

1. O nacemento de *Cantares*

Rosalía regresa de Madrid a Galicia sen Murguía a finais de 1861, despois da tentativa infrutuosa de tres anos antes, a realizada logo de casaren. A crónica da viaxe que realiza con súa nai e maila súa filla Alejandra en forma de carta a Murguía é un documento extraordinario que desmente as hipotéticas saudades ou enfermidades dunha Rosalía de vinte e catro anos e afirma o seu carácter directo e franco, como observa Barreiro Fernández (2012, 246). Quedan atrás, agora parece que definitivamente, os anos da mocidade madrileña, das primeiras procuras e publicacións, das amizades literarias e políticas, dos círculos de radicalismo liberal, carbonario e democrático español. Ó se establecer en decembro dese ano en Compostela, quedaban aínda moito máis atrás o Liceo de La Juventud, a Revolución de 1854, co seu imborrábel Banquete de Conxo. A resistencia provincialista de 1846 polas rúas de Compostela era unha

brasa aínda viva en moitos ollos, coma os agora distantes de Murguía.

Fora un ano intensísimo aquel 1861 en que Rosalía publicou *Flavio* como folletín en *La Crónica de Ambos Mundos*, con viaxes pola Estremadura e pola Mancha, por Alacant e Murcia... Naquel novembro tamén publicara o seu primeiro poema en galego, «¡Adios qu'eu voume!», nunha revista progresista de referencia para Murguía e os provincialistas galegos, *El Museo Universal*, e andaba compondo nese tempo outros catro que, xunto con este, se ían publicar con motivo dos Xogos Florais da Coruña en xullo, no «mosaico poético» do *Álbum de la Caridad* (1862). Son, ademais do anterior, «Castilla», «O caravel negro», «A romaría da Barca» e «¡Terra, a miña!». O poema «¡Mi madre!», en castelán, figura como asinado en Santiago o 24 de xullo de 1862, un mes despois da morte de súa nai, coa que chegara a Compostela en decembro dese 1861. Este poema é probablemente o embrión de *A mi madre*. Os outros cinco son o xerme evidente de *Cantares gallegos*.

Murguía e Rosalía viñeran a finais de 1858 de loitaren en Madrid por unha alternativa progresista e cun plan cultural e político nos fardeis, pero sen expectativas económicas. Nin sequera o pai de Murguía os acollera. Desta volta adiántase Rosalía. As perspectivas económicas non son mellores, pero xa trae consigo o proxecto madurado do que será un fito histórico e literario para Galicia. Primeiro na rúa do Vilar e despois na máis humilde praza do Mercado Vello, con estancias en Lestrobe, Rosalía vai recollendo cantares e compondo o seu libro. Desde o noso punto de vista, como

despois tamén veremos, estamos lonxe da improvisación, da precipitación ou do frenesí creativo que Murguía sempre vinculou á creación de *Cantares gallegos*, aínda que con relatos distintos. A idea e talvez mesmo o proxecto prenderan con seguridade en 1858. As primeiras realizacións visíbeis son de 1861. A xenética do corpus é evidente xa en 1862.

En Galicia, como di Murguía (1885, 182), de todas aquelas esperanzas nadas coa revolución de 1854, non ficaba máis ca unha, a que vivía e se manifestaba nas columnas de *El Miño*. Segundo el, nese periódico, que antes fora *La Oliva*, refuxiábase o xerme dunha xeración (a súa e maila de Rosalía, naturalmente) que pretendía como única tarefa unha nova Galicia, a súa rexeneración. Había e houbera máis, si. Pero desde logo *La Oliva* (1856-1857), «Periódico de política, literatura e intereses materiais», suspendido por orde gubernativa e logo continuado con *El Miño* (1857-1868), «Todo por Galicia. Todo para Galicia», foran moi importantes, decisivos. En Vigo e arredor destas publicacións, consideradas hoxe a cerna xornalística do Rexurdimento, xuntouse un grupo extraordinario, de moi fortes vínculos amicais, políticos e mesmo familiares, todos tamén relacionados con Murguía e Rosalía, en Madrid ou en Vigo: os irmáns Eduardo e Alejandro Chao (fillos de José María Chao, velái a vella estirpe liberal e progresista), José Ramón Fernández e Juan Compañel. Pola man do impresor, editor e director compostelán, alí na rúa Real de Vigo (aínda hoxe non sabemos con certeza a que número actual se correspondería aquel 14 primeiro e 21 despois), viran a luz pública, antes de *Cantares gallegos*, por citar o que máis

directamente nos interesa, o *Álbum del Miño* (1858), a primeira obra que reúne en libro a produción alboral da nosa literatura decimonónica (Varela Suanzes 2001) e que inclúe o «Lieders» rosaliano, como publica *La Primera Luz* (1859) e o *Diccionario de escritores gallegos* (1862) de Murguía e *La hija del mar* (1859) e mais *A mi madre* (1863) de Rosalía de Castro. Era pois Compañel un auténtico pé dereito do proceso en que se xerou e ergueu o que despois chamamos Rexurdimento e era naquela altura o editor de Murguía e Rosalía.

Nun determinado momento, nos últimos meses de 1859, o propio Murguía, que viña sendo colaborador e director literario, substituíra a Juan Compañel na dirección do xornal. Rosalía acompañouno en Vigo. O amigo preparoulles un cuarto na propia casa da imprenta, na rúa Real, para residiren (Barreiro Fernández 2012, 217). Cadroulles coa declaración de guerra entre España e Marrocos. E ben, é nesa casa da rúa Real de Vigo na que Murguía e Rosalía viviron uns meses, esa casa de *El Miño* e *La Oliva*, a casa da imprenta de Juan Compañel, centro editor e literario e político de primeira magnitude na historia de Galicia, onde van ver luz tamén os *Cantares gallegos*.

2. A teoría de *Cantares gallegos*

Acostuma dicirse que esta obra e mailo ano de 1863 marcan o inicio dunha nova época para as letras galegas

e para Galicia en xeral, algo que hoxe e sempre pareceu incuestionábel. Pero tamén se acostuma dicir que a literatura galega do XIX, incluída a da propia Rosalía de Castro e naturalmente *Cantares gallegos*, nace sen tradición. E non somos desa idea.

No contexto de *Cantares gallegos*, en todo o proceso anterior e posterior á súa publicación, momento que marca o denominando Rexurdimento pleno, ou como lle chama Carré Aldao (1903, 43), «a nova fase», ten unha incidencia extraordinaria a figura, o pensamento e as opinións de Manuel Murguía. Murguía era perfectamente consciente da necesidade dunha literatura nacional, literatura á forza escrita na lingua galega. E aínda que el pouco contribuíu no labor creativo, si tivo unha importancia extraordinaria na modelización desas primeiras décadas (do cincuenta ó oitenta) en que a emerxencia da literatura galega se fixo máis patente. Para conseguir esa literatura nacional en que se forxase tamén a emerxencia política de Galicia, preocupación desenvolvida nesas décadas tamén por toda a elite intelectual do círculo democrático e provincialista, Murguía realizou unha intervención directa no campo, ás veces mesmo obsesiva, a través de constantes exercicios do que Bourdieu (2004) denomina heteronomía, algo que lle permitía a súa posición de líder intelectual e da vangarda cultural e política galega.

Para verificar isto hai tres textos indispensábeis que Catherine Davies (1981) cita a propósito precisamente deste destacado papel de Murguía e que ela considera determinante, e nós concordamos, para a construción gradual da teoría que despois deu lugar á escritura de *Cantares gallegos*.

Ademais de defender en primeiro lugar o cultivo literario do idioma propio como algo fundamental, bandeira da restauración nacional, Catherine Davies (1987, 191) sintetiza a dialéctica de Murguía a propósito de lingua e literatura populares do seguinte xeito, baseándose no terceiro dos artigos, «Poesía gallega contemporánea», de 1858:

Dado que o carácter e maila lingua galega só sobreviviran entre os labregos, o poeta galego debería ser necesariamente un poeta popular, «un corazón que siente por todos». Deste xeito, a cultura e a literatura populares adquiren entre os radicais galegos unha significación preeminente. Na opinión de Murguía, expresada en 1858, tal poeta sería probablemente unha muller, pois «la mujer es allí la que compone en las largas veladas, mientras se dedica a las faenas domésticas [...], la mujer es la que compone y canta esos sencillos versos». Pero un poeta así non podía limitarse á descrición pastoril e a un lirismo subxectivo. Tería que escribir sobre a situación actual dos campesiños, estendendo deste xeito o campo da lingua galega ata abranguer aspectos modernos, e todo isto sen poñer en perigo a súa identidade. Non abonda con reproducir cancións oídas no campo, senón que estas deben ser reforzadas cunha dose de modernidade, crítica e demanda, mesmo aínda que isto puidese provocar problemas coa censura. As protestas de Galicia serían consideradas unha ameaza no Madrid de 1858. Así pois, Murguía foi construíndo gradualmente a teoría que daría lugar á escritura de *Cantares gallegos*.

No seu esclarecedor artigo de 1981, Catherine Davies aduce ademais un feito especialmente contundente: Mur-

guía ilustra a idealización dos cantares populares cun que despois reproducirá, e seguindo esa idealización, Rosalía de Castro: «—Cantan os galos pró día.» Como ilustra as cántigas de sentimento con «Airiños, airiños, aires».

Velaí a teoría, en parte reflectida tamén no «Prólogo» da obra, pero tamén velaí a primeira ou unha das primeiras fontes de *Cantares gallegos*. Mais repasemos. As tres teorizacións de Murguía serían «De las diversas causas que han influído de una manera desfavorable en el desarrollo de nuestra literatura provincial» (24.12.1856), «Del poeta en Galicia» (21.03.1857) e «Poesía gallega contemporánea» (en tres entregas: 30.12.1857, 28.02 e 30.03.1858).

Na primeira teorización, ademais de facer un percurso pola desventurada historia política e literaria de Galicia, define o corazón do país con veciñanzas moi estreitas co poeta e novelista escocés Walter Scott, mentres cualifica os poetas galegos coma uns poetas sen patria, «aves vagamundas». No segundo deles segue na mesma liña, coma se ó falar do poeta de Galicia estivese pedindo o nacemento de Pondal:

Lo hemos soñado como Ossian, resucitando la memoria de los héroes de su patria, cantando sus glorias y llorando sus infortunios, porque nosotros tenemos también nuestras grutas de Fingal donde puede resonar la poderosa voz del poeta, nubes errantes que semejan ejércitos de medrosas fantasmas, nieblas sombrías y playas tormentosas en donde se pierdan sus cantos en medio del gemido de las tempestades: un hombre que...

Galicia, como pobo oprimido, é irmá de Irlanda. Mais ó final parece atopar algo parecido ó poeta de Galicia que procura:

Solo el ilustre Sarmiento, esa inteligencia privilegiada que lo ha abarcado todo, ha vertido el primer rayo de luz sobre las demás sombras que envuelven cuanto es de Galicia. En el *Chan de Piedrafita* se vé algo del poeta provincial que nosotros hemos soñado, en sus versos todo es de aqui, hasta el idioma. Lástima grande que los resultados no fuesen tan buenos como la intención.

El fué el primero, quizá sin saberlo, que echó los cimientos de la literatura indígena, tal como la concebimos nosotros; literatura nacida en el seno de Galicia, cuyas aspiraciones son las de ese pueblo, y cuyos sentimientos, descripciones, horizontes, todo, todo sea de ella, por ella y para ella.

Así debe ser la literatura provincial; así el poeta.

No terceiro dos artigos teorizadores a viraxe cara a Sarmiento xa é total. Agora o poeta que precisa Galicia xa non é un home, é unha muller, como tamén apuntaba Catherine Davies, pero unha muller porque Murguía recolle neste artigo o que dixo Sarmiento, vangarda da defensa da muller en todo o século XVIII europeo, sobre ese tema: que a diferenza de Castela, Portugal ou outras provincias, en Galicia son elas as que maiormente compoñen letra e música nas copras (Sarmiento 1775, 238). E a firmeza ó falar da diferenza estrutural entre o «dialecto» galego e o castelán e outro tipo de erudicións lingüísticas agora aducidas, con seguridade, proveñen de Sarmiento. E o ton sobre o pasado histórico e literario neste artigo

é moito máis positivo, utilizando como puntal sobre a extensión do uso do galego literario a célebre cita do Marqués de Santillana que por primeira vez utilizara Sarmiento (1775, 210). E as citas de Terreros e Duarte Nunes de León... E todo o que agora escorou o discurso de Murguía abandonando os trebóns románticos en favor da poesía popular, na nosa opinión, débese ó leme e mais á escota de Sarmiento, un dos primeiros valedores en Europa da cultura popular e o primeiro en recoller cancións populares, como despois fixeron Murguía e Rosalía. Mais cómpre reescribir aquí algún parágrafo, antes de que se fale de Xoán Manuel Pintos, Alberto Camino e Francisco Añón, porque para nós vai máis alá có carácter teorizador do texto. Despois de describir Pontevedra:

Pues bien, en esa ciudad, el ilustre benedictino, sino con gran de inspiración, ¿qué gran poeta tuvo su siglo? al menos con entusiasmo por su patria, y con grandes conocimientos del dialecto que habia hablado en su niñez, describió en aquel sitio pintoresco, desde donde según sus mismas palabras

se ve in da a isla
con seus arrodeos.
Se ve o mar bravo
se ve o mar quedo
de Ons é de Tambo
as llhas do lexos

escribió un libro, que bajo un modesto titulo, lleva el sello del amor que le animaba hácia su pais natal, siendo el primero que después de algunos siglos echó con aquel libro los cimientos de una verdadera literatura provincial, en todo

que debe ser hijo de aquel suelo, inspiracion, horizontes, lenguaje y aspiraciones.

Asi lo comprendió aquel hombre cuya portentosa imajinacion todo lo abarcaba, en todo estaba presente, y ante cuyos ojos de penetrante mirada parecía discorrer su velo el desconocido porvenir. ¡Lástima grande que el descuido y la indiferencia con que se miran estas cosas en nuestra patria, permita que semejante libro permanezca inédito!...

O *Coloquio* editao Pintos un ano despois. Entre este artigo e os anteriores hai moitas diferenzas, ademais da viraxe citada. Eran os primeiros meses de 1858. Murguía escribira sobre *La flor* en maio do ano anterior. Os dous primeiros artigos teorizadores son dun tempo, dunha idade distinta, en que non coñecía ou non trataba a Rosalía de Castro. Seis meses despois desta serie de artigos acabaron casando. E este artigo que a todos nos parece clave foi escrito, sen dúbida, despois de coñecela.

Sabemos con Domingo Blanco (1992, 12) que esta vira-xe de Murguía cara ó popular, que tamén foi a de Rosalía, estaba na Europa do seu tempo, por motivos de índole intelectual (valoración da arte espontánea por riba da planificada), política (a cultura popular vincúlase ás reivindicacións nacionalistas) e estética (a fuxida do artificio e a procura da autenticidade). Sabemos que *El Museo Universal* foi en Madrid unha plataforma de renovación poética e literaria (Heine, Byron, Sand...) e de expansión do achegamento á poesía popular (Antonio Trueba, Augusto Ferrán e Ventura Ruiz de Aguilera, especialmente). E este non era o único medio, nin estes os únicos autores virados cara a esta ten-

dencia, pero era o medio de referencia de Murguía e do seu círculo intelectual, do que participou Rosalía. Como sabemos que o pensamento krausista, que tamén é referencia para Rosalía de Castro (Catherine Davies ponno en relación moi estreita con *El caballero de las botas azules*, de 1867) alimenta esta pulsión ó querer vincula-la arte e maila literatura á sociedade e á tradición popular. As palabras de 1863 de Giner de los Ríos (1919, 92) son ben elocuentes ó diferenciar poesía popular de vulgar:

No tiene, ciertamente esta índole [vulgar], la poesía popular, riquísima elaboración del sentimiento de un pueblo en lo que tiene de más personal y característico, eco armonioso de su vida interior, con cuyas imperecederas glorias mantienen indisoluble consorcio las glorias individuales de todos los grandes poetas. La poesía popular es, en efecto, la más alta manifestación que hacen de sí las naciones, y la comprobación más enérgica de su existencia propia; en ella el poeta es la patria, que derrama su corazón y su fantasía en formas encantadoras, y reúne en la santa comunidad del sentimiento a todos sus hijos, vivificando sus tradiciones, perpetuando su pasado, llorando sus tristezas, presintiendo sus venturas.

E na mesma retórica daqueles días tamén sabemos que cómpre incluír a Bécquer, que no seu prólogo a *La soledad* de Augusto Ferrán (Bécquer, 1861) tamén defendía aquilo que defendera Trueba: «El pueblo ha sido y será siempre el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones.» Hai aspectos no texto que lembran, coma outros de Murguía, o que despois escribiu Rosalía no seu prólogo: «Un soplo de la

brisa de mi país, una onda de perfumes y armonías lejanas, besó mi frente y acarició mi oído al pasar.» E ademais o país ó que alude Bécquer é Andalucía, unha provincia. Tódalas nacións teñen cancións populares, aínda que, iso si, «Las nuestras, las de toda la Andalucía en particular, son acaso las mejores». O poeta sevillano tamén reflexiona sobre a poesía popular ó vinculala, poida que excesivamente, ás grandes creacións poéticas de Homero ou Dante, e ó modelo alemán, citando a Goethe, Schiller, Uhland e Heine.

Pero tamén sabemos que en Galicia e nos seus medios se vivía esa mesma pulsión no tempo inmediatamente anterior á publicación dos *Cantares*. E aínda antes. Aquí a referencia era *Galicia. Revista Universal de este Reino*, á fronte da cal estaban os irmáns Antonio e Francisco María de la Iglesia, pezas fundamentais do Rexurdimento político e literario de Galicia e que tamén respiraban como poetas estes mesmos aires, agora en galego e desde A Coruña, que se vivían en Madrid. Aínda que en *El Defensor de Galicia*, onde daba a coñecer Aurelio Aguirre os seus poemas, xa en outubro de 1856 publicara Francisco María un poema co significativo e moi premonitorio título de «O espertador dos cantares gallegos»:

Espertá rapaces d'ese fondo sono
Q'á alma engoumada sin forza vos ten,
Pra que non afogue tamaño abandono
Ese lume santo q'acesarvos ven.

Dadell'á Galicia mais días d'goria,
Que goria os poetas tamen poden dar,

Amañando á prana mais doce da' historia,
Que insine os non nados galaico cantar.

Polo mesmo tempo da viraxe de Murguía, a finais da década dos cincuenta, os dous irmáns publican na súa revista textos xa con cariz popular, como «O horffiño da arquíña», asinado por Francisco de la Iglesia (1862) no aninovo de 1858. E un activista da creación de textos deste feitío é Antonio, que publica na revista varias das muiñeiras que logo se incluírán no *Álbum de la Caridad*, que será xa o claro síntoma da definitiva eclosión do recurso ós cantares populares, como a «Muiñeira da despedida» (1861a) que, do mesmo xeito ca «O mayo» (1861b), bota man das cántigas. E no mesmo número do *Galicia. Revista Universal de este Reino* en que se edita de novo o «Adios que eu voume» (15.08.62) aparece un artigo de López de la Vega (1862), quen publica despois a primeira reseña dos *Cantares*, sobre «La poesía popular». Nel fala cunha retórica similar á de Murguía, convidando a imita-los modelos dos países que aprecian a súa literatura popular, e saúda a publicación do *Cancionero de Galicia. Colección de leyendas y tradiciones populares de Galicia* (moi afastado en realidade da poesía popular) de Manuel Ángel Corzo (1861). El mesmo en marzo de 1863 publica «La poesía portuguesa y la poesía gallega», un artigo sobre as semellanzas da literatura popular dos dous países a propósito dunha *serrana* do Algarve, no que di:

El Vizconde de Almeida Garret, dejó coleccionados algunos cantos populares de Portugal, con el título de *Romancero Por-*

tugués. Continuó su tarea Estacio da Veiga, y otros; pero no está aun satisfecha la exigencia pública y el decoro nacional de nuestros hermanos, que tienen una poesía popular tan rica como abandonada. Otro tanto podemos decir de la nuestra, pues si bien hay muchos versos gallegos, y entre ellos muy dulces los de Rosalía de Castro, poetisa, ángel y hombre en su varonil arranque, que con tanto sentimiento se encarna en el espíritu del pueblo rural, no tenemos coleccionados los cantos formulados por el mismo pueblo, bajo la inspiración de su musa triste; cantos que andan de boca en boca en *Serams y romerías*, y algunos son acaso historias de acontecimientos, que darían mucha luz para la historia de Galicia.

Sea quien fuere el que lleve á cabo la colección de los cantos populares de nuestro país, hará un gran servicio á la literatura provincial y á la historia gallega.

Na teoría previa a *Cantares* atopamos en *El Museo Universal* de Madrid e Murguía, o mesmo ca en Galicia e no *Galicia. Revista Universal de este Reino*, a necesidade da obra de Rosalía desde a óptica política provincialista. Se Rosalía sentiu algún tipo de encarga, non foi a de Murguía. O seu home era un máis a pedir. Tratábase dunha petición, dun proxecto, dunha necesidade comunal: un libro de cantares.

Agora ben, o que si fai Murguía é atopar en Galicia e na literatura galega referentes, unha tradición propia para este novo proxecto, que debe ser feito desde Galicia, na lingua galega e á beira do pobo. E esa tradición e ese principal referente que Murguía encontra e que despois será modelo para Rosalía circulaba en manuscritos e estaba daquela aínda inédito. Axiña sería publicado (1859) por Pintos, todo un síntoma. O *Coloquio* de Sarmiento, esa obra que ten como

escenario, ademais da Chan da Parafita, ese Madrid en que publican, se coñecen e casan Murguía e Rosalía de Castro, renace xusto no momento en que se está reflexionando sobre a literatura popular, nun contexto en que mesmo se está demandando como unha cuestión literaria pero cultural e mesmo politicamente estratéxica. A Literatura Galega do XIX e os *Cantares gallegos* non nacen sen tradición. En Galicia había un referente para ese «aire», ese pole de ideas que se respiraba en Europa, en España e en Galicia. Para esa necesidade comunal contemporánea había un modelo, o sinalado por Murguía: Sarmiento e o seu *Coloquio*.

3. O *Coloquio* como fonte, *Cantares* como final

Noutros lugares deixamos dito (Angueira 2012 e 2013), e deles extractamos os contidos deste capítulo, que contrariamente ó que se viña pensando o impacto da obra literaria de Sarmiento, o seu *Coloquio* ou *Diálogo de 24 rústicos* (1746), estivo á altura do impacto, este máis recoñecido, que tivo o seu pensamento e o seu discurso en favor da lingua, da cultura e da dignidade de Galicia. Tanto no Rexurdimento como no conxunto do sistema literario. Sarmiento é un precursor nos estudos históricos, lingüísticos, filolóxicos, pero tamén o é na creación literaria en galego. Os efectos máis visibles e estudados deste impacto están en Xoán Manuel Pintos: na súa *A gaita gallega* (1853), en cuxa derradeira foliada ten o bieito un protagonismo especial, e na edición

que o pontevedrés realiza do *Coloquio* en 1859, aquela que pedía Murguía, nun momento epifánico do Rexurdimento. E tamén en Valentín Lamas Carvajal, que escolleu para a súa publicación periódica, a primeira monolingüe en idioma galego, o nome de *O Tio Marcos d'A Portela* (1876). Pola nosa parte rastrexamos outros aspectos nos que nos parece evidente a presenza de Sarmiento nesta obra que consideramos auroral.

3.1. *A música*

As *Copras* de Sarmiento, en hexasílabos de rima asonante *e-o* nos pares, son unha composición de base rítmica, máis musical ca métrica, que podemos asociar á muiñeira: acentos na segunda e quinta. Para Sarmiento, sendo versos «de Perico y Marica» en Góngora, son tamén versos marcadamente galegos: el vincúlaos a unha cántiga da súa primeira infancia (finais do xvii) e ó metro de «arte maior» da literatura medieval galega, que el cre tamén orixinaria e xenuinamente galego. No primeiro Rexurdimento é a abundosa presenza deste metro, deste ritmo, desta música. Xoán Manuel Pintos, especialmente sarmentista, é o máis influído de todos e desde o seu primeiro poema en galego (1842), no que practica exactamente o mesmo metro e a mesma rima do *Coloquio*: hexasílabos en rima asonante *e-o* nos pares.

Mais onde cremos ver unha verdadeira reencarnación, ou mellor, unha actualización, do Marcos da Portela de Sar-

miento, que tanto e tan ben deixa falar a Maruxa das Rulas e a Minguíña do Rego, é na meniña gaitreira de *Cantares gallegos*. No poema inicial do seu libro, lugar sintagmáticamente relevante, Rosalía de Castro deixa as marcas, as frangullas que nos levan ó *Coloquio*. Un lector avisado tiña que ter clara esta homenaxe. A música deste poema é a música, tamén en muiñeira e touporroutou de hexasílabos (os pentasílabos iniciais teñen acento na primeira), que xa coñecemos. Nas *Copras* (714-719):

Ouvo foliadas
nas ruas, nos eidos
todo era festiña,
todo era contento.

Bailaban as mozas
aò sòn do pandeiro,
con elas bailaban
os mozos manzèbos.

Andaban as turras
é mais á os trebellos
os parvos, sandios,
meniñas è nenos (...)

Todos reloucaban
jà mozos, jà vellos,
jà pobres, jà ricos,
jà frades, jà cregos.

En «Has de cantar» o ambiente de «festiña» («festiña por fóra / festiña por dentro») é moi similar, primando o «contento» («de amabre consolo, / de soave contento»), coma en «Fun un domingo» («Todo é contento, / todo é folgare»). Véxanse outro tipo de similitudes:

Tocaban as gaitas
ó son das pandeiras,
bailaban os mozos
cas mozas modestas (...)

Buscaime, rapazas,
velliñas, mocíños,
buscaime antre os robres,
buscaime antre os millos,

nas portas dos ricos,
nas portas dos probes,
que aquestes cantares
a todos responden.

Pero, en realidade, para nós, a gran veciñanza é que a meniña gaiteira herda, aínda que despois a trate ó seu xeito nos *Cantares*, a dimensión rítmica e musical que Marcos da Portela lles quere dar ás súas *Copras*. Despois de nos presentar lugar, circunstancias e personaxes do seu *Coloquio*, dinos Marcos (86-99):

Direi ás que ouvim,
porein-has en versos
qu'asi os meniños
podran deprendêlos.

Eu non sei de copras
é faltamó engeño;
nem fixem cántigas
no falar galego.

Fareim-has, pois, logo,
côs ringrons pequenos,
enxemplo das outras
que cantan os nenos.

Meniñas de Noya,
cando vàn aô mato,
levan á merenda
ao Santo S[an] Marcos.

Ainda que sejan
de pouco concerto,
sejan como foren,
seran ao meu geito.

Heim-has de cantare,
è naquel tòn mesmo,
ou dò saramàgo
que nacèu no teso.

(...)

Heim-has de cantare
nô Monte Porreiro,
quando nas cachadas
sembrar'o centèu.

Cando for á vila,
para meu contento
verein qu'as saudades
cantando son menos.

Mais no día santo,
s'ay gayta ou pandeiro,
ali miñas copras
faràn seu efeuto.

Cantaràm-has nenas,
cantaram-has nenos,
bailaràn os mozos,
os mozos solteiros.

A versificación responde a unha vontade inicialmente pragmática e pedagóxica: para o texto ser deprendido polos nenos. Mais hai algo máis ca versificación, ou dito doutro xeito: a versificación vai asociada á música, ó ritmo, ó canto: «Heim-has de cantare.» E de aí que o canto sexa tamén alegría, «contento» co que facer minguar as «saudades», outra intención pragmática. Dese xeito, o texto (texto, ritmo, cantar) pretende ir dirixido ós nenos, que o cantarán, pero tamén ós demais, ós mozos que o bailarán e ós adultos que escoitarán.

Ademais da retórica *captatio benevolentiae* que vincula o conxunto do texto de Rosalía, desde o prólogo, («probe inxenio coma o que me cadrou en sorte») ó de Sarmiento («faltam'ó enxeño»), este labrego Marcos vello das *Copras* de nenos, é transformado por Rosalía na meniña gaiteira.