu curmán sexa denunciado ante a comandancia de Ferrol, e interroga se Paulos estaba chamado a ser rexedor. Parece ser que Malvar desexaba que así fose, mais o canteiro rexeitou tal cargo porque cría suficientes os cartos que ía gañar cos traballos realizados na casa do crego de Lousame, diñeiro que nunca recibiu a pesar de tres meses de labor, xa que o sacerdote non dispoñía de posíbeis para lle pagar.

Nese momento Pepe acórdase de que por mor das eleccións e da conversa non tivo tempo para comer, motivo polo que decide retirarse á súa casa. Pedro coméntalle a Gurumete que “tiña que estar con Cataqui” para ir á

casa de Varela debido a un preito cun tal Bautista. Por iso debe marchar á súa procura, de maneira que estes dous personaxes despídense até a noitiña, finalizando así a conversa.

17.g.4) Espazo e tempo:

O propio título, como acontecía noutros textos deste estilo, ofrécenos a localización espazo-temporal do coloquio, sucedido o 13 de Novembro de 1836 na noiesa pontella da Chaínza. O diálogo xira exclusivamente arredor da actualidade política da Noia da época, polo que as referencias a outros lugares (Madrid, Vilagarcía, Ferrol, Compostela,...) son completamente circunstanciais.

Tampouco encontramos moitas referencias temporais, e a maior parte delas son moi pouco concretas. Si é certo que encontramos varios *flash-back* no coloquio, algúns ao reinado de Fernando VII (feito que deducimos da expresión: “o tempo dos Rayalistas”), outros a un pasado que non sabemos se é recente ou remoto, pois descoñecemos o ano en que tiveron lugar os acontecementos citados. Este é o caso, *verbi gratia*, da vinganza que levou a termo Lamas contra Malvar ou da executoria de Ventura González.

Finalmente, deducimos que a conversa transcorreu nas primeiras horas da tarde desa xornada, pois Pepe asegura que aínda non comeu (co cal xa pasara a hora da comida) e Gurumete e Pedro emprázanse para a noitiña.

18.g) Os diálogos de Ramón Varela:

A Ramón Varela atribúense dous textos dialogados en verso, titulados: *O Litigante Labrador e Conversa entre os Arrieiros Cosme da Granxa, Marcos Rielo e Roque de Arán*. Leandro Carré Alvarellos (s. d.: 167), Ricardo Carballo Calero (1981:36), Manuel Lourenzo e Francisco Pillado Mayor (1979:38-39) (quen

daban as obras por perdidas¹⁴²), Xoán Carlos Verdini Deus (1980:82-85) e Laura Tato Fontaíña (1999:19) consideraban que estes diálogos son obras teatrais. No entanto, o propio Leandro Carré Alvarellos mudará de postura en 1970, denominándoos “paliques” na copia dos textos que el mesmo realizou. Esta última elección semella a noso entender máis convincente, porque malia que Verdini Deus (1980:82) asegura que “parece que foron representados”, o certo é que da súa lectura non deducimos mecanismos que indiquen unha hipotética posta en escena.

Pouco sabemos sobre a biografía deste escritor. Na maior parte dos traballos arriba citados, así tamén en Aneiros (coord.) (2008:635), unicamente encontramos referencia á súa orixe dezá e á súa morte en 1858. Así mesmo, Leandro Carré sinala que foi “poeta popular de gran fecundia y disposición”. Deste xeito, podemos engadir o nome de Ramón Varela á listaxe de escritores desta época de vida pouco coñecida.

Unha vez feita esta breve introdución aclaratoria, xulgamos óptimo iniciarmos agora o comentario dos textos.

18.g.1) O Litigante Labrador:

Tense falado en varios traballos precedentes da posibilidade de ser *O Litigante Labrador* unha variante da obra *O Preiteante Gallego. Relación que un Litigante Chamado Farruco, Fay ó Cura da sua Parroquia, do que lle Sucedeu no Tribunal da Cruña, ó Ano de Mil Oito Centos Trinta é Sete*. Desta maneira Ramón Mariño Paz (vid. Aneiros, R.; 2008:411) barrallou a posibilidade de que *O Litigante Labrador* “nacesse como unha escrituración dunha versión d’*O preiteante* coñecida a través da transmisión oral”. *O Preiteante Gallego...* foi publicado no *Álbum de la Caridad* (onde Antonio de la Iglesia atribúe o texto a Xoán Gómez del Ferrol) e en forma de folleto na pontevedresa Imprenta de Rogelio Quintans, a cal segundo o propio Mariño Paz mantivo actividade

¹⁴² Porén, oito anos despois xa deberían ter estes autores constancia da conservación dos diálogos, xa que non ofrecen ese dato. vid. Lourenzo, M. e F. Pillado Mayor (1987:156).

comercial entre 1874 e 1900. Ramón Varela faleceu, como xa dixemos, en 1858, polo que a súa versión ten que ser anterior forzosamente á do *Álbum de la Caridad*, publicado, como é ben sabido, en 1861. Esta é a conclusión á que chegou Leandro Carré Alvarellos nunha nota que encabeza un caderno onde figuran as respectivas copias d'*O Litigante Labrador* e *Conversa entre os Arrieiros...*¹⁴³ Expresaba o citado estudoso:

El autor de las dos composiciones que figuran bajo esta cubierta sábese fué D. Ramón Varela Vahamonde, poeta popular de gran facundia y disposición, natural del valle de Deza y fallecido en su casa de San Román de Santiso el año 1858; debiendo tener presente el señor Murguía, respecto a la de "El litigante labrador", que en el Album de la Caridad, o Juegos Florales, de La Coruña, año 1861, aparece con la firma de F. G. del Ferrol esta misma composicion, bien que incompleta y un tanto disfrazada.

Alude Leandro Carré a Murguía porque el mesmo encontrou as obras entre os papeis do insigne historiador, cedéndollas posteriormente a Xoán Naya Pérez, bibliotecario da Real Academia Galega, quen á súa vez legou o caderno a Xosé María Álvarez Blazquez, quen non contradixo na portada do mesmo a atribución a Ramón Varela.

A noso entender, a opinión de Carré Alvarellos debe ser moi tida en conta. Así, xulgamos que non sería estraño que Gómez del Ferrol fixese unha versión da obra de Ramón Varela, o cal explica a similitude entre as dúas pezas.

Alén da integrante no citado caderno, comenta Mariño Paz (vid. Aneiros, R.; 2008:413) que existen tres copias máis manuscritas desta peza, unha da propiedade de Antón Santamarina e dúas custodiadas no arquivo da Real Academia Galega, sendo á súa vez unha delas datada sobre o ano 1860. Nós podemos indicar a existencia dunha quinta copia mecanoscrita propiedade de Xoán Carlos Verdini Deus, tal e como este nos indicou en Setembro de 2008.

Respecto á datación da obra, normalmente os estudosos que a ela se achegaron creron que foi escrita contra o 1837, utilizando como argumento da súa hipótese a referencia que encontramos no título completo do folleto

¹⁴³ O caderno, datado na Coruña en 1970, componse de trece folios mecanoscritos grampados. Custódiasse actualmente no arquivo da Real Academia Galega.

pontevedrés d'*O Preiteante Gallego*... Non temos argumentos para contradicir esta data como a posíbel de elaboración, sobre todo tendo en conta que todas as copias da versión de Gómez del Ferrol son posteriores a 1860.

18.g.1.1) Personaxes, acción, espazo, tempo e métrica:

N'*O Litigante Labrador* interveñen unicamente dous personaxes: o labrego Francisco e mais o crego. Destes será o primeiro quen leve o peso do diálogo co seu relato das desagradábeis experiencias que padeceu na Coruña, cidade á que acudiu coa intención de resolver un preito. O sacerdote, pola súa parte, escoita o labrador e intenta aconsellalo e reconfortalo. É significativo neste caso que o crego utilice como medio de expresión a lingua galega, pois con isto rompe a tendencia marcada polos diálogos de 1836. Con todo, cabe dicir que os eclesiásticos dos *Diálogos na Alameda* e da *Tertulia dos Concheiros* eran párrocos de cidade e que o da *Tertulia de Picaños* andaba en tratos co arcebispo, mentres que o da obra que agora nos ocupa é un crego de aldea, polo que a utilización do noso idioma non debeu responder tanto a unha superación dos prexuízos lingüísticos como a unha nova mostra de verosimilitude.

Referimos que se trata dun párroco de aldea porque dá a impresión de que a conversa transcorre nun territorio rural. No entanto, non podemos precisar un lugar aproximado en que dialogan os personaxes, pois só encontramos alusións á Coruña (e, dentro desta, aos microespazos de Portal Real, do Orzán e mais da igrexa de Santa Lucía) e a Poulo (situado no actual concello de Ordes), polo que só podemos dicir que Francisco viaxou cara ao Sur para chegar á súa casa. Non achamos, porén, a mesma imprecisión no relativo á unidade de tempo, xa que o texto indica de modo indirecto que Francisco pasou dous días e unha noite na Coruña e que debeu chegar á noitiña ao seu territorio de orixe, tal e como deducimos da seguintes palabras do párroco:

Home, hoxe has de cear aquí
que, anque lástima me dás,
divertíchesme esta noite
coas noticias que me trâs;
(...)

A peza parateatral principia coa chegada de Francisco á súa aldea e co encontro deste co crego. Vendo que o litigante labrador posúe un aspecto anímico deteriorado, e sabedor de que acudiu á Coruña por mor dun preito, o sacerdote solicítalle que narre os sucesos que viviu coa intención de realizar un sermón exemplarizante para o día de San Fernando (o cal nos sitúa nunha data próxima ao 30 de Maio) destinado a convencer os preiteantes dos inconvenientes que carream os litixios. No entanto, indica o campesiño que nada do que faga o crego vai evitar a existencia dos preitos, xa que:

(...) por moito que predique
non se lle han facer cargo
que pleitos e baraxenias
tráenlle o reino acabado;
(...)

E é que, como sinala Xosé Ramón Barreiro (vid. Aneiros, R.; 2008:413-414), a obra é unha “dura sátira contra o sistema xudicial” mais, asemade, “é unha prudente reflexión sobre a teima que tiñan os galegos de preitear”. Por tanto, queda implícita no texto unha certa vontade didáctica, xa que advirte o receptor sobre os perigos que poden ir aparellados aos litixios.

Inicia Francisco o relato das súas peripecias coruñesas aludindo a que xa foi estafado ao chegar á pousada en que se hospedou, pois pediu un azume de viño e, alén de pagalo a un prezo pouco razoábel, apenas puido tomar un vaso pequeno, xa que:

Esto de beber de estafa
en todas partes o fan;
mais alí, todos lle están
a ver se sacan a capo;
(...)

Desta maneira, non só encontramos no diálogo unha crítica sarcástica contra o sistema xudicial, senón tamén unha satanización xoco-seria da Coruña, sede da Real Audiencia.

Despois do incidente da bebida, dirixiuse Francisco á casa do procurador do seu avogado, “que aínda era home honrado;/mais tiña seis escribentes/que parecían seis diablos”. A equiparación dos escribáns con demos é claramente evidente, e a súa razón de ser radica no feito de que cada vez que labrador ía preguntar polo estado do seu preito os escribentes pedíanlle cartos para “ser en breve despachado”, co cal denunciase a corrupción dos membros da Xustiza que adiantan ou atrasan os litixios en función do diñeiro que reciben.

Acto seguido trasladouse Francisco á casa do avogado, quen lle exixiu seis ducados por un alegado composto por “un pliego de papel,/que a mitá estaba en blanco”. Nesta pasaxe da peza, non podemos evitar encontrarmos reminiscencias do *Diálogo entre Dominjos e Farruco...* (1813). Mais desta vez o escritor non só denuncia os emolumentos excesivos dos xurisconsultos, senón tamén a exixencia de regalos a cambio do seu traballo, o cal provoca que o labrador exclame:

(...)
mais se foran sabañós,
tercianas, e constipados,
eu lle los regalaría
pra que os levasen os diablos.
(...)

O carácter vingativo do labrador, do cal fará gala especialmente contra o final do diálogo, apréciase xa desde estes versos. Precisamente a causa deles desvía o crego o tema da conversa en dirección á reprobación dos seminaristas que acaban sendo leigos casados e con fillos, mais unha vez feito este inciso o campesiño reconduce inmediatamente o coloquio cara ao seu relato. Asegura que recibiu aviso polo procurador de que a parte contraria do preito estaba “s’empeñando e regalando/a quen mais lle acomodaba”, de xeito que conseguira “que o pleito se fallara/o outro día”, causa pola que o labrador ergueuse cedo á xornada seguinte e acudiu á Sala da Defensa para coñecer o resultado do ditame. Alén de encontrar “tanta xente alí esperando”, observou a chegada dos odores, “todos vestidos de negro”, de maneira que a cor das súas vestimentas caracteriza simbolicamente o papel que estes desenvolven

na Audiencia. Nese lugar soubo Francisco non só que perdera o litixio senón que ademais fora multado e apercibido, motivo polo cal (nun arrebatado de desesperación) quixo rachar o proceso. Nesta parte do diálogo encontramos mercé a unha longa enumeración de insultos unha reminiscencia do estilo de Frei Martín Sarmiento:

(...)
tratáronme de ruín,
de chulo, cornudo, gafo,
barba roxa, bocalán,
pernas tortas, malfalado,
mentireiro, palanquín,
pícaro, desvergonzado,
de modo que se mais chío,
(...)

O litigante finalizou por acatar a sentenza e pagar a multa. No entanto, acudiu a se queixar ante o oficial maior, a quen xa lle dera “mais de dous pesos e medio,/ moitos netos e cigarros”. Non obstante, o oficial soamente golpeou a Francisco, quen marchou correndo cara á Porta Real. Mais alí sufriu unha enorme indisposición, motivo polo que se retirou a un recuncho coa intención de defecar. En pleno acto, foi sorprendido por un garda, quen alén de lle obrigar a recoller as feces coa man e depositalas dentro da monteira (o cal supoñía unha forte humillación) para baleirala posteriormente no mar do Orzán, deulle unha malleira e sacoulle a única peseta que lle quedaba.

Sobresaltado e sen diñeiro, Francisco decidiu voltar á casa, mais antes pasou polo templo de Santa Lucía, onde pediu a esta santidade que aos membros da Audiencia “o demo lles limpe os ollos/ así como me limparon/ a miña bolsa dos cartos”. Neste sentido, a situación de *stress* padecida polo labrador foi tal que incluso cando chegou a Poulo miraba atrás mentres camiñaba porque imaxinaba que o perseguían pedíndolle cartos. E aínda por riba temía a reacción da súa esposa cando se decatase de que perdera o litixio e de que o diñeiro fora “roubado”, motivo polo que o crego comprométese a mediar ante a súa muller. Os preitos, pois, non traen máis que prexuizos, tal e como expresa Francisco na súa derradeira intervención, que funciona a modo de dito de autor:

Quen ten pleitos, ten a praga,
o demo mete na casa,
acaba con canto ten,
gasta sin son e sin tasa,
sáya ben ou saya mal,
os seus enseres arrasa;
e anque pareza que gana,
queda tan descamisado
e sale tan aburrido,
que pensando pôrse ben,
vese pobre e xiringado,
(...)

Sexa cal sexa a sentenza, os preitos sempre traen prexuízos e desenganos. Apreciamos aquí, xa que logo, unha especie de conclusión didáctica, mediante a cal o autor insiste en lle transmitir ao receptor a idea de que litigar só produce problemas.

Fica, por último, referirnos á métrica, cuxa análise neste caso non posúe demasiada complicación, pois articúlase o texto en romance octosílabo, malia que Xoán Carlos Verdini Deus (1980:84) advirte nalgúns ocasións o uso de redondillas.

18.g.2) *Conversa entre os Arrieiros...*:

Aínda que Verdini Deus (1980:83) considera que esta obra “cicais sexa un pouco anterior” a 1837, non encontramos nela indicios que nos permitan apoiar ou rexeitar esta hipótese. Se ben o asunto desta *Conversa entre os Arrieiros Cosme da Granxa, Marcos Rielo e Roque de Arán* é aínda máis simple que o d’*O Litigante Labrador*, isto non se reflicte no plano formal, onde Ramón Varela fixo alarde dun maior atrevemento, pois o diálogo “presenta pareados, redondillas, tercetos e sirventesios, amáis dun romance en que cambian as rimas que é a maior parte da peza” (Verdini Deus, X. C.; 1980:84).

Principia a obra con Cosme da Granxa e Marcos Rielo advertindo a chegada de Roque de Arán. É curioso que na súa primeira intervención Rielo efectúe unha cantiga (en que adianta o nome dos personaxes *in absentiae*) que poderíamos considerar como unha marca de espectacularidade, aínda que sexa a canción a reprodución do que “din” os chocallos que levan as mulas de

Arán. Este asegura que vai de camiño da taberna de Santiso para entregar unha encarga de viño, xa que alí:

Háiche cinco, ou seis, borrachos
que, se non beben de cote,
xuro á briós e meu capote,
que tolean dos mostachos,
e sonch'eles tan gabachos
coma o franchute mais ruín;
(...)

Repárese na alusión despectiva aos franceses, feito que demostra unha vez máis a consideración negativa que tiñan no imaxinario popular galego os nativos de Francia, desprezo que existía efectivamente en moi gran medida como unha inercia da Francesada, mais tamén pola lembranza da intervención dos *Cen Mil Fillos de San Luís*, tal e como demostran os *Diálogos na Alameda*.

Describirá a seguir Arán os bebedores por medio da enumeración de adxectivos, o cal remite outra volta ás reminiscencias sarmentinas que apreciabamos n' *O Litigante Labrador*. Isto infire ao texto unha andadura rápida, tal e como exemplifica o retrato do Forneirán:

(...) o palanquín
do Forneiro, ou forneiracho;
xa lle chaman o borracho,
fanfurríñas, mintireiro,
nugallán, cara de sacho,
pro él a todos ameaza
e todos fan bulra del,
por garnacho, cascabel,
por bisborra e boa peza.
(...)

Outros dos borrachos son Serafín (quen deixa que o Forneirán lle governe a casa a cambio de viño) e a súa muller, así tamén o Pereirolo, quen “en beber é doutor/e, metido a opositor,/chegaba pronto á arcebispo”. Igualmente, asegura Roque de Arán que este Pereirolo mantén relacións sexuais coa muller do taberneiro, xa que:

(...) deprende a habilidade
de gaiteiro, e din que toca,
sen escrupu, â taberneira
xa o fandango, xa a muiñeira,
estando ela moi contenta,

mentral-o larpán do home
coida que o viño está en venta.

Continúa o arrieiro a súa intervención referindo que aínda había alí outros alcohólicos (“que n’os digo por prudencia”) que o estafaron na sisa, de modo que debíanlle “o menos trint’e set’olas”, causándolle un prexuízo de trescentos reais (“entre mangas e riostras,/trecentos reás vöaron”).

Toma entón Cosme a palabra para lle aconsellar ao seu compañeiro que non volva a realizar tratos con borrachos, a quen lles presupón falta de honradez, pois asegura: “S’outra quérel-a sisa /pídell’aos homes honrados”. Clausúrase por fin a obra coa advertencia do autor (efectuada por medio de Rielo) ao receptor sobre a existencia de estafadores de viño en Santiso:

Deprendiches [Roque] á tua costa
pro sabe que hai en Santiso
xente qu’eso ben entende
e sirva a todos d’aviso.

Ao igual que acontecía con *O Litigante Labrador*, o carácter didáctico que posúe esta peza parateatral de Ramón Varela é incuestionábel.

19.g) Os diálogos en verso de Vicente Turnes:

Se ben Pablo Pérez Constanti (1992:81), como xa en varias ocasións referimos neste mesmo capítulo, atribuíu a Vicente Turnes as series de 1836 dos *Diálogos na Alameda* e da *Tertulia de Picaños*, o certo é que na actualidade os estudosos da nosa literatura unicamente achacan sen ningún tipo de discusión a este autor compostelán dous diálogos escritos en verso, tal e como adiantamos no apartado referente á obra destes escritor situado no capítulo deste traballo relativo á poesía.

Sen asinar e baixo o epígrafe “Poesía” apareceu no *El Eco de Galicia* do 15 de Novembro de 1851 o texto *Diego e Cristobo*. A súa adscrición ao xénero do diálogo non deixa dúbidas e autores precedentes, como Ricardo Carballo Calero (1983:21), xa consideraron esta peza como pertencente á mencionada forma literaria. Precisamente no mesmo lugar o investigador ferrolán non ofrecía ningunha hipótese de datación para este texto, estimando algúns

estudiosos que foi elaborado en 1840. Realmente este diálogo, precedido dun paratexto en español en que se advirte que a conversa foi concibida como contestación a unha persoa residente na Corte, semella recoller unha disputa típica entre moderados e progresistas derivada do comportamento de ambos os partidos durante un proceso electoral. Tanto en Marzo de 1840 como en Maio de 1851 foron celebradas eleccións, e non temos *a priori* ningún indicio que nos permita asegurar en que data foi deseñado. No entanto, Diego na súa primeira intervención diríxese ao seu compadre do seguinte xeito:

(...)
¿Seique ves oxe disposto
á escagallar á botada,
que amañei por ven de todos?

e, na frase que pecha o diálogo, o mesmo personaxe afirma:

Podes faser ó que gustes,
é pensar de calquer modo,
porque sea xa como queira
eu non che deiso ó meu choio.

Se temos en conta que Cristobo asegura nun momento dado que moitos dos integrantes do partido do seu compadre vendéronse ao “Rey de ouros”, e se lembramos que n’*O Seor Pedro* (1840) de Fernández Magariños existía unha equiparación entre moderados e carlistas (pois os dous, a seu parecer, eran diferentes tipos de servís), todo invita a pensar que o texto foi escrito durante a Década Moderada (1844-1854) e, por tanto, fóra do período que estamos a estudar. Alén disto, á parte desta edición de 1851 a conversa foi recollida no *Álbum de la Caridad*¹⁴⁴ (1861), en Antonio de la Iglesia (2006:179-181, I) e n’*O Galiciano* do 8 de Xuño de 1886. Todas as edicións do século XIX son, pois, posteriores a 1851, e non encontramos ningunha anterior a esta data, polo que non temos probas para considerar que o texto foi deseñado en 1840.

Tamén no *Álbum de la Caridad* apareceu o *Diálogo entre Silvestre Cajarabille e Domingo Magariños, Labradores e Veciños nas-suas respectivas Parroquias*, datada en 1845 mercé a un paratexto situado ao final do texto. Como indica Xosé Ramón Barreiro (vid. Aneiros, R.; 2008:499) trátase dun

¹⁴⁴ Será nesta obra onde se atribúa por primeira vez o texto a Vicente Turnes.

relato da situación de crise que estaba a vivir o país naquela altura. Denuncia o diálogo os prexuízos causados polas quintas e pola emigración (sendo aludida explicitamente a dirixida a Cádiz e Montevideo), as cales despoboan Galicia; a situación de miseria padecida polo campesiñado; o papel dos alcaldes, escribáns e comisionados; a abundancia de trabucos; os “amaños” realizados polos concellos,... Aínda así os personaxes teñen confianza na raíña Isabel II e culpan de toda aquela situación os que “están ò seu lado”. Por isto Silvestre e Domingo, nunha clara mostra de relixiosidade popular, manifestan ao final da peza a súa vontade de peregrinaren descalzos a San Campio e de lle ofrecerem unha misa ao santo a cambio dunha mellora na conxuntura económica.

Con isto finalizamos este breve retrato dos diálogos de Turnes, e tamén o capítulo presente. Este xénero parateatral contará con relativa vixencia durante a década de 1840, e incluso pertence a el boa parte dunha das mellores manifestacións literarias do período precursor: *A Gaita Gallega...* (1853) de Xoán Manuel Pintos. Mais falarmos disto suporía entrar noutro período, noutra historia.

H) CONCLUSIÓNS:

Normalmente, cando se traballa sobre literatura dos Séculos Escuros, é moi socorrida aquela frase de Manuel Ferreiro (1988:63) en que se manifestaba que nesta época máis que de literatura era preciso falar de escasas manifestacións literarias. Pouco podemos reprocharlle ao investigador lugués, pois no momento en que realizou o seu traballo non eran coñecidos moitos dos textos que agora temos ao noso dispor nin tampouco era sabido que moitas das ditas manifestacións non son illadas, tal e como demostran conexións literarias existentes sobre todo a partir do século XVIII. Son estas precisamente as que nos levan a crer na necesidade de matizar esta afirmación, aínda que recoñecemos que xa desde o século XVII existen relacións entre testemuños creados nesta centuria e textos posteriores. Xa apreciamos como existían fortes similitudes entre *A Contenda dos Labradores de Caldelas* (1671) de Gabriel Feixoo de Araújo e o anónimo *Entremés do Portugués*, ou entre a *Memoria da fundación da Confraría de Cambeadores e Ó Apóstol Santiago. ¡Viva!* (1801), até o punto de que unha parte do segundo constitúe unha versión libre do primeiro. E así mesmo as conexións desta *Memoria da fundación da Confraría de Cambeadores* e da *Historia de Don Servando* coa prosa medieval, concretamente e de forma respectiva coa *Historia Iriense* e coa afonsina *Primeira Crónica General de España*, fannos pensar non só na existencia dunha literatura galega dos Séculos Escuros e do Prerrexurdimento, senón tamén nunha literatura que, como a de calquera outra época, foi construída non de xeito espontáneo e illado, senón alicerzada pola sólida base da tradición.

Mais estas relacións literarias son máis frecuentes na poesía do século XVIII, sobre todo nos autores que seguen a estela de Diego Antonio Zernadas e Castro, iniciador do que poderíamos denominar Prerromantismo galego, movemento literario bastante tímido no noso país. E con todo foi, xunto co Barroco, un dos máis consolidados. Contamos igualmente con poemas renacentistas (os de Diogo Bernardes e a *Cançon Galega en loor de D. Diego das*

Mariñas Parragués), de reminiscencia neoclásica (nun dos sonetos escritos por Arias Teixeira ou no primeiro poema galego conservado de Pardo de Andrade) ou románticos (a cargo de Nicomedes Pastor Díaz). Aínda así non podemos falar dun movemento neoclásico galego, e o romántico en Galicia en todo caso existe no Período Precursor e na época do Rexurdimento e non no Prerrexurdimento. Pola súa parte, no noso país a literatura do Renacemento non podemos considerala abundante á vista dos textos conservados que nela fican integrados, malia que aos testemuños poéticos renacentistas habería que engadir o *Diálogo de Alberte e Bieito*.

Por outra banda, reparemos que na relación de movementos literarios anteriormente efectuada non foron citados exemplos relativos á prosa, aos vilancicos ou ao teatro, xéneros que xunto cos diálogos (se exceptuamos o elaborado na Corte poética de Diego Sarmiento de Acuña) semellan tomar o seu propio camiño, sen participar de modo claramente definido en ningunha das estéticas mencionadas.

Outra das conclusións que poderíamos tirar do estudo da literatura galega desta fase podería resolver a dúbida de se a ruptura no noso sistema literario mediante a Idade Media e o Rexurdimento foi brusca ou gradual. A noso modo de ver o esvaecemento progresivo é patente tendo en conta non só a existencia de figuras e temas medievais nos poemas de Diogo Bernardes ou nalgúns vilancicos do século XVII, senón tamén a xa mencionada relación entre as falsificacións seiscentistas e algúns escritos galegos elaborados con anterioridade a finais do século XV. Igual de progresiva podemos considerar a recuperación literaria, que principia coa abundancia do século XVII (principalmente no xénero dos vilancicos), decae a principios do XVIII e recupérase para non parar na segunda metade da Centuria das Luces. Ben é certo que as circunstancias políticas frearon a nosa prosperidade literaria medieval, mais non puideron impedir que algúns dos escritores naturais de Galicia continuasen a crear e a publicar na lingua nativa do seu territorio de

orixe. De todos os modos cómprenos neste punto especificar por unha parte que moitos dos textos galegos deste período saíron de prelos emprazados fóra do país (sobre todo madrileños e andaluces), e pola outra que os galegos e galegas desta altura (agás excepcións) non foron afervoados cultivadores das letras españolas ou latinas, de aí que Lope de Vega compuxese aqueles versos de *El Laurel de Apolo* que tanto incomodaban a Antonio Rey Soto (bo coñecedor de parte da nosa poesía do século XVII) e que rezaban:

Galicia, nunca fértil de Poetas
mas si de casas nobles,
ilustres capitanes y letrados,
(...)

Estas dúas causas son sen dúbida dous dos principais motivos do esmorecemento do esplendor medieval, se ben é certo que as dúas derivan da escaseza de mecenados (quer a Coroa ou a Igrexa, quer nobres ou burgueses) que impulsasen a escrita no idioma galego.

En franca relación cos versos de Lope de Vega arriba extractados, podemos aludir ao feito de que a literatura desta época supón unha fonte de coñecemento tanto da visión que os foráneos tiñan de Galicia como da perspectiva que os nosos conterráneos tiñan de si mesmos. E en relación a este último aspecto perde forza o tópico da xeneralización do denominado complexo de auto-odio, pois observamos como un número considerábel de escritos literarios combate os prexuízos existentes sobre os galegos e perseguen de modo claro a dignificación do país. Non temos máis que pensar para corroborar isto nos entremeses conservados, na *Historia de Don Servando*, no sarmentino *Coloquio de 24 Gallegos Rústicos*, nas *Proezas de Galicia* de Fernández de Neira ou no *Artículo comunicado* de Xan de Mingucho, entre outros.

Non queremos encerrar estas conclusións sen nos referir brevemente á conexión patente entre a investigación da literatura dos Séculos Escuros e do Prerrexurdimento e a da Historia, até o punto de que a relación entre ambas

as disciplinas é constante. Non podemos obviar que moitos dos escritores desta época exerceron de improvisados cronistas ao darnos noticia directa de feitos históricos determinados, mais tampouco que a partir da literatura desta fase podemos extraer datos fundamentais para o estudo da intrahistoria, tales como a opinión que os galegos tiñan de determinados reis, a relación de Galicia con Portugal ou Francia, as consecuencias sobre a poboación das guerras ou das loitas políticas do século XIX... Evidentemente esta vinculación entre a literatura e a Historia non é exclusiva nin de Galicia nin deste período, mais nel adquire un valor incuestionábel.

BIBLIOGRAFÍA:

- ALÉN GARABATO, C. (1996): *El Texto Propagandístico en Occitano durante la Revolución Francesa. La Producción Tolosana*, Tese de Doutoramento dirixida pola profesora Dra. Dña. Mercedes Brea López, Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- ALLEGUE, P. (2001): *Frei Martín Sarmiento. Pensador, Crítico, Científico, Filólogo, Educador*, Vigo: Ir Indo.
- _____ (2003): "Máis sobre as Luces e Sarmiento: ¿Primitivismo sentimental e civilización gobernada pola forza do dereito?", in *II Memorial Filgueira Valverde. Estudos sobre Frei Martín Sarmiento*, Pontevedra: Cátedra Filgueira Valverde; p.p.: 7-26.
- ALONSO DE LA TORRE, J. R. (1994): "Las Bases de la música nacionalista: En la Facultad de Historia de la universidad compostelana se estudian los villancicos gallegos de los siglos XVIII y XIX", in *Aula Magna*, nº 7, p.p.: 8-9.
- ALONSO, D. e C. BOUSOÑO (1970 [1951]): *Seis Calas en la Expresión Literaria Española: Prosa, Poesía y Teatro*, Madrid: Gredos.
- ALONSO MONTERO, X. (1981): *Escritores: Desterrados, Namorados, Desacougantes, Desacougados...*, Sada: Edición do Castro
- _____ (1993): *Estudio Literario das Festas Minervais Compostelanas de 1697*, Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- ALVAR, C., NAVARRO, J. C. e R. NAVARRO (1997): *Breve Historia de la Literatura Española*, Madrid: Alianza Editorial.
- ÁLVAREZ, R. (2008): "Denuncia pública e autor anónimo: O Diálogo dos Esterqueiros (1807)", in *Axeitos*, X.L., E. Grandío e R. Villares (eds.): *Homenaxe a Xosé Ramón Barreiro Fernández*, Compostela: Consello da Cultura Galega: Universidade de Santiago de Compostela; p.p.: 953-972.
- ÁLVAREZ, R. e X. L. RODRÍGUEZ MONTEDERRAMO (2002): "O Diálogo de Alberte de Bieito. Dramaturxia, elites letradas e escrita en galego a fins do século XVI" in *Boletín da Real Academia Galega*, A Coruña, nº 363; p.p.: 241-311.

- _____ (2003): “Escrita poética a fins do século XVI: a *Canción Galega en Loor de D. Diego das Mariñas Parragués*”, in *Boletín da Academia Galega*, A Coruña, nº 364; p.p.: 249-305.
- _____ (2006): “Un prego solto en galego en defensa do liberalismo: A *Parola Poléteca de 1822*”, in *Boletín da Real Academia Galega*, A Coruña, nº 367; p.p.: 141-194.
- ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, X. M.^a (2008 [1951]): “Limiar”, in Díaz, N. P. : *Poesías Galegas. Égloga de Belmiro e Benigno. A Alborada*, edición facsimilar, Homenaxe do Consello da Cultura Galega a Xosé María Álvarez Blázquez; Compostela: Consello da Cultura Galega.
- _____ (1959): *Escolma de Poesía Galega. II. A Poesía dos Séculos XIV a XIX (1354-1830)*, Vigo: Galaxia.
- _____ (1965): “Literatura popular gallega en torno a Pardo de Cela”, in *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XX, p.p.: 350-378.
- ANCA CASAL, M.^a X. (1998): “Dous vilancicos mindonienses de finais dos séculos escuros, edición crítica”, in Parrilla, C. *Et alii: Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos (A Coruña, 25-28 de setembro de 1996)*, A Coruña: Universidade da Coruña, p.p.: 85-95.
- ANEIROS, R. (coord.) (2008): *Papés d’Emprenta Condenada. A Escrita Galega entre 1797 e 1846. I*; edición dos textos, fichas introdutorias e notas de Ramón Mariño Paz; notas histórico-biográficas de Xosé Ramón Barreiro Fernández; Compostela: Consello da Cultura Galega.
- ANEIROS, R. e X. LÓPEZ GARCÍA (2005): “Las fórmulas dialogadas en los orígenes del periodismo en lengua gallega”, in *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, Madrid, n.º 11, p.p.: 223-242.
- ANÓNIMO (1861): “Proclama na Guerra da Independencia por un labrador que foy sarxento ós soldados do novo alistamento”, *Galicia. Revista Universal de este Reino*, Ano II, nº 16, páx. 254.
- _____ (1978): “Vilancicos da Catedral de Mondoñedo”, in *Grial*, Vigo, nº 62, p.p.: 453-457.

- _____ (1981): “Poesía galega nas loitas políticas do XIX”, in *Grial*, Vigo, nº 71, p.p.: 102-104.
- _____ (1985): “Entremés del Portugués (texto)”; in Pensado, J. L.: *El Gallego, Galicia y los Gallegos a través de los Tiempos (Ensayos)*, A Coruña: La Voz de Galicia; p. p.: 311-320.
- As Mulleres na Obra de Frei Martín Sarmiento (1695-1772)*, Compostela: Servicio Galego de Igualdade-Xunta de Galicia, 2002.
- AXEITOS, X. L. (1982): “Limiar”, in Axeitos, X. L. (ed.): *As Coplas Galegas do Padre Sarmiento*, Sada: Edicións do Castro, p.p.: 7-12.
- AZEVEDO FILHO, L. DE A. (1985): *Lírica de Camões I. História, Metodologia, Corpus*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BALDOMIR CABANAS, X. X. (2007a): “Proposta de periodización para o Teatro Galego” in Evans, J. et alii (eds.): *Mocidade Investigadora Galega-Mig 2007*, Compostela: Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Xuventude e Solidariedade, Rianxo: IGESIP. p. p.: 279-285.
- _____ (2007b): “Unha aproximación ao *Entremés do Portugués*” in Evans, J. et alii (eds.): *Mocidade Investigadora Galega-Mig 2007*, Compostela: Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Xuventude e Solidariedade, Rianxo: IGESIP. p. p.: 287-293.
- _____ (2008a): “Lectura d’A *Contenda dos Labradores de Caldelas* en relación cos feitos históricos que nela se reflicten”, in *Murguía. Revista Galega de Historia*, nº 15-16, Xaneiro-Agosto de 2008; p.p.: 75-89.
- _____ (2008b): “*Conversa no Adro. Constitucionalismo e Liberalismo nun diálogo parateatral de 1813*”, in Portillo Valdés, J. M.^a et alii: *Actas das Comunicacións ó Congreso A Guerra da Independencia e o Primeiro Liberalismo en España e América*, Compostela: Cátedra Juana de Vega, Universidade de Santiago de Compostela e Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales; p.p.: 105-111.
- BARREIRO de W., B. (2008 [1885]): *Bruxos e Astrólogos da Inquisición de Galicia. E o Famoso Libro de San Cibrán*, edición de Clodio González Pérez, Noia: Toxosoutos.

- BARREIRO FERNÁNDEZ, X. R. (1997): *O Liberalismo Coruñés: A Segunda Xeración (1823-1846). Discurso Lido na Recepción Pública do 14 de Febreiro de 1997 por Don Xosé Ramón Barreiro Fernández e Resposta de Don Xesús Alonso Montero*, A Coruña: Real Academia Galega.
- _____ (2000): “A esaxerada vida de Antonio Benito Fandiño”; in Fandiño, A. B.: *A Casamenteira*, introdución de Barreiro, X. R., Tato, L. e C. Blanco; Ourense: Edicións Linteo; p.p.: 15-35.
- _____ (2007a): *Historia Política da Galicia Contemporánea. Volume I: A Transición Política (1789-1833)*, tomo XI; in Barreiro Fernández, X. R. e R. Villares (coord.): *A Gran Historia de Galicia*, 32 tomos, A Coruña: La Voz de Galicia.
- _____ (2007b): *Historia Política da Galicia Contemporánea. Volume II: De Isabel II á Restauración (1833-1874)*, tomo XI; in Barreiro Fernández, X. R. e R. Villares (coord.): *A Gran Historia de Galicia*, 32 tomos, A Coruña: La Voz de Galicia.
- _____ (2008): “O primeiro liberalismo galego (1808-1814)”, in Portillo Valdés, J. M.^a et alii: *A Guerra da Independencia e o Primeiro Liberalismo en España e América*, Compostela: Cátedra Juana de Vega, Universidade de Santiago de Compostela e Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales; p.p.: 219-241.
- _____ (2009): *Historia Social da Guerra da Independencia en Galicia*, Vigo: Xerais.
- BARRIOCANAL LÓPEZ, Y. (1997a): “Relacións de festas. Testemuños perennes da memoria celebrativa na Galicia do Antigo Réxime”, in Gómez Tonel, J. (Coord.) (1997 [1612]) : *Relación de las Exequias que Hiço la Real Audiencia del Reyno de Galicia a la Majestad de la Reyna D^a Margarita de Austria, Nuestra Señora*; edición facsimilar; Compostela: Xunta de Galicia, p.p.: 13-29.
- _____ (1997b): “Relacións das Exequias de Margarida de Austria, celebradas pola Real Audiencia na Coruña”, in Gómez Tonel, J. (Coord.) (1997 [1612]) : *Relación de las Exequias que Hiço la Real Audiencia del Reyno*

- de Galicia a la Majestad de la Reyna D^a Margarita de Austria, Nuestra Señora;* edición facsimilar; Compostela: Xunta de Galicia, p.p.: 31-43.
- BAZÁN BENAVIDES, A. (1723): *Sagradas Flores/ del/ Parnaso,/ Consonancias Métricas/ de la Bien Templada Lyra/ de Apolo,/ que a la Reverente,/ Catholica Acción,/ de Aver Ido Acompañando/ Sus Magestades/ al SS.^{mo} Sacramento,/ que Iba a Darse por Viatico/ à vna Enferma,/ el día 28. de Noviembre/ de 1722. Cantaron los Mejores Cisnes/ de España./ Dédicase, y Conságrase/ a la Reyna de las Españas Nuestra,/ Señora, Doña Isabel de Farnesio (Que Dios Guarde.)/ Por Mano/ del Excelentísimo Señor Don Alvaro/ Bazàn Benavides, Marquès de Santa Cruz, Mayordomo/ Mayor de la Reyna Nuestra Señora, &c., Madrid: Imprenta de Juan Ariztia.*
- BERNAL, A. M. (2007): *Monarquía e Imperio*, in Fontana, J. e R. Villares (dirs.): *Historia de España*, volume 3, Barcelona: Crítica-Marcial Pons.
- BLANCO, C. (2000): "Contra casar sen amor: A casamenteira, O chufón e Pimpinela", in Fandiño, A. B.: *A Casamenteira*, introdución de Barreiro, X. R., Tato, L. e C. Blanco; Ourense: Edicións Linteo; p.p.: 85-104.
- BLANCO, D. (1996): *Escolma de Literatura Popular Galega*, Vigo: A Nosa Terra.
- _____ (2000): "Manifestacións literarias e literatura popular entre os séculos XVI e XVIII", in Tarrío, A. (coord.): *Galicia. Literatura: Os Séculos Escuros. O Século XIX*, A Coruña, Hércules de Ediciones; p.p.: 24-75.
- BOUSOÑO, C. (1970 [1952]): *Teoría de la Expresión Poética*, 2 tomos, Madrid: Editorial Gredos.
- BOUZA-BREY, F. (1945): "Don Fabián Pardiñas Villardefrancos, poeta gallego del siglo XVII", in *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 3, p.p.:331-354.
- BOUZA-BREY, F. (1953a): "Limiar", in Feixoo de Araúxo, G. : *Entremés famoso sobre da pesca no río Miño*, Vigo: Edicións Monterrey.
- _____ (1953b): "El tema rosaliano de *negra sombra* en la poesía compostelana del siglo XIX", in *Cuadernos de Estudios Gallegos*, tomo VIII, p.p.: 227-278.

- _____ (1958): “Os vilancicos galegos cantados na catedral de Santiago no século XVIII e algunhas novas biográficas do poeta Parceró”, in *Boletín de la Real Academia Gallega*, A Coruña, nº 327-332, p.p.: 3-9.
- _____ (1982a): “Teatro de carnaval de Galicia”, in *Etnografía y Folklore de Galicia* (2), edición preparada por José Luis Bouza Álvarez; Vigo: Xerais; p.p.: 197-209.
- _____ (1982b): “Villancicos gallegos en los templos de Castilla en el siglo XVII”, in *Etnografía y Folklore de Galicia* (2), edición preparada por José Luis Bouza Álvarez; Vigo: Xerais; p.p.: 283-289.
- BUESCU, M.^a L. CARVALHÃO (1994): *História da Literatura*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CAAMAÑO GESTO, J. M. (2007): *A Conquista Romana. Volume I. Ocupación do Territorio e Cultura Material*, tomo III; in Barreiro Fernández, X. R. e R. Villares (coord.): *A Gran Historia de Galicia*, 32 tomos, A Coruña: La Voz de Galicia.
- CAGIAO VILA, P. e M.^a L.^a J. PAZOS PAZOS (2007): *Galicia e o Mundo Colonial Americano. Volume I: Galegos en Indias (séculos XVI-XVII)*, tomo IX; in Barreiro Fernández, X. R. e R. Villares (coord.): *A Gran Historia de Galicia*, 32 tomos, A Coruña: La Voz de Galicia.
- CAMPAL FERNÁNDEZ, J. L. (2008): “Versos antinapoleónicos en la prensa asturiana”, in Portillo Valdés, J. M. *et alii*: *Actas das Comunicacións ó Congreso A Guerra da Independencia e o Primeiro Liberalismo en España e América*, Compostela: Cátedra Juana de Vega, Universidade de Santiago de Compostela e Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales; p.p.: 83-87.
- CAPARRÓS ESPERANTE, L. (2000): “Nicomedes Pastor-Díaz y Corbelle”, in González Herrán, J. M. (coord.): *Galicia. Literatura: Escritores Galegos na Literatura Española*, p.p.: 196-219.
- CARBALLO, F. (1997): “Idade Moderna”, in V.V.A.A.: *Historia Xeral de Galicia*, Vigo: A Nosa Terra; p.p.205-272.

- CARBALLO CALERO, R. (1979): *Libros e Autores Galegos (Dos Trovadores a Valle-Inclán)*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- _____ (1981 [1963]): *Historia da Literatura Galega Contemporánea*, Vigo: Galaxia; 3ª edición.
- _____ (1983): "Diálogos gallegos de tradición renacentista (1810-1837)", in *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, nº 5, Madrid; p.p.: 13-21.
- _____ (1985): *Un Diálogo Gallego de 1837*, Granada: Universidad de Granada.
- CARO BAROJA, J. (1992): *Las Falsificaciones de la Historia (en Relación con la de España)*, Madrid: Seix Barral.
- CARRÉ ALDAO, E. (1903): *La Literatura Gallega en el Siglo XIX*, A Coruña: Librería Regional de Carré.
- CARRÉ ALDAO, U. (2006 [1903]): *Memoria Crítico-Bibliográfica sobre el Teatro Regional Gallego*, edición e notas de Xoán López Viñas, A Coruña: Biblioteca-Arquivo "Francisco Pillado Mayor" da Universidade da Coruña.
- _____ (1911a): *Literatura Gallega*, Barcelona: Maucci.
- _____ (1911b): "Nicomedes Pastor Díaz", in *Boletín de la Real Academia Gallega*, , A Coruña , nº 50, p.p.: 27-31.
- _____ (1916a): "El precursor de los periodistas coruñeses. Manuel Pardo de Andrade", in *Boletín de la Real Academia Gallega*, , A Coruña, n.º 102 (p.p. 132-136) e n.º 103 (p.p. 153-154).
- _____ (1916b): "De nuestro pasado literario. Una poetisa gallega del siglo XVI", in *Boletín de la Real Academia Gallega*, , A Coruña, n.º 110 (p.p. 39-42), n.º 111 (p.p. 73-77) e n.º 112 (p.p.:105-110).
- CARRÉ ALVARELLOS, L. (s. d.): "Literatura Galega. Teatro", in *Céltica. Cadernos de Estudos Galego-Portugueses*, Porto, caderno 3.º, p.p.: 166-174).

- CARREIRA ANTELO, X. M. (1987): "Os "Vilancicos de galegos" na liturxia do nadal nas eirexas ibéricas e americanas nos séculos XVI ao XVIII", in *Cadernos da Escola Dramática Galega*, nº 68, p.p.: 1-15.
- CARVALHO CALERO, R. (1984): "Conjecturas sobre a autoria dos diálogos compostelanos de principios do século XIX", in *Actas do I Congreso Internacional da Língua Galego-Portuguesa na Galiza*, A Coruña: AGAL; p.p.: 721-730.
- CASARES, C. (2001): *A Vida do Padre Sarmiento*, Vigo: Galaxia.
- CASTRO, A. PINTO DE (1985): "Nota introdutória", in Bernardes, D.: *Rimas Várias. Flores do Lima*, reprodução fac-similada da edição de 1597, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CÁTEDRA DE LINGÜÍSTICA E LITERATURA GALEGA DA UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA (1976): *Prosa Galega. III. Do Trovadorismo ó Neoclasicismo*, Vigo: Galaxia.
- CERNADAS Y CASTRO, D. A. (1988 [1778-1781]): *Obras del Cura de Fruíme*, sete tomos, edición facsimilar, Lugo: Editorial Alvarellos.
- CHACÓN, R. (1986): "Os primeiros texto sen prosa. Tres novos textos", in *Grial*, Vigo, n.º 93; p.p.: 349-364.
- CHAO ESPINA, E. (1995 [1949]): *Pastor Díaz dentro del Romanticismo*, Viveiro: Instituto de Estudios Viveirenses.
- CHEVALIER, J. e A. GHEERBRANT (1982 [1969]): *Dictionnaire des Symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Paris: Éditions Robert Laffont S.A et Éditions Jupiter.
- CIRLOT, J. E. (1997 [1969]): *Diccionario de Símbolos*, Madrid: Ediciones Siruela.
- CONTRERAS, J. (1982): *El Santo Oficio de la Inquisición en Galicia (1560-1700). Poder, Sociedad y Cultura*, Madrid: Akal Editor.
- COROMINAS, J. e J. A. PASCUAL (1991 [1980]): *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid: Gredos.

- CORTIJO OCAÑA, A. (2001): "Un texto descoñecido do século XVI: a *Comedia de la invención de la sortija* da Brancroft Library (Berkeley)", in *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, p.p.: 17-49.
- COSTA RICO, A. (2002): *Sarmiento. Vida e Obra*, Vigo: Xerais.
- COTARELO VALLEDOR, A. (1926): "Un vilancico galego no ano 1818", in *Nós*, n.º 31, páx.: 8.
- COTARELO VALLEDOR, A. (1931): "Letrilla gallega de 1829", in *Boletín de la Real Academia Gallega*, tomo XX; A Coruña, p.p: 239-242.
- COUCEIRO FREIJOMIL, A. (1951-1954): *Diccionario Bio-Bibliográfico de Escritores Gallegos*, 3 vols., Compostela: Bibliófilos gallegos.
- DASILVA, X. M. (2000): "Os sonetos de Camões em galego são camonianos e galegos? Estado hodierno da questão", in Rodríguez, J. L.: *Homenaxes. Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, volume II, Compostela: Parlamento de Galicia, Universidade de Santiago de Compostela, p.p.: 179-203.
- D[EAÑO] G[AMALLO], C. (1974): "Judíos", in *Gran Enciclopedia Gallega*, volume XVIII; Xixón: Silverio Cañada; p.p.: 120-123.
- DÍAZ, N. P. (1911 [1846]): "Discurso pronunciado por D. Nicomedes Pastor Díaz en el Liceo de la Coruña en 1846", in *Boletín de la Real Academia Gallega*, A Coruña, n.º 50, p.p.: 37-43.
- DÍAZ, N. P. (2008 [1951]): *Poesías Galegas. Égloga de Belmiro e Benigno. A Alborada*, edición facsimilar, Homenaxe do Consello da Cultura Galega a Xosé María Álvarez Blázquez; Compostela: Consello da Cultura Galega.
- D[OVARRO] P[AZ], X. Mª. (1984): "Pardo de Andrade, Manuel", in *Gran Enciclopedia Gallega*, volume XXIV; Xixón: Silverio Cañada; p.p.: 24-26.
- _____ (1988): "Prensa e literatura galega no XIX", in Carballo Calero, R. et alii: *A Nosa Literatura. Unha Interpretación para Hoxe I*, Sada: A. C. "Alexandre Bóveda", p.p.: 65-84.

- _____ (2000a): “O nacemento dunha literatura”, in Tarrío, A. (coord.): *Galicia. Literatura: Os Séculos Escuros. O Século XIX*, A Coruña, Hércules de Ediciones; p.p.: 90-109.
- _____ (2000b): “Vicente Turnes e a poesía áulica”, in Rodríguez, J. L.: *Homenaxes. Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, volume II, Compostela: Parlamento de Galicia, Universidade de Santiago de Compostela, p.p.: 205-212.
- _____ (2004): “De vodas reais e o levantamento de 1846: un poema inédito de Alberto Camino”, in Álvarez, R. e A. Santamarina (eds.): *(Dis)curso da Escrita. Estudos de Filoloxía Galega Ofrecidos en Memoria de Fernando R. Tato Plaza*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, p.p.: 111-122.
- DOBARRO PAZ, X. M.^a et alii. (1988): *Literatura Galega. Séculos Escuros e Rexurdimento*, A Coruña: Vía Láctea.
- DOMÍNGUEZ, A. (1997): *Historia Universal. Edad Moderna*, Barcelona: Vicens Vives.
- DURÁN DE PORRAS, E. (2008): *Galicia, The Times y la Guerra de la Independencia. Henry Crabb Robinson y la Corresponsalía de The Times en A Coruña (1808-1809)*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- EGIDO LÓPEZ, T. (2002 [1971]): *Opinión Pública y Oposición al Poder en la España del Siglo XVIII*, Valladolid: Universidad de Valladolid, Fundación Española de Historia Moderna.
- EIROA, S. (2003): “Estudio de *Mari Hernández, la Gallega*”, in Molina, T. de: *Mari Hernández, la Gallega*, Navarra: Instituto de Estudios Tirsianos; p.p.: 13-84.
- El Clarín de la Fama y Cithara de Apolo. Con Métricos Rasgos a las Reales Fiestas, que el Felicísimo Nacimiento de el Príncipe N. Señor Luis Jacobo Primero el Deseado Executó la Esclarecida y Nobilísima, y muy Leal Ciudad de Orense*, Compostela: Imprenta de Antonio Aldemunde, 1708.

- FANDIÑO, A. B. (2000 [1949]): *A Casamenteira*, introdución de Barreiro, X. R., Tato, L. e C. Blanco; Ourense: Edicións Linteo.
- FERNÁNDEZ PULPEIRO, J. C. (1981): *Apuntes para la Historia de la Prensa del Siglo XIX en Galicia*, Sada: Edicións do Castro.
- FERNÁNDEZ DEL RIEGO, F. (1995 [1981]): *Historia da Literatura*, Vigo: Galaxia.
- _____ (2002): "Proloquio", in Pardo de Neyra, X. : *O labor lírico do ilustrado Cura de Fruíme. Textos galegos de Zernadas y Castro*, Compostela: Laiovento; p.p.: 13-16.
- F[ERREIRO], M. (1974a): "Feixóo de Araúxo, Gabriel", in *Gran Enciclopedia Gallega*, volume XI; Xixón: Silverio Cañada.
- _____ (1974b): "Gómez Tonel, Juan" in *Gran Enciclopedia Gallega*, volume XI; Xixón: Silverio Cañada; páx. 80.
- _____ (1988): "Unha ruptura na literatura galega. Os séculos Escuros", in Carballo Calero, R. *et alii* : *A Nosa Literatura. Unha Interpretación para Hoxe I*, Sada: A. C. "Alexandre Bóveda", p.p.: 45-64.
- _____ (1996): "O portugués como ficción dramática (A fronteira lingüística no entremés *A Contenda dos Labradores de Caldelas* [1671])", in *Actas del Congreso Internacional Luso-Español de Lengua y Cultura en la Frontera II*, Cáceres: Universidad de Extremadura, p.p.: 9-19.
- FERRO COUSELO, J. (1972): "«Gente llana con ventura». Los Boanes", in *Boletín Auriense. Arqueología, Historia, Etnografía*, Ourense, tomo II; p.p.: 7-73.
- Fiestas/ Compostellanas,/ con que la Siempre Grande, Muy Noble,/ y Leal Ciudad de/ Compostella/ Celebrò en este Religiosissimo Convento/ de Nuestra Señora de Bonaval, la Canonizacion/ del Maximo Pontifice/ San Pio Qvinto,/ Cuchillo de los Herejes, Terror de los Sarracenos,/ Esclareçido Hijo del Gloriosissimo P. y Patriarcha/ Santo Domingo de Guzman, Fundador del/ Sagrado Orden de Predicadores./ Dedicadas esta Comvnidad al Illos-/trissimo, y Reverendissimo Señor, el Señor/ D. Fr. Antonio de Monroy/ Arzobispo de Santiago,*

- etc./Maestro General que Fuè/ de dicha Religion, Compostela: Antonio Pedache, 1715.*
- *Fiestas Mineroales y/ Aclamación Perpetua de las Musas à/ la Inmortal Memoria de el Ilus-/trissimo y Excelentissi-/mo Señor/ D. Alonso de Fonseca/ El Grande,/ Arzobispo de Toledo, y de Santiago,/ por/ su Escuela, y Vniversidad,/ que/ Afectuosamente las Consagra, Dedi-/ca y Ofrece, al Excelntíssimo Señor Conde de/ Monte-Rey, su Protector, Valedor/ y Mecenaz:/ Por Mano de el Doctor D. Ioseph Vare-/la y Vasadre, Rector de dicha Vniversidad, y Prior de la Santa y/ Apostolica Iglesia de el Señor Santiago: con Acuerdo de el/ Claustro; y por su comission; de el Secretario, que/ Obediente las Describe, Compostela: imprenta de Antonio Frayz, 1697.*
- *Fiestas Mineroales y Aclamación Perpetua de las Musas à la Inmortal Memoria de el Ilustrissimo y Excelentissimo Señor D. Alonso de Fonseca; edición facsimilar; Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1993.*
- FILGUEIRA VALVERDE, J. (1924-25): "Nuevos documentos para la Historia del Patronato Jacobeo. Unas décimas gallegas del siglo XVII. Intervención de la ciudad de Santiago", in *Boletín de la Real Academia Gallega, A Coruña*, tomo XIV, nº 165 (p.p. 189-196, 216-222, 240-244), nº 167 (292-300) e tomo XV, nº 169 (p.p. 14-18).
- _____ (1932): "Cancioneiriño de Compostela", in *Nós*, nº 103, Ourense; p.p.: 113-136.
- _____ (1966): "Sobre el *Cantar do Mariscal*. Otra versión con nuevos textos", in *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXI, p.p.: 72-80.
- _____ (1970a): "Para la Historia del Patronato Jacobeo", in *Historias de Compostela*, Vigo: Xerais; p.p.: 117-155.
- _____ (1970b): "«Fiestas Compostellanas» de San Pío V 1713", in *Historias de Compostela*, Vigo: Xerais; p.p.: 176-213.
- _____ (1979a): "Cernadas, o Cura de Fruime", in *Adral*, Sada: Ediciós do Castro; p.p: 365-368.
- _____ (1979b): "Tirar laranxas", in *Adral*, Sada: Ediciós do Castro; p.p.: 187-193.

- _____ (1982 [1942]): "Introducción y notas bibliográficas", in Sampedro y Folgar, C.: *Cancionero Musical de Galicia*, 2 volumes, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- _____ (1984): "Dona Maruxiña Isla Losada, musa dos 'ilustrados' de Galicia", in *Terceiro Adral*, Sada: Edicións do Castro; p.p.: 69-75.
- _____ (1989): "O Tío Marcos da Portela morreu en Monteporreiro en 1756", in *V Adral*, Sada: Edicións do Castro; p.p.: 170-173.
- _____ (1992): "Os Séculos Escuros: silencio nas letras e riqueza na poesía popular", in *Actas do I Congreso Internacional de Cultura Galega*, Compostela: Xunta de Galicia, p.p.: 401-408.
- _____ (1994a): *Fray Martín Sarmiento (1695-1772)*, A Coruña: Fundación "Pedro Barrié de la Maza.
- _____ (1994b): "Prologo", in Villanueva, C.: *Los Villancicos Gallegos*, A Coruña: Fundación "Pedro Barrié de la Maza"; p.p.: 11-16.
- _____ (1994c): "Un poeta rianxeiro do século XVII: Martín Torrado", in *Octavo Adral*, Sada: Edicións do Castro; p.p.: 18-20.
- _____ (2002): *Frei Martín Sarmiento*, Compostela: Xunta de Galicia.
- FONTANA, J. (2007): *La Época del Liberalismo*, in Fontana, J. e R. Villares (dirs.): *Historia de España*, volume 6, Barcelona: Crítica-Marcial Pons.
- FREIXEIRO MATO, X. R. (1996): *Os Séculos Escuros e a Ilustración Galega*, Vigo: A Nosa Terra.
- FREIXEIRO MATO, X. R. e L. TATO FONTAÍÑA (1996): "Os Séculos Escuros e a Ilustración Galega", in V. V. A. A.: *Historia da Literatura Galega I*, Vigo: ASPG/A Nosa Terra, p.p.194-224.
- GARCÍA CORTÉS, C. (2002): *O Cura de Fruíme, Diego Antonio Cernadas e Castro (1702-1777): Recuperación Biográfica, Catalogación da Obra Publicada, Antoloxía Poética Galega*, Compostela: Instituto Teolóxico Compostelano.
- _____ (2007): *María Francisca de Isla y Losada (1734-1808). Una Conexión Literaria en la Compostela de la Ilustración*, Cuadernos de Estudios Gallegos-Anexo XXXVIII, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas e Instituto de Estudios Gallegos "Padre Sarmiento".

- GARCÍA NEGRO, P. e A. GÓMEZ SÁNCHEZ (1996): *A Literatura Galega de Pre-Renacemento (1808-1863)*, Vigo: A Nosa Terra.
- GÓMEZ, J. (2000): *El Diálogo Renacentista*, Madrid: Ediciones del Laberinto.
- GÓMEZ TONEL, J. (coord.) (1997 [1612]) : *Relación de las Exequias que Hiço la Real Audiencia del Reyno de Galicia a la Majestad de la Reyna D^a Margarita de Austria, Nuestra Señora*; edición facsimilar; Compostela: Xunta de Galicia.
- GONZÁLEZ CABALLERO, M. (2008): *La Vida Musica len Santiago a Finales del Siglo XIX*, Compostela: Editora Alvarellos, Consorcio de Santiago.
- GUTIÉRREZ IZQUIERDO, R. (2000): *Lecturas de Nós. Introducción á literatura Galega*, Vigo: Xerais.
- HUERTA Y VEGA, F. X. M. (2005 [1736]): *Anales/ de el Reino/ de Galicia/ Tomo Segundo./ Dedicale/ a el Primogénito/ de la Iglesia/ entre Todos los Reynos Catholicos/ de el Occidente,/ el Muy Noble,/ y Leal Reyno/ de Galicia*, edición facsimilar, A Coruña: Editorial Órbigo.
- IGLESIA, A. DE LA (2006 [1886]): *El Idioma Gallego. Su Antigüedad y Vida*, Valladolid: Maxtor; edición facsimilar.
- LANDEIRA YRAGO, X. (1995): *Antoloxía. Poesía Galega. Dos Devanceiros ao Dezaoitto*, Vigo: Galaxia.
- LENCE SANTAR Y GUITIÁN, E. (1922a): "La poesía en Mondoñedo. Don Antonio María de Castro y Neira", in *Vida Gallega*, nº 189, Vigo.
- _____ (1922b): "La poesía en Mondoñedo. Don Luis Corral", in *Vida Gallega*, nº 190, Vigo.
- _____ (1922c): "La poesía en Mondoñedo. Don Jacinto Romualdo López", in *Vida Gallega*, nº 191, Vigo.
- LEÓN SANZ, V. (2000): "El reinado del archiduque Carlos en España: la continuidad de un programa dinástico de gobierno", in *Manuscripts. Revista d'Història Moderna*, Barcelona, n.º 18; p.p.: 41-62.
- LOPES, Ó. e A. J. SARAIVA (1989 [s. d]): *História da Literatura Portuguesa*, Porto: Porto Editora.
- LÓPEZ, A. (1947): "Bibliografía del Apóstol Santiago", in *Nuevos Estudios Crítico-Históricos acerca de Galicia*, introducción e notas do P. Lino Gómez

- Canedo, Madrid: Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos; p.p.: 88-90.
- LÓPEZ PELÁEZ, A. (2002 [1895]): *El Gran Gallego (Fr. Martín Sarmiento)*, Compostela: Consello da Cultura Galega.
- LÓPEZ-CASANOVA, A. e E. ALONSO (1982): *Poesía y Novela (Teoría, Método de Análisis y Práctica Textual)*, Valencia: Editorial Bello.
- LOURENZO, M. e F. PILLADO MAYOR (1979): *O Teatro Galego*, Sada, Edicións do Castro.
- _____ (1987): *Diccionario de Teatro Galego (1671-1985)*, Barcelona: Sotelo Blanco.
- MARCHESE, A. e J. FORRADELLAS (1986): *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria*, Barcelona: Ariel.
- MARIÑO PAZ, R. (1990): "Motivacións para o emprego da lingua galega na literatura política dos primeiros anos do século XIX", in *Grial*, Vigo, nº 105.
- _____ (1995): "Estudio introductorio", in Sarmiento, Fr. M.: *Coloquio de Vintecatros Galegos Rústicos*, edición de Ramón Mariño Paz, Compostela: Consello da Cultura Galega; p.p.: 9-102.
- _____ (1997a): "Edición do *Entremés Famoso sobre a Pesca no Río Miño (1671)*", in *Ensaio. Revista de Teatro de Galicia e o Norte de Portugal*, nº 1, Vigo e Viana do Castelo.
- _____ (1997b): "Sobre a elaboración do galego escrito polo Padre Sarmiento", in *Actas do Congreso Internacional do Tricentenario de Fr. Martín Sarmiento (1695-1995): O Padre Sarmiento e o seu Tempo (Santiago de Compostela, 29 de Maio - 3 de Xuño de 1995)*, volume 2, Compostela: Universidade de Santiago de Compostela; p.p.: 89-119.
- _____ (1998): *Historia da Lingua Galega*, Compostela: Sotelo Blanco.
- _____ (1999): "As coplas ó Apóstolo Santiago de Martín Torrado (ca.1627). Edición e estudo lingüístico", in García-Sabell Tormo, M^a. T. et alii: *Homenaxe ó Profesor Camilo Flores. Tomo II. Literaturas Específicas*, Compostela: Universidade de Santiago de Compostela; p.p.: 481-503.

- _____ (2008): “Dous vilancicos de galegos cantado en Madrid e en Sevilla no século XVII”, in Tarrío Varela, A. (coord.): *Día das Letras Galegas 2008*, Compostela: Universidade de Santiago de Compostela; p.p.: 47-56.
- MARIÑO PAZ, R. e A. REQUEIXO CUBA (2002): “Clasicismo e literatura popular no *Coloquio dos 24 Gallegos Rústicos*”, in *Congreso sobre Frei Martín Sarmiento (2002. Pontevedra)*.-- *Congreso sobre Frei Martín Sarmiento : Actas das Xornadas Celebradas en Pontevedra os Días 23, 24 e 25 de Maio de 2002*, Compostela: Xunta de Galicia; Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo; p.p.: 151-176.
- MARIÑO PAZ, R. e D. SUÁREZ VÁZQUEZ (2006): “Ó Apóstol Santiago, manuscrito e impreso en galego do século XIX”, in *Boletín da Real Academia Galega*, A Coruña, nº 367; p.p.: 237-291.
- MARTÍNEZ, M. J. (2000): “El entremés de *La Contienda sobre la pesca del río Miño (1671)*: un problema de definición genérica”, in Rodríguez, J. L. : *Homenaxes. Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, volume II, Compostela: Parlamento de Galicia, Universidade de Santiago de Compostela, p.p.: 425-444.
- MARTÍNEZ BARBEITO, C. (1957): “Doña Francisca de Isla y su romance en gallego al cura de Fruíme”, in *Boletín de la Real Academia Gallega*, A Coruña, nº 28, p.p.: 17-36.
- _____ (1984): “Limiar” in Fernández y Neira, J.: *Proezas de Galicia. Edición Facsímile con Limiar de Carlos Martínez Barbeito*, Pontevedra: Bibliófilos Gallegos, p.p.: 13-26.
- MARTÍNEZ S[ALAZAR], A. (1892): “Don Manuel Pardo de Andrade”, in Pardo de Andrade, M.: *Los Guerrilleros Gallegos de 1809. Cartas y Relaciones Escritas por Testigos Oculares, Publicadas en los Años 1809 y 1810 por D. Manuel Pardo de Andrade y Reimpresas por A. M. S.*, tomo I, A Coruña: Andrés Martínez, editor.
- MARTÍNEZ VELASCO, A.; SÁNCHEZ MONTERO, R. e F. MONTERO (1990): *Manual de Historia de España. Siglo XIX*, Madrid: Historia 16.

- MAURE RIVAS, X. (1971): "Limiar", in Pardo de Andrade, M. : *¡Máscara Fóra!: Ou seña os Rogos dun Gallego Establecido en Londres, Dedicados ós seus Paisanos para Abrirlles os Ollos sobre certas Iñorancias, e o demais que Verá o Curioso Lector*, Vigo: Castrelos.
- MEIJIDE PARDO, A. (1983): "Pardo de Andrade, devanceiro do xornalismo galego", in *Grial*, Vigo, nº 80. p.p.: 155-193.
- MEILÁN GARCÍA, A. X. (2007): "O último ano do Mariscal Pero Pardo de Cela: o cerco e a traizón da Frouseira", in *Murguía. Revista Galega de Historia*, Compostela, nº 13, p.p.: 61-77.
- MÉNDEZ FERRÍN, X. L. (1984): *De Pondal a Novoneyra*, Vigo, Xerais.
- MENDOZA DE LOS RIOS, P. (1731): *Theatro/ Moral, y Político/ de la Noble /Academia/ Compostelana,/ con la Adicion Curiosa/ de Diversos Assumptos,/ Conforme a lo que en ella se Practica./ Por su Fundador, y Presidente/ Don Pablo Mendoza de los Rios./ Quien la Consagra al Idolo de/ las Veneraciones, el Señor Marquès/ de Vianze, Señor de Rionegro*, Compostela: [s.n.].
- MENÉNDEZ Y PELAYO, M. (2008 [1880-1882]): *Historia de los Heterodoxos Españoles*, Barcelona: Linkgua Ediciones S. L.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1924): "El rey Rodrigo en la literatura", in *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, tomo XI, caderno LII (p.p.: 157-197), caderno LIII (p.p.: 251-286), caderno LIV (p.p.: 349-387) e caderno LV (p.p.: 519-585).
- MOLINA, C. A. (1989): *Prensa Literaria en Galicia (1809-1820)*, Vigo: Xerais.
- MOLINA, T. de (2003 [1622-1625]): *Mari Hernández, la Gallega*, Navarra: Instituto de Estudios Tirsianos.
- MONTEAGUDO, H. (1996): "Noticia dun texto prosístico en galego do século XVII: «Memoria da fundación da Confraría de Cambeadores»", in Lorenzo, R. e R. Álvarez (eds.): *Homenaxe á Profesora Pilar Vázquez Cuesta*, Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, p.p.: 351-375.
- _____ (1999): *Historia Social da Lingua Galega*, Vigo: Galaxia.

- _____ (2002a): “O Coloquio en Mil Duascentas Coplas Galegas e o seu Comento: notas para unha revisión”, in *Congreso sobre Frei Martín Sarmiento (2002. Pontevedra)*.-- *Congreso sobre Frei Martín Sarmiento : Actas das Xornadas Celebradas en Pontevedra os Días 23, 24 e 25 de Maio de 2002*, Compostela: Xunta de Galicia; Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo;. p.p.: 11-34.
- _____ (2002b): “Tradición manuscrita e divulgación impresa do *Coloquio en Coplas Galegas*. Consideracións á luz do autógrafo orixinal”, in *Boletín da Real Academia Galega*, A Coruña, n.º 363; p.p.: 95-122.
- _____ (2002c): “Limiar”, in Sarmiento, Fr. M.: *Catálogo/de algunos Libros Curiosos y Selectos, para la Librería/ de algun Particular, que Desea comprar de Tres/ á Cuatro Mil Tomos. /Por el Reverendísimo Padre Maestro/Fray Martín Sarmiento,/ Benedicto de Madrid*, edición de Henrique Monteagudo, Noia: Toxosoutos; p.p.: 7-56.
- MONTERO SANTALHA, J. M. (1986): “Sacerdotes da diócese de Mondoñedo que foram escritores em lingua galega”, in *Estudios Mindoñenses*, 2, Ferrol, p.p.: 455-512.
- _____ (1988): “Um vilancico mindoniense de 1825 conservado en Toro (Çamora)”, in *Agalia*, nº 15, A Coruña, p.p.: 317-333.
- _____ (1989a): “Quatro vilancicos mindonienses da terceira década do século XIX”, in *Agalia*, nº 20, A Coruña, p.p.: 433-448.
- _____ (1989b): “Texto de seis vilancicos de Natal cantados na catedral de Mondonhedeo no primeiro cuartel do século XIX”, in *Nós*, nº 13-18, p.p.: 149-168.
- _____ (2000): “Umha receita de medicina popular, bilingüe, en Cerdido no século XVIII”, in *Agália*, A Coruña, nº 63/64; p.p.: 159-166.
- MUÑOZ Y ROMERO, T. (1973 [1858]): *Diccionario Bibliográfico-Histórico de los Antiguos Reinos, Provincias, Villas, Iglesias y Santuarios de España*, edición facsimilar, Madrid: Atlas.
- MURGUÍA, M. (1999 [1862]): *Diccionario de Escritores Gallegos*, Compostela: Xunta de Galicia.

- _____ (1987a [1880]): "Nicomedes Pastor Díaz", in *La Ilustración Gallega y Asturiana*, tomo II, edición facsimilar da editorial Silverio Cañada: Xixón, p.p: 75-76.
- _____ (1987b [1881]): "Poesía popular gallega", in *La Ilustración Gallega y Asturiana*, tomo III, edición facsimilar da editorial Silverio Cañada: Xixón, páx. 17.
- _____ (1911): "Discurso de Manuel Murguía leído en la velada literaria en Vivero el 15 de setiembre de 1911, con motivo del centenario del nacimiento de D. Nicomedes Pastor Díaz", in *Boletín de la Real Academia Gallega*, ano VI; , A Coruña, nº51-52, p.p.: 99-103.
- _____ (1917): "Don José Cordide y Saavedra y sus versos en gallego", in *Boletín de la Real Academia Gallega*, tomo X; A Coruña; p.p.: 162-169 e 179-182.
- NAVARRO TOMÁS, T. (2004): *Arte del Verso*, Madrid: Visor Libros.
- NODAR MANSO, F. (1990): *Teatro Menor Galaico-Portugués (Siglo XIII). Reconstrucción Contextual y Teoría del Discurso*, A Coruña, Universidade da Coruña e Edition Reichenberger.
- NOIA CAMPOS, M.^a C. (1979): "Notas sobre «Seguino», autoridade citada no diccionario de Rodríguez", in *Grial*, Vigo, n.º 64; p.p.: 237-239.
- OBELLEIRO, L. (1997): "Idade Contemporánea (século XIX)", in V.V.A.A.: *Historia Xeral de Galicia*, Vigo: A Nosa Terra; p.p.273-331.
- O[DRIOSOLA], A. (1974): "Foronda, Valentín de", in *Gran Enciclopedia Gallega*, volume XIII; Xixón: Silverio Cañada; p.p.: 221-225.
- ODRIOSOLA, A. e X. R. BARREIRO FERNÁNDEZ (1992): *Historia de la Imprenta en Galicia*, A Coruña: Biblioteca Gallega.
- ÓNEGA, J. R. (1999 [1981]): *Los Judíos en el Reino de Galicia*, Madrid: Editora Nacional.
- OSUNA REY, J. M. (2008): *A Guerra de Independencia en Galicia*, Compostela: Edicións Lóstrego.
- OTERO PEDRAYO, R. (1969): *Síntesis Histórica do Século XVIII en Galicia*, Vigo: Galaxia.

- _____ (1983): "Romantismo, Saudade, Sentimento da Raza e da Terra en Pastor Díaz, Rosalía de Castro e Pondal", in *Obras Selectas. Ensaíos*, Vigo: Galaxia; p.p.: 181-234.
- PARDO DE ANDRADE, M. (1988): *Poesías*, edición e introdución de María Rosa Saurín de la Iglesia, Urbino: Università degli Studi.
- _____ (1996 [1809-1810]): *Semanario político, Histórico y Literario de La Coruña (1809-1810)*, selección de artigos e edición por María Rosa Saurín de la Iglesia, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- PARDO DE NEYRA, X. (2000): "Tres inéditos galegos do Cura de Fruíme. Contribución ao corpus lírico da Galicia do XVIII", in *Boletín Galego de Literatura*, Compostela, nº 23; p. p.: 189-203.
- _____ (2002): *O labor lírico do ilustrado Cura de Fruíme. Textos Galegos de Zernadas y Castro*, Compostela: Laiovento.
- PEDRET CASADO, P. (1934): "Un informe en col de Galiza de Xosé Andrés Cornide e Saavedra", in *Nós, Ourense*, n.º: 126-127; p.p.: 102-108.
- PENA, X. R. (1991): "Diálogo entre Dominjos e Farruco, sobre administrasón de Xústicia da súa Aldea (Un texto esquecido de 1820)", in *A Trabe de Ouro*, nº 8; p.p.: 591-595.
- _____ (1995): "Sigue la Tertulia en la Quintana, ó segundo Diálogo entre los consabidos Andruco, Xacobe e Alberte (Texto esquecido de 1820)", in *A Trabe de Ouro*, nº 21; p.p.: 117-123.
- PENSADO, J. L. (1970): "Estudio preliminar", in Sarmiento, Fr. M.: *Colección de Voces y Frases Gallegas*, Salamanca: Universidad de Salamanca, p.p.: 9-70.
- _____ (1974): "Sarmiento, Fray Martín", in *Gran Enciclopedia Gallega*, volume XXVIII; Xixón: Silverio Cañada; p.p.: 82-84.
- _____ (1985): *El Gallego, Galicia y los Gallegos a través de los Tiempos (Ensayos)*, A Coruña: La Voz de Galicia.
- _____ (1987): "Los Villancicos gallegos y portugueses de la Catedral de Segobre", in *Cuadernos da Estudios Gallegos*, tomo 37, nº 102, p.p.: 281-307.

- _____ (1991): *Galicia en su Lengua y sus Gentes (Ensayos)*, A Coruña: La Voz de Galicia.
- _____ (1994): *Para Achegármonos a Frei Martín Sarmiento*, [s.l.]: Citania Edicións.
- _____ (1995 [1972]): *Fray Martín Sarmiento. Testigo de su Siglo (Discurso Pronunciado en la Solemne Apertura del Curso Académico 1972-1973, de la Universidad de Salamanca)*, Compostela: Xunta de Galicia.
- _____ (2001): "Introducción", in Sarmiento, Fr. M.: *Viaxe a Galicia (1745)*, Noia: Toxosoutos; p.p.: 7-49.
- _____ (2002): "A formación da conciencia lingüística de Sarmiento", in *Boletín da Real Academia Galega*, A Coruña, n.º 363; p.p.: 123-140.
- PÉREZ CONSTANTÍ, P. (1992 [1905]): *Historia del Periodismo Santiagués*, edición de Xosé Luís Souto Cabo, Sada: Edicións do Castro.
- _____ (2008 [1925]): *Notas Vellas Galicianas*, tradución dirixida e coordinada por Baldomir Cabanas, X. X. e S. Muíño Naveira. Equipa tradutora: Baldomir Cabanas, X. X.; López Viñas, X. L.; Moreda Leirado, M.; Muíño Naveira, S. e B. Vilaverde Santamariña, A Coruña: Boreal Edicións.
- P[ÉREZ] P[ASCUAL], J. I. (1974): "Villancico", in *Gran Enciclopedia Gallega*, volume XXX; Xixón: Silverio Cañada.
- PORTAS, M. (1993 [1991]): *Língua e Sociedade na Galiza*, A Coruña: Editorial Bahía; 2ª edición.
- QUEIXAS ZAS, M. (2002): *Frei Martín Sarmiento. O Inicio da Recuperación da Conciencia Galega*, Compostela: Laiovento.
- RABUNHAL CORGO, H. (1989): "Contribuom ao estudo do Entremez famoso sobre a pesca no río Miño", in *Actas do II Congreso Internacional de Lingua e Literatura Galego-Portuguesa*, [A Coruña]: AGAL; p.p.: 333-359.
- _____ (1994): *Textos e Contextos no Teatro Galego (1671-1936)*, Compostela: Laiovento.
- REY SOTO, A (1943-1944): "Escritores gallegos desconocidos. Los poetas coruñeses al comenzar el siglo XVII", in *Boletín de la Comisión de*

- Monumentos Históricos y Artísticos de Orense, Ourense*, tomo XIV; p.p.: 320-404.
- _____ (1951): "Introducción", in Gómez Tonel, X. (Coord.) (1951 [1612]) : *Relación de las Exequias que Hizo la Real Audiencia del Reyno de Galicia a la Majstad de la Reyna D^a Margarita de Austria, Nuestra Señora*; edición facsimilar; Compostela: Bibliófilos Gallegos.
- RICÓN, A. (1977): "Feixe de vilancetes galegos apañados na Hispanic Society of America de Nova Iorque", in *Grial*, Vigo, n^o 58, p.p.: 455-479.
- RIOS PANISSE, M.^a C. (2000): "O Prerrexurdimento"; in Tarrío, A. (coord.): *Galicia. Literatura : Os Séculos Escuros. O Século XIX*, A Coruña: Hércules de Ediciones; p.p.: 112-147.
- RIVAS TROITIÑO, J. M. (1977): *Diego Antonio Zernadas y Castro: Un Precursor del Galleguismo*, Compostela: Porto Editora.
- _____ (1998): "D. Diego Antonio Zernadas, un periodista gallego en el siglo XVIII", in *Estudios sobre el Mensaje Perodístico*, Madrid, n.º 4, p.p.: 161-169.
- RODRÍGUEZ MONTEDERRAMO, J. L. (1998): "Una Carta en gallego dirigida al P. Sarmiento: nota sobre la actitud lingüística del beneditino", in Delbecque, N. e C. de Paepe: *Estudio en Honor del Profesor Josse de Kock*, Leuven: Leuven University Press; p.p.: 457-467.
- ROMERO LEMA, F. (1968): "Las Décimas al Apóstol Santiago de Martín Torrado", in *Boletín de la Real Academia Gallega*, A Coruña, tomo XXX, n.º 345-350, p.p.: 17-21.
- SAAVEDRA, P. (2007a): *A Galicia do Antigo Réxime (ca.1480-ca.1835). A Sociedade. Volume I: Frades, Cregos e Fidalgos*, tomo VII; in Barreiro Fernández, X. R. e R. Villares (coord.): *A Gran Historia de Galicia*, 32 tomos, A Coruña: La Voz de Galicia.
- _____ (2007b): *A Galicia do Antigo Réxime (ca.1480-ca.1835). A Sociedade. Volume II: os Campesiños, os Conflitos Sociais e os Pobres*, tomo VII; in Barreiro Fernández, X. R. e R. Villares (coord.): *A Gran Historia de Galicia*, 32 tomos, A Coruña: La Voz de Galicia.

- _____ (2007c): *A Galicia do Antigo Réxime (ca.1480-ca.1835). Política e Cultura. Volume I: os Diversos Poderes e o seu Equilibrio Cambiante*, tomo VIII; in Barreiro Fernández, X. R. e R. Villares (coord.): *A Gran Historia de Galicia*, 32 tomos, A Coruña: La Voz de Galicia.
- _____ (2007d): *A Galicia do Antigo Réxime (ca.1480-ca.1835). Política e Cultura. Volume II: Desde as Escolas de Ferrado á Universidade*, tomo VIII; in Barreiro Fernández, X. R. e R. Villares (coord.): *A Gran Historia de Galicia*, 32 tomos, A Coruña: La Voz de Galicia.
- SAAVEDRA RIVADENEYRA, F. DE (1674): *Memorial/ al Rey N. Señor,/ en que se Recopila, Adiciona y Representa/ quanto los Cronistas, y otros Autores Han Escrito, y Consta por Instrumentos,/ del Origen, y Antigüedad, Descendencia, y Sucesión, Lustrel y Servicios/ de la Casa de Saavedra,/ y de Identidad, y Permanencia de su Primitivo/ Solar, y Estados en el Reyno de Galicia,/ y de la Línea Primogénita, Recta y Troncal de Varón/ de sus Posseedores, Cabeças y Parientes Mayores, Continuada desde los/ Primeros Siglos de su mas Antigua Fundación, hasta/ el Presente./ Por Don --,/ Sucessor y Actual Posseedor della*, Granada: Imprenta Real de Francisco de Ochoa.
- SALINAS, G. (1995 [1896]): *Memoria acerca da Dramática Galega. Causas do seu pouco Desenvolvemento e Influencia que no mesmo Pode Exercer o Rexionalismo*, Oleiros: Elsinor Teatro.
- SANTOS GAYOSO, E. (1990): *Historia de la Prensa Gallega (1800-1993)*, in *Cadernos do Seminario de Sargadelos*, nº 52, Sada: Edicións do Castro.
- SARAIVA, J. H. (1994 [1978]): *Vida Ignorada de Camões. Uma História que o Tempo Censurou*, Lisboa: Publicações Europa-América.
- SARMIENTO, Fr. M. (1970 [1746-1770]): *Colección de Voces y Frases Gallegas*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- _____ (1995a): *Epistolario*, disposto por Xosé Filgueira Valverde e M. Xesús Fortes Alén, Compostela: Consello da Cultura Galega.
- _____ (1995b [1746- ?]): *Coloquio de Vintecatiro Galegos Rústicos*, edición de Ramón Mariño Paz, Compostela: Consello da Cultura Galega.
- _____ (2001 [1745]): *Viaxe a Galicia (1745)*, Noia: Toxosoutos

- _____ (2002a [1746-1751]): *Coloquio en Mil Duascentas Coplas Galegas*, facsímile do orixinal autógrafo, Compostela: Consello da Cultura Galega.
- _____ (2002b [1746-1747]): *Coloquio en Coplas Galegas*, edición e notas de Xesús Carballo Soliño, Vigo: Galaxia.
- _____ (2002c [1746-1751]): *Coloquio en Mil Duascentas Coplas Galegas*, A Coruña: La Voz de Galicia.
- SAURÍN DE LA IGLESIA, M^a R. (1991): *Manuel Pardo de Andrade y la Crisis de la Ilustración (1760-1830)*, A Coruña: Galicia Editorial.
- SEGADE CAMPOAMOR, R. (1862): “Gobernadores del antiguo Reino de Galicia, desde el año de 1500 a 1774”, in *Galicia, Revista Universal de este Reino*, Ano 3, nº 8, p.p.: 118-119.
- SILVA, V. M. DE AGUIAR E (1994): *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa: Edições Cotovia.
- SOBRADO CORREA, H. (2007): *A Galicia do Antigo Réxime (ca.1480-ca.1835). A Sociedade. Volume II: Poboación e Economía*, tomo VI; in Barreiro Fernández, X. R. e R. Villares (coord.): *A Gran Historia de Galicia*, 32 tomos, A Coruña: La Voz de Galicia.
- SOUTO CABO, J. A. (1994): “Noticia da *História de Dom Servando*. O original e as cópias”, in Fidalgo, E. e P. Lorenzo Gradín (coords.): *Estudios Galegos en Homenaxe ó Profesor Guiseppe Tavani*, Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro; p.p.: 269-273.
- _____ (2000): “As falsificacións literarias do século XVII”, in Tarrío, A. (coord.) (2000): *Galicia . Literatura : Os Séculos Escuros. O Século XIX*, A Coruña: Hércules de Ediciones, p.p.: 78-85.
- _____ (2007): *A História de Don Servando. Estudo e Edizón de___*, patrocinada polo Cabido da S. A. M. I. Catedral de Santiago e o Seminario de Estudos Galegos, Compostela: Ediciós do Castro.
- TARRÍO, A. (1994): *Literatura Galega. Aportacións a unha Historia Crítica*, Vigo: Xerais.
- _____ (coord.) (2000): *Galicia . Literatura : Os Séculos Escuros. O Século XIX*, A Coruña: Hércules de Ediciones.

- TATO FONTAÍÑA, L. (1999): *Historia do Teatro Galego. Das Orixes a 1936*, Vigo: A Nosa Terra.
- _____ (2000): "A casamenteira: contextualización e análise", in Fandiño, A. B.: *A Casamenteira*, introdución de Barreiro, X. R., Tato, L. e C. Blanco; Ourense: Edicións Linteo; p.p.: 37-83.
- TORENO, CONDE DE (1837): *Historia del Levantamiento, Guerra y Revolución de España, por__* , tomo V, Madrid: Oficina de Don Tomás Jordán, Impresor de Cámara de S. M.
- TRILLO, J. (1980): "Os vilancicos galegos de Melchor López", in Trillo, J. e C. Villanueva: *Vilancicos Galegos da Catedral de Santiago. Melchor López*, Sada: Edicións do Castro; p.p.: 15-19.
- TRILLO, J. e C. VILLANUEVA (1980): *Vilancicos Galegos da Catedral de Santiago. Melchor López*, Sada: Edicións do Castro.
- _____ (1993): "El archivo de música de la Catedral de Mondoñedo", in *Estudios Mindoñenses*, Ferrol, nº 9, p.p.:15-429.
- VAAMONDE LORES, C. (1916): "Gómez Pérez das Mariñas y sus descendientes", in *Boletín de la Real Academia Gallega*, A Coruña, n.º 110, p.p.: 42-51.
- VARELA JÁCOME, B. (1951): *Historia de la Literatura Gallega*, Compostela: Porto y Cía.
- _____ (1974): "Fiestas Minervales", in *Gran Enciclopedia Gallega*, volume XIII; Xixón: Silverio Cañada.
- VASCONCELLOS, C. MICHÄELIS DE (1990 [1904]): *Cancioneiro de Ajuda*, tomo III, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____ (1924): *Estudos Camonianos II. O Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, Coimbra: Imprensa da Universidade.
- VÉLEZ LATORRE, X. M. (1997): "Juan Manuel Pinto e o Padre Sarmiento", in *Actas do Congreso Internacional do Tricentenario de Fr. Martín Sarmiento (1695-1995): O Padre Sarmiento e o seu Tempo (Santiago de Compostela, 29 de Maio - 3 de Xuño de 1995)*, volume 2, Compostela: Universidade de Santiago de Compostela; p.p.: 169-173.

- VERDINI DEUS, X. C. (1980): *O Teatro Galego até 1980 (As Orixes do Teatro Galego Contemporáneo)*, Memoria de licenciatura, Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- VICETTO, B. (2004 [1851]): *Los Hidalgos de Monforte (Historia Caballeresca del Siglo XV)*, tomo II, A Coruña: La Voz de Galicia.
- VIEITES, M. F. (1996): *Manual e Escolma da Literatura Dramática Galega*, Compostela: Sotelo Blanco.
- VILAR PONTE, R. (2006): *Nicomedes pastor Díaz, Unha Existencia Exemplar*, edición de Blanco Echauri, X.; Castro García, S.; García Negro, M.^a P.; Sánchez Pérez, A. e G. Sanmartín Rei, Compostela: Fundación Caixa Galicia.
- VILAVEDRA, D. (1997): “ O Entremés famoso...¿elo ou illó?”, in *Ensaio. Revista de Teatro de Galicia e o Norte de Portugal*, nº 1, Vigo e Viana do Castelo.
- _____ (1999): *Historia da Literatura Galega*, Vigo: Galaxia.
- VILLAAMIL Y CASTRO, J. (1861): “El Mariscal Pardo de Cela”, in *Galicia. Revista Universal de este Reino*, Ano II, nº 7, A Coruña, p.p.: 106-108.
- VILLANUEVA, C. (1980): “Melchor López e a capela de música da catedral de Santiago de Compostela”, in Trillo, J. e C. Villanueva (1980): *Vilancicos Galegos da Catedral de Santiago. Melchor López*, Sada: Edicións do Castro; p.p.: 9-13.
- _____ (1994): *Los Villancicos Gallegos*, A Coruña: Fundación “Pedro Barrié de la Maza”.
- VILLARES, R. (2004): *Historia de Galicia*, Vigo: Galaxia.
- VILLARES MOUTEIRA, F. (2007): *Un Alprende de Sombra e de Luar :A Escola Literaria da Diócese de Mondoñedo-Ferrol*, A Coruña: Biblos Clube de Lectores
- V.V.A.A. (1986): *Hacia la Edad Contemporánea (de Carlos IV a 1814)*, tomo XIV, en *Gran Historia de España*, Madrid: Club Internacional del Libro.
- XOVE, X. (1997): “Uso e defensa do galego: Frei Martín Sarmiento en Juan Manuel Pintos”, in *Actas do Congreso Internacional do Tricentenario de Fr.*

Martín Sarmiento (1695-1995): O Padre Sarmiento e o seu Tempo (Santiago de Compostela, 29 de Maio - 3 de Xuño de 1995), volume 2, Compostela: Universidade de Santiago de Compostela; p.p.: 155-167.

FIN DA TESE DE DOUTORAMENTO

